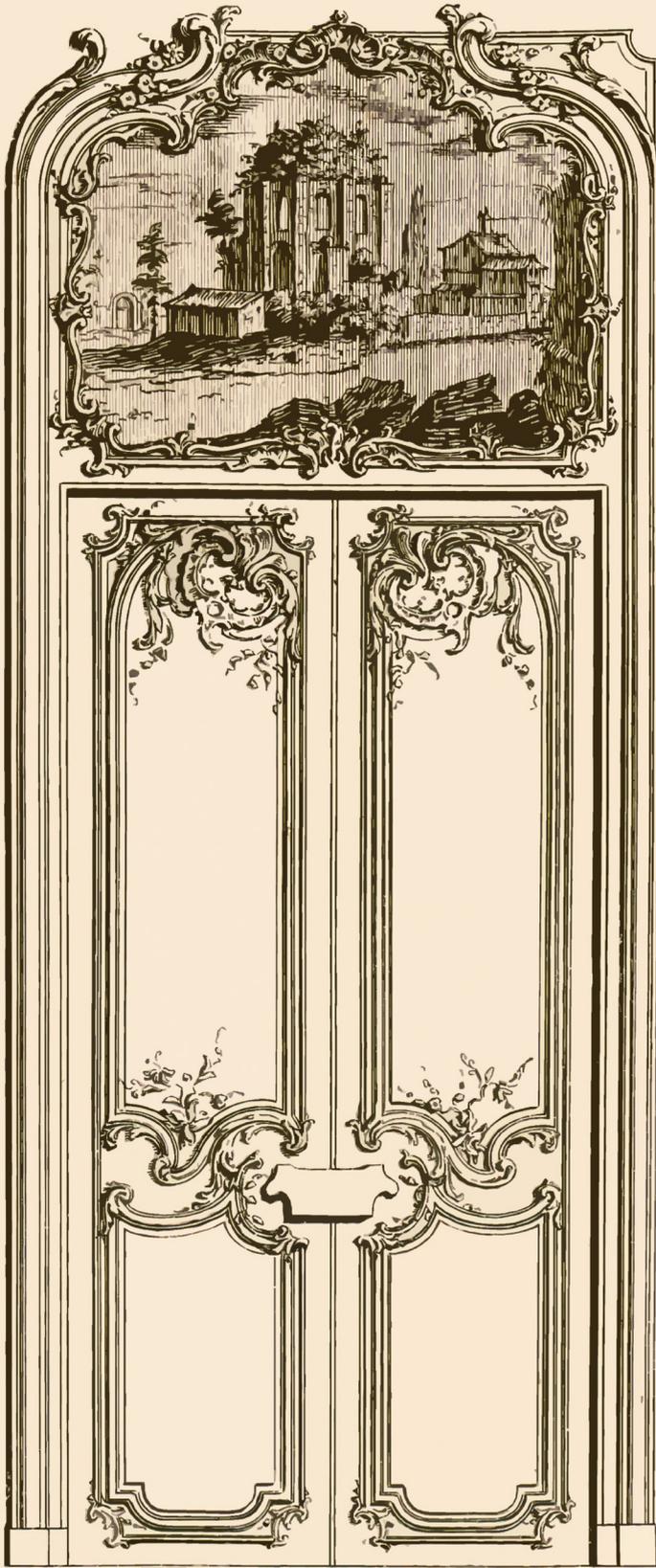


Julia Klein



Die Supraporte

Studien zu Entstehung,
Formen und Aufgaben
in der Raumkunst des
17. und 18. Jahrhunderts

Julia Klein | Die Supraporte

Meinen Eltern, meinem Bruder, meiner Schwester und meinem Schwager

Julia Klein

Die Supraporte

Studien zu Entstehung, Formen und Aufgaben in
der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2014

Besuchen Sie uns im Internet unter

→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen

Informationsdienst für Kunsthistoriker

→ www.portalkunstgeschichte.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, Weimar

Cover: Monika Aichinger, Weimar, nach Vorlagen von Julia Klein

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildung:

„Décoration de porte a placard à l'usage des appartemens de parades“:
Jacques-François Blondel: De la Distribution des Maisons de plaisance et de la décoration ..., Bd. 2, Paris 1738, Tf. 72, Detail (Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 1694-2, Taf. 72).

E-Book ISBN: 978-3-95899-462-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
I Einführung	
1 Einleitung	10
2 Forschungsstand, Fragestellung, Vorgehen und Methodik	11
II Hauptteil	
1 Die Entstehung der Supraporte im 17. Jahrhundert	18
1.1 Die Tür in der profanen Raumausstattung des 16. und frühen 17. Jahrhunderts	18
1.2 Die ‚Anfänge‘ der Supraporte	24
1.3 Möglichkeiten zur Gestaltung der Supraporte um 1660	27
1.3.1 Paris, Hôtel de Sully	27
1.3.2 Paris, Hôtel de Lauzun	29
1.3.3 Château de Vaux-le-Vicomte	30
1.3.4 Paris, Palais des Tuileries: Grand Appartement du Roi	33
1.4 Versailles	35
1.4.1 Château de Versailles, Grand und Petit Appartement du Roi	36
1.4.1.1 Grand Appartement du Roi	36
1.4.1.2 Petit Appartement du Roi	44
1.4.2 Grand Trianon	49
1.4.3 Ménagerie	57
2 Die Ausprägung und Verbreitung der Supraporte im 18. Jahrhundert	62
2.1 Frankreich	62
2.1.1 Paris, Hôtel du Petit-Luxembourg	62
2.1.2 Versailles, Hôtel du Grand-Maitre	67
2.1.3 Paris, Hôtel de Soubise	71
2.1.4 Straßburg, Palais Rohan	76
2.1.5 Petit Trianon und Château de Maisons	83
2.2 Deutschland und Österreich	85
2.2.1 Berlin, Stadtschloss und Schloss Lietzenburg/Charlottenburg	86
2.2.2 Wien, Stadtpalais und Oberes Belvedere des Prinzen Eugen	95
2.2.3 München, Residenz, Schloss Nymphenburg und Neues Schloss Schleißheim	103
2.2.4 Berlin, Schloss Charlottenburg/Neuer Flügel sowie Potsdam, Schloss Sanssouci, Neues Palais und Marmorpalais	119

3	Die Supraporte im Spiegel der französisch- und deutschsprachigen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts	127
3.1	Der <i>Cours d'Architecture</i> (1691) von Augustin-Charles d'Aviler	129
3.2	D'Avilers <i>Cours d'Architecture</i> (1710)	132
3.3	Die <i>Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau=Kunst [...] (1699)</i> von Leonhard Christoph Sturm und seine Übersetzungen von d'Avilers <i>Cours d'Architecture</i> (1699; 1725)	133
3.4	Der <i>Fürstliche Baumeister</i> von Paul Decker (1711–13; 1716)	135
3.5	Die Stichwerke von Daniel Marot (1703–1716?)	138
3.6	Die <i>Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen</i> (1728) von Julius Bernhard von Rohr	140
3.7	D'Avilers <i>Cours d'Architecture</i> (1738)	141
3.8	Die Werke von Jacques-François Blondel	145
3.8.1	<i>De la Distribution des Maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general</i> (1737–38)	145
3.8.2	<i>Architecture Française</i> (1752–56)	151
3.8.3	<i>Cours d'Architecture</i> (1771)	152
3.9	Die <i>Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France</i> (1747) von Étienne La Font de Saint-Yenne	154
III	Zusammenfassung der Ergebnisse	
1	Entstehung der Supraporte	158
2	Formale und ikonographische Gestaltungsprinzipien der Supraporte	159
3	Aufgaben der Supraporte in der Raumkunst	166
	Tafelteil	171
	Verzeichnisse	
	Literaturverzeichnis	212
	Orts- und Personenverzeichnis	228
	Bildnachweis	232

Danksagung

Die vorliegende Arbeit basiert auf meiner 2013 von der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommenen Dissertation. Für die Drucklegung wurde sie leicht überarbeitet. Zu ihrem Gelingen haben viele Helfer beigetragen:

Zuvorderst möchte ich meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Stefan Kummer sehr herzlich danken, der meine Arbeit stets mit besonderem Interesse begleitete. Durch Lehrveranstaltungen, Exkursionen und Gespräche hat er mein Auge geschult und meine Art zu denken nachhaltig geprägt. Hierfür bin ich ihm über die Betreuung meiner Arbeit hinaus überaus dankbar.

Für die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich sehr herzlich Herrn Professor Dr. Damian Dombrowski, der mich seit Studienbeginn als Dozent begleitet und meine Herangehensweise an kunsthistorische Fragestellungen ebenfalls ungenügend befruchtet hat.

Meine Recherchen in Frankreich unterstützten Albane Barré (Paris), Pierre-Xavier Hans (Versailles), Professor Dr. Andreas Beyer (Paris), Pierre Jugie (Paris), Jean Vittet (Paris), Patrice de Vogüé (Vaux-le-Vicomte), Jean-François Lagneau (Paris), Bénédicte Gady (Paris) und Marie-France Bennett (Paris).

Für wertvolle Hinweise danke ich Marc Jumpers (Bonn), Eric Hartmann (Bonn), Vanessa Kronen (Bonn), Cornelia Kleines (Bonn), Professor Dr. Georg Satzinger (Bonn), PD Dr. Nicole Riegel-Satzinger (Bonn/Würzburg), Dr. Verena Friedrich (Würzburg), Dr. Ellen Hasfaba (Innsbruck), Petra Kalousek (Wien), Dr. Matthias Staschull (München), Dr. Hermann Neumann (München), Professor Dr. Birgitt Borkopp-Restle (Bern), Dr.

Susanne Evers (Potsdam), Dr. Franziska Windt (Potsdam), Dr. Jürgen Luh (Potsdam), Dr. Alfred Hagemann (Potsdam), Nadja Geißler (Potsdam), Professor Dr. Werner Oechslin (Einsiedeln) und Dr. Martin Pozsgai (Einsiedeln).

Mein besonderer Dank geht ferner an Margit Maier, Kornelia Kressirer, Marie-Luisa Hadaschik und meine Schwester Theresa, die meine Arbeit mit großem Engagement Korrektur gelesen haben.

Finanzielle Unterstützung erhielt ich durch ein großzügiges Promotionsstipendium der Gerda Henkel Stiftung. Das in mich und mein Forschungsvorhaben gesetzte Vertrauen stärkte mich ungenügend. Hierfür möchte ich mich bei der Gerda Henkel Stiftung, namentlich bei Frau Dr. Angela Kühnen und Herrn Dr. Michael Hanssler, herzlich bedanken. Für einen beachtlichen Druckkostenzuschuss, der die Ausstattung meiner Arbeit in dieser Form erst möglich gemacht hat, bin ich zudem der Gerda Henkel Stiftung überaus zu Dank verpflichtet.

Die Drucklegung lag in den professionellen Händen von VDG-Weimar. Frau Dr. Bettina Preiß und Frau Monika Aichinger danke ich sehr herzlich für die gute Zusammenarbeit.

Für die Fotografieerlaubnis und die Reproduktionsgenehmigungen möchte ich mich bei allen Beteiligten bedanken.

Meinen Freunden, die mich in vielfältiger Weise unterstützten, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Ohne meine Eltern, meinen Bruder Tilman, meiner Schwester Theresa und meinen Schwager Florian wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Für ihre unermüdeten Unterstützung bin ich ihnen von ganzem Herzen dankbar.

I EINFÜHRUNG

1 Einleitung

Die Tür und das Tor sind untrennbar mit der Baukunst verbunden und stehen seit jeher im Zentrum des künstlerischen Interesses. Durch eine architektonische Gliederung sowie plastischen und gemalten Dekor werden Ein- und Durchgang als Ort des Übergangs zweier Sphären besonders hervorgehoben. Neben den Türflügeln und dem Rahmen konzentriert sich die Dekoration insbesondere auf die Bekrönung, welche Abschluss und Auszierung zugleich ist. Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Formen der Türbekrönung entwickelt: der Giebel, die Verdachung, der Türauszug oder das Tympanon, jenes mit Skulpturen oder Reliefs geschmückte Bogenfeld über dem Türsturz eines Kirchenportals. Im 17. Jahrhundert kam eine weitere Bekrönung auf, die ausschließlich Innenraumtüren auszeichnet: die Supraporte.¹ Sie stellt einen Aufsatz dar, der in vielerlei Gestalt insbesondere in profanen Raumausstattungen vom Barock bis zum Klassizismus begegnet, mit der Tür eine gestalterische Einheit bildet und der Betonung der Türzone dient.²

Die Entstehung der Supraporte geht mit der Entstehung einer neuen Dekorationsweise repräsentativer, meist herrschaftlicher profaner Räume einher: Im 17. Jahrhundert veränderte sich ihr Erscheinungsbild entschieden. Vor allem Frankreich nahm auf dem Gebiet der Innendekoration eine Vorreiterrolle ein. Unter maßgeblichem Einfluss Italiens entwickelte man ein Dekorationssystem, das schließlich große Verbreitung im europäischen Schlossbau fand.³ Neben der vertikalen Ausrichtung der Wandgliederung und der Einführung des Felder-Rahmen-Systems sowie der *unité* und *convenance* als den neuen Ordnungsprinzipien gewannen vor allem zwei Ausstattungsgegenstände an Bedeutung:

zum einen der Spiegel über Konsoltischen und Kaminen, zum anderen die Supraporte. Als wesentliches Element der neuen Raumdekoration und in ihrer besonderen Eigenschaft als Wandfeld *und* Türbekrönung tritt die Supraporte ihren Siegeslauf in der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts an.

Obzwar die Innendekoration jener Epoche als gut erforscht gelten darf, hat man der Supraporte als einem der wesentlichen Gestaltungselemente repräsentativer profaner Räume bislang kaum, vor allem noch nicht zusammenhängend Beachtung geschenkt. Die vorliegende Studie hat sich daher zum Ziel gesetzt, die Supraporte in den Mittelpunkt der Überlegungen zu rücken und wichtige Aspekte zu untersuchen. Es geht insbesondere darum, die Gründe für die Entstehung, die formalen und ikonographischen Gestaltungsprinzipien sowie die Aufgaben der Supraporte innerhalb einer Raumdekoration herauszuarbeiten. Durch die Ergänzung der bislang erschienenen Abhandlungen zur Innendekoration um den Aspekt der Türbekrönung soll ein Beitrag zur Erforschung der Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts geleistet werden.

- ¹ Zunächst wird für die Supraporte die Umschreibung Gemälde oder Reliefs „über“ oder „oberhalb“ der Tür respektive „au-dessus de porte“ mit den jeweiligen orthographischen Varianten gebraucht. Im Laufe der Zeit entsteht daraus schließlich ein feststehender Begriff. Im Deutschen wird neben Supraporte auch Sopraporte, bisweilen auch Surporte verwendet, im Französischen *dessus-de-porte* oder *dessus-le-porte*, im Italienischen *sovrapporte* oder *sopraporte* und im Englischen *overdoor*. Die Umschreibung mittels der Präposition „über“ beziehungsweise „au-dessus“ bleibt jedoch weiterhin gängig.
- ² LEXIKON DER KUNST 1994, Bd. 6, Sp. 750–751; mündliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Stefan Kummer.
- ³ KIMBALL 1949, passim.

2 Forschungsstand, Fragestellung, Vorgehen und Methodik

Die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Supraporte beginnt mit dem von Henry Havard herausgegebenen *Dictionnaire de lameublement de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*⁴, das zwischen 1887 und 1890 erschienen ist. Unter dem Lemma *dessus-de-porte* werden die Beispiele in drei Stilstufen eingeteilt: Demnach dienten als schmückende Supraporten zunächst Tapisserien oder Stoffe. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwiegen skulptierte oder plastische Supraporten. Im 18. Jahrhundert werden schließlich vor allem Gemälde als Supraporten verwendet.⁵ Auch wenn diese Einteilung nach heutigem Erkenntnisstand revidiert beziehungsweise präzisiert werden muss, gebührt dem Versuch Havards, den formalen Wandel der Supraporte erstmals und bis heute einzig nachgezeichnet zu haben, großer Respekt.

Die systematische Erforschung der Innenraumgestaltung im 17. und 18. Jahrhundert setzt erst mit Hans Roses Habilitationsschrift über den *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760*⁶ aus dem Jahr 1922 und Wilhelm Kurths *Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts*⁷ von 1923 ein. Ihr Verdienst ist es, das Dekorationssystem eingehend untersucht und Beobachtungen von großer Bedeutung gemacht zu haben. Umso mehr verwundert es, dass die Türbekrönung nur am Rande erwähnt wird. Zwar führt Hans Rose im Zusammenhang mit dem getäfelten Zimmer die Supraporte kurz an (bei ihm als „Surporte“ bezeichnet). Allerdings macht er keine Aussage zu Entstehung oder Funktion, sondern geht vor allem auf ikonographische Aspekte der verwendeten Gemälde ein.⁸ Diese müssen aus heutiger Sicht jedoch teilweise korrigiert wer-

den. Wichtig ist dagegen seine Beobachtung, dass die Supraporte als Bildträger eine wichtige Rolle spielt.⁹

In seiner *Histoire de l'architecture classique en France*, deren Bände zwischen 1943 und 1967 erschienen sind, behandelt Louis Hautecœur auch die Innendekoration. Obschon das Werk zweifellos in einigen Details überholt ist, genießt es in den großen Zügen zu Recht noch immer den Ruf eines Nachschlagewerks, welches in umfassender Weise die französische Architektur und Innendekoration analysiert. Der zweite Band, 1948 erschienen, widmet sich der Kunst unter Ludwig XIV. Im dritten Kapitel „Décoration intérieure de 1640 à 1680“ geht Hautecœur auch auf die Türen ein, wobei weniger die Türbekrönung als vielmehr der Wandel zur zweiflügeligen Tür, der sogenannten *porte à placard*, im Mittelpunkt seiner kurzen Beschreibung steht.¹⁰ Im dritten Band handelt Hautecœur schließlich über die Raumkunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Gestaltung der Tür und damit die Supraporte streift er jedoch lediglich.¹¹

Zu den Pionieren der Erforschung der Raumkunst gehört auch Fiske Kimball, der in seinem 1949 in französischer Übersetzung erschienenen Buch *Le style Louis XV. Origine et évolution du ro-*

4 HAVARD (HG.) 1887–90.

5 HAVARD (HG.) 1887–90, Bd. 2, S. 97–99.

6 ROSE 1922.

7 KURTH 1923.

8 ROSE 1922, S. 252.

9 ROSE 1922, S. 252.

10 HAUTECŒUR 1948, S. 297–365, hier S. 310 und S. 328–330; siehe auch HAUTECŒUR 1967, S. 885–893.

11 HAUTECŒUR 1950, S. 230–314, hier S. 278.

*coco*¹² den stilistischen Wandel der französischen Raumdekoration im 17. und 18. Jahrhundert eingehend beschreibt. Anhand einer ausführlichen Analyse und vom konkreten Objekt ausgehend, trägt Kimball in beeindruckender Weise ein umfangreiches Material zum Innenraum des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, das größtenteils bis heute als repräsentativ gelten darf. Sein Werk wird daher allgemein als grundlegend für die Beschäftigung mit der Innendekoration betrachtet. Allerdings ist auch hier von der Supraporte nur am Rande die Rede. Kimball beschreibt die Supraporte lediglich als Bestandteil der neuen Dekorationsweise repräsentativer Innenräume – ohne jedoch in einer übergreifenden Weise ihren formalen und thematisch-motivischen Wandel sowie ihre Funktion näher zu beleuchten.

Im Gegensatz zu Fiske Kimball rückt Pierre Verlet in seinem Buch *La maison du XVIIIe siècle en France* von 1966 im zweiten Kapitel „Distribution et décoration des appartements“¹³ die einzelnen (wandfesten) Ausstattungsgegenstände in den Mittelpunkt. In einem Unterkapitel widmet er sich auch der Supraporte, die er neben dem Spiegel zu den wichtigsten Errungenschaften der Dekoration des 18. Jahrhunderts zählt. Seine Ausführungen stellen jedoch lediglich einen kursorischen, inhaltlich wenig ergiebigen Überblick dar.

Auch Peter Thornton stellt in seinem 1981 in der dritten Auflage erschienenen Werk *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland* die einzelnen Ausstattungsgegenstände – nun des 17. Jahrhunderts – in den Fokus seiner Ausführungen. Vor allem im dritten Kapitel, das den „architectural framework“ behandelt, geht er neben der Grundrissdisposition auf einzelne Ausstattungsgegenstände wie beispielsweise den Kamin, den Spiegel, die Decke, den Fußboden und die Wanddekoration ein.¹⁴ Die Tür und ihre Dekoration spielen erstaunlicherweise keine Rolle in seiner Abhandlung.

Jean-Pierre Babelon handelt in seinem Werk *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII* von 1991 ebenfalls von der Innendekoration zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Im fünften Kapitel „Aménagement et décor intérieur de l'hôtel“ bespricht er neben der Raumorganisation die Vertäfelung, den textilen Wanddekor sowie die Decken- und Kamingestaltung.¹⁵ Der Türschmuck wird auch hier nicht thematisiert.

Während sich Thornton und Babelon auf das 17. Jahrhundert konzentrieren, widmet Bruno Pons seine Aufmerksamkeit der Erforschung des 18. Jahrhunderts und setzt damit die Forschungen von Kimball und Verlet fort. Seine Arbeiten stellen eine archivalisch unterstützte stilistische Analyse der französischen Raumkunst dar. In *De Paris à Versailles 1699–1736. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*¹⁶ von 1986 erfasst er die Raumschöpfungen der *société pour les bâtiments du roi*. Obgleich sein Augenmerk nicht auf der Supraporte liegt, stellt seine Arbeit eine wichtige Grundlage für die Periodisierung der Raumausstattungen und damit eine Voraussetzung für die weitere Beschäftigung mit diesem Themenkomplex dar. In seinem Buch *Grands décors français 1650–1800*¹⁷ von 1995 versammelt Bruno Pons einige original erhaltene Wandausstattungen, ohne jedoch auf einzelne Bestandteile des Wanddekors – und damit auf die Supraporten – einzugehen.

Mit ihrem Buch *The rococo interior. Decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*¹⁸ von 1995 analysiert Katie Scott die produktionstechnischen, ästhetischen und sozio-

12 KIMBALL 1949. – Zur englischen Ausgabe siehe KIMBALL 1943.

13 VERLET 1966, S. 86–87.

14 THORNTON 1981, S. 52–96.

15 BABELON 1991, S. 206–218.

16 PONS 1986.

17 PONS 1995.

18 SCOTT 1995.

logischen Hintergründe, die dem Gestalten im 18. Jahrhundert zugrunde liegen oder dieses beeinflussen. Einige Aspekte werden jedoch zu wenig differenziert betrachtet. Ungeachtet dessen bereichert Scotts Werk die Forschung um eine neue Perspektive auf die Innenausstattung. Die Supraporte und ihre Funktion in der Raumkunst des 18. Jahrhunderts werden aber auch hier nicht thematisiert.

Jean Feray widmet sich in seiner *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*¹⁹ aus dem Jahr 1988 der Geschichte der Innenausstattung. Erstaunlicherweise schenkt er der Tür und deren Bekrönung keine Aufmerksamkeit.

Auch Alexandre Gady's *Les hôtels particuliers de Paris. Du Moyen Âge à la Belle Époque*²⁰ von 2008 erfasst überblicksartig die wichtigsten Pariser *hôtels particuliers* und deren Ausstattung. Der katalogartige Anhang wird durch einen kurzen Text eingeleitet, der weniger neue Erkenntnisse als vielmehr eine gehaltvolle und konzise Zusammenfassung der Ausstattungsgeschichte darstellt. Einzelne Ausstattungselemente wie die Supraporte werden nicht gesondert behandelt.

Einzig in den Monographien zu den jeweiligen Schlossbauten werden die Supraporten besprochen und wichtige Informationen wie beispielsweise zu Datierung, Ikonographie, beteiligten Künstlern und Gestaltungsprinzipien gegeben. Keiner der Autoren ordnet die Supraporten jedoch in einen größeren Kontext ein oder befragt sie nach übergeordneten Kriterien. Hervorzuheben sind die einschlägigen Arbeiten von: Alfred Marie (1968; 1976; 1984), Claire Constans (1976) sowie Antoine Schnapper (1967) und Nicolas Milovanovic (2010) über das Château de Versailles und Grand Trianon; Gérard Mabillet (1974/75; 2010) über die Versailler Menagerie; Philippe Béchu und Christian Taillard (2004) über das Hôtel de Soubise; Jean-Daniel Ludmann (1979–80) über das Palais Rohan in Straßburg; Goerd Peschken und Liselotte Wiesinger (2001) über das Berliner

Stadtschloss; Margarete Kühn (1970) und Guido Hinterkeuser (2007) über Schloss Charlottenburg; Hans Aurenhammer (1969; 1971) und Hellmut Lorenz (1987) über das Wiener Belvedere und das Stadtpalais des Prinzen Eugen; Martin Pozsgai (2012) über das Hôtel du Petit-Luxembourg sowie das Schloss Nymphenburg und das Neue Schloss Schleißheim; Wolfgang Braunfels (1986), Henriette Graf (2002) und Kurt Faltlhauser (Hg.; 2006) über die Münchner Residenz; Tilo Eggeling (1978; 1980; 2003) und Hans-Joachim Giersberg (2005) über den Neuen Flügel von Schloss Charlottenburg, das Schloss Sanssouci und das Neue Palais.²¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in der bisherigen Forschungsliteratur zur Raumkunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Supraporte noch nicht zusammenhängend behandelt wurde. Keiner der Wissenschaftler versucht die Supraporte in übergeordneter Weise zu erforschen. Diese Lücke sucht die vorliegende Studie zu schließen, indem sie die Supraporte in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt. Nicht unerwähnt darf an dieser Stelle bleiben, dass wichtige Vorarbeiten fehlen. So steht insbesondere eine eingehende Arbeit über die Dekoration und die Rolle der Tür im 16. und frühen

19 FERAY 1988.

20 GADY 2008.

21 MARIE 1968; MARIE 1972; MARIE 1976; MARIE 1984; CONSTANS 1976; SCHNAPPER 1967; SCHNAPPER/MILOVANOVIC 2010; MABILLE 1974/75; MABILLE 2010; BÉCHU/TAILLARD 2004; LUDMANN 1979–80; PESCHKEN/WIESINGER 2001; KÜHN 1970; HINTERKEUSER 2007; AURENHAMMER 1969; AURENHAMMER 1971; LORENZ 1987; POZSGAI 2012; BRAUNFELS 1986; GRAF 2002; FALTTHAU- SER (HG.) 2006; EGGELING 1978; EGGELING 1980; EGGELING 2003; GIERSBERG (HG.) 2005.

17. Jahrhundert noch aus.²² Aufgrund des derzeitigen Forschungsstandes und der Vielschichtigkeit des Themas können daher auch im Rahmen dieser Arbeit weder alle Aspekte behandelt noch alle Fragen beantwortet werden. Die Arbeit hat sich jedoch zum Ziel gesetzt, wichtige Fragestellungen zu erörtern, um eine Vorstellung von der Supraporte als *der* Türbekrönung des 17. und 18. Jahrhunderts zu vermitteln.

Die Fragen, die im Folgenden die Überlegungen leiten sollen, betreffen die Entstehung der Supraporte und deren Abgrenzung von anderen Türbekrönungen, formale und inhaltliche Gestaltungsprinzipien sowie die Aufgaben der Supraporte in der Raumdekoration: Warum kommt die Supraporte als neue Form der Türbekrönung auf? In welchen Bauten und in welchen Räumen sind Supraporten überhaupt anzutreffen? Welche formalen Lösungen werden gefunden und wie ändern sich diese im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts? Welche Themen und Motive spielen eine Rolle?

Die Supraporte ist Teil einer Raumausstattung und damit eng an einen bestimmten räumlichen Kontext gebunden. Daher soll auch das Verhältnis der Supraporte zum Dekorationssystem untersucht werden. Welche Bedeutung wird dem Ort ‚über der Tür‘ zuteil? In welchem Verhältnis steht die Supraporte zur Wandgliederung und anderen Ausstattungsgegenständen wie dem Kamin, der Decke oder dem textilen Dekor? Hat der Ort der Anbringung Auswirkungen auf die Ausführung oder die Auswahl des Supraportenschmucks? Stehen äußere und innere Form in einem Wechselverhältnis – also Rahmen und Format auf der einen Seite, Komposition und Bildanlage auf der anderen Seite?

Der Raumfolge des Appartements Rechnung tragend, erstreckt sich dieser räumliche Kontext nicht nur auf einen, sondern auf eine Folge von Räumen. Der Zusammenhang zwischen Distribution und Dekoration ist weithin bekannt. Doch welche Rolle spielen die Supraporten dabei? Liegt

der Gestaltung der Supraporten beispielsweise ein übergeordnetes Programm entlang der Enfilade zugrunde (sowohl in formaler als auch in ikonographischer Hinsicht), um die *Raumreihe* als *Raumeinheit* zu kennzeichnen? Folgt aus dem Funktionszusammenhang auch ein Sinnzusammenhang? Hat die Supraporte Anteil an der häufig beschriebenen Steigerung des Aufwandes?

Schließlich sind Überlegungen zum Zeremoniell einzubeziehen, das selbstredend Anforderungen an die Ausstattung des Paradeappartements stellt. Die Frage, ob und wenn ja, welche Rolle die Supraporte dabei spielt, soll daher ebenfalls Berücksichtigung finden.

Diese Fragen sollen an einigen, aussagekräftigen Beispielen untersucht werden. Die Arbeit zielt somit nicht auf Vollständigkeit ab, was aufgrund des in geographischer wie zeitlicher Hinsicht umfangreichen Materials nicht zu bewältigen wäre. Eine derartige Untersuchung würde sich zudem schnell in Details verlieren und so den Blick für wesentliche Linien versperren. Das exemplarische Arbeiten bietet den Vorteil, die Beobachtungen am konkreten Beispiel herauszuarbeiten, womit der jeweiligen künstlerischen Gestaltung respektive dem Kontext Genüge geleistet wird. Die so ge-

22 Zwar konnten einige Forscher einzelne wichtige Beobachtungen zur Enfilade und damit indirekt auch zur Tür im 16. und frühen 17. Jahrhundert machen. Doch letztlich steht eine eingehende Studie über die Dekoration und die Rolle der Tür im 16. und frühen 17. Jahrhundert noch aus. Siehe ROSE 1922, S. 164–185; KURTH 1923, S. VII; KELLER 1936, S. 3–4 und S. 136; HAGER 1967, Bd. V, Sp. 333–340; JESTAZ 1988, S. 109–120; WADDY 1990, passim; BABELON 1991, S. 187–196; THORNTON 1991, hier S. 300–312; MÖHLENKAMP, Annegret: Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus. Mikrofiche-Ausg. 1992; GUILLAUME (Hg.) 1994; KECKS/PRINZ 1994, hier vor allem S. 129–137; PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, hier vor allem S. 38–42 und S. 60–69; CHATENET, Monique: Etiquette and architecture at the court of the last Valois, in: Mulryne, James R.; Goldring, Elizabeth (Hg.): Court festivals of the European Renaissance: art, politics, and performance, Aldershot 2002, S. 76–100.

wonnenen Erkenntnisse über Einzelbeispiele sollen schließlich miteinander verglichen werden, um Zusammenhänge aufzuzeigen und um die Eigenart der Supraporte als Türbekrönung zu konturieren.

Die Darlegungen konzentrieren sich auf profane, herrschaftliche Raumausstattungen in Frankreich, Deutschland und Österreich von circa 1650 bis 1780. Diese Beschränkung scheint zulässig, da dort unbestritten wegweisende Ideen entwickelt und damit ein wesentlicher Beitrag zur Raumkunst geleistet wurde. Wichtige Weichenstellungen erfolgten allerdings in Italien, worauf an gegebener Stelle eingegangen werden wird.

Die ausgewählten Beispiele werden chronologisch besprochen, um Veränderungen im Laufe der Zeit aufzeigen zu können. Dennoch muss man sich vor Augen halten, dass die Methode der entwicklungs geschichtlich ausgerichteten Forschung aufgrund der Lückenhaftigkeit und der Zufälligkeit der Überlieferung ein schwieriges Unterfangen darstellt, das dem Untersuchungsgegenstand bisweilen nicht gerecht wird.²³ Stefan Kummer, der sich im Rahmen seiner Arbeit über die Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration mit dieser Problematik auseinandergesetzt hat, erinnert in diesem Zusammenhang an Jacob Burckhardt. In seiner Vorlesung *Über das Studium der Geschichte* gibt dieser zu bedenken: „Unsere Bilder der Anfänge sind meist doch bloße Constructionen [...]. Was wir als Anfänge glauben nachweisen zu können, sind ohnehin ganz späte Stadien.“²⁴ Wie Kummer jedoch richtig erkannt hat, ist eine Geschichtsschreibung ohne Chronologie kaum möglich. Eine Lösung des Problems liegt nach Kummer darin, die einzelnen überlieferten Werke nicht in ein Schema der direkten Abfolge einzuordnen.²⁵ Der Denkmälerbestand der vorliegenden Arbeit soll daher anhand von ‚Stationen‘ chronologisch vorgestellt werden. Diese Darstellung ermöglicht es, die Entstehung und den Wandel der Supraporte nachzuzeichnen, ohne dabei ein lineares, eindimensionales Entwicklungsmodell zu

verwenden. Die einzelnen gefundenen gestalterischen Lösungen können schließlich miteinander in Bezug gesetzt respektive ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden, um Tendenzen aufzuzeigen.

Auf Archivstudien musste und konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit verzichtet werden. Dies ist dem glücklichen Umstand geschuldet, dass sich das in der Forschungsliteratur publizierte Quellenmaterial größtenteils als tragfähige Grundlage für die Fragestellung und Überlegungen erwies. Doch nicht all die erforderlichen und gewünschten Informationen werden in den Monographien geliefert. Einige Fragen müssen daher weiterhin offenbleiben. Im Text wird darauf verwiesen, damit kommende Forscher daran anknüpfen und möglicherweise zur Klärung beitragen können.

Aus den publizierten Quellen, den Hinweisen in der bisherigen Forschungsliteratur und insbesondere aus der Analyse *in situ* erhaltener oder durch Entwürfe überlieferter Raumdekorationen können viele Beobachtungen abgeleitet werden, welche die folgende Untersuchung ausführlich darlegt. Auf diese Weise soll das Bild der Supraporte als Türbekrönung des 17. und 18. Jahrhunderts gezeichnet werden.

Die Gliederung ergibt sich aus dem beschriebenen Vorgehen und der gewählten Methodik. Der Hauptteil der Arbeit (*Teil II*) ist in drei Kapitel unterteilt:

Das erste Kapitel (*Kap. 1*) beschäftigt sich mit der Entstehung der Supraporte im 17. Jahrhundert. Zunächst wird ein kurzer Abriss über die Tür und ihre Bekrönung im 16. und frühen 17. Jahrhundert gegeben, um die Voraussetzungen für die Entstehung der Supraporte aufzuzeigen

²³ Zu dieser Problematik sowie zur Methodenkritik siehe KUMMER 1987, S. 6.

²⁴ Zitiert nach KUMMER 1987, S. 6 (mit Quellennachweis).

²⁵ KUMMER 1987, S. 6.

(Kap. 1.1). Im nächsten Kapitel (Kap. 1.2) werden frühe Beispiele von Supraporten besprochen und nach Entstehungsfaktoren gefragt. Das folgende Kapitel (Kap. 1.3) gibt einen Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten zur Gestaltung der Supraporte um 1660. Das erste Hauptkapitel schließt mit der Besprechung des Schlosses von Versailles und der Lustschlösser im Park, die bekanntermaßen ein wichtiges Beispiel in der Geschichte der Raumkunst markieren (Kap. 1.4).

Das zweite Kapitel (Kap. 2) befasst sich mit der Ausprägung und Verbreitung der Supraporte im 18. Jahrhundert. Diese Einteilung basiert nicht auf dem schematischen Modell der Epocheneinteilung, welches von der Forschung längst und zu Recht in Frage gestellt wurde. Vielmehr bot sich diese Gliederung deswegen an, weil sich um 1700 tatsächlich ein Wandel manifestiert, der zweifelsohne bereits im 17. Jahrhundert seinen Anfang nahm und der im 18. Jahrhundert schließlich vollends zur Ausprägung kam. Man darf sich den Wandel daher nicht als abrupten Umschwung vorstellen, sondern als langsamen, nicht eingleisig verlaufenden Prozess. Für eine bessere Anschaulichkeit werden die französischen und deutschen Beispiele nacheinander

besprochen (Kap. 2.1 und 2.2). Dies erleichtert es, die jeweiligen ‚Eigenheiten‘ sowie die (gegenseitigen) Einflüsse herauszuarbeiten.

Das dritte Kapitel (Kap. 3) ist schließlich den kunsttheoretischen Überlegungen über die Supraporte gewidmet, die bislang noch nicht systematisch erfasst wurden, denn neben den Beobachtungen am konkreten Beispiel lassen sich auch aus der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert wichtige Erkenntnisse ableiten, mit deren Hilfe die Eigenart der Supraporte noch schärfer konturiert werden kann.

Abschließend werden die am Einzelbeispiel herausgearbeiteten und bereits miteinander in Bezug gesetzten Ergebnisse zusammengefasst (Teil III). Im Gegensatz zum Hauptteil erfolgt die Gliederung hier nach thematischen Gesichtspunkten. Die beiden Gliederungsformen sollen sich ergänzen und das Verständnis vertiefen. Die Ergebnisse werden unter folgenden Aspekten zusammenfassend vorgestellt: die Entstehung der Supraporte als Türbekrönung (Kap. III.1), formale und inhaltliche Gestaltungsprinzipien (Kap. III.2) und schließlich die Aufgaben der Supraporte in der Raumkunst (Kap. III.3).

II HAUPTTEIL

1 Die Entstehung der Supraporte im 17. Jahrhundert

1.1 Die Tür in der profanen Raumausstattung des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Um die Supraporte als neue Form der Türbekrönung fassen und um ihre Entstehung aufzeigen zu können, bedarf es zunächst eines Blickes zurück auf die Innenraumbtüren des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im profanen Bereich. Es sind jedoch nur wenige Türen in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild überliefert oder durch Quellen zweifelsfrei gesichert. Hinzu kommt, dass die Forschung dieses Thema noch nicht zusammenhängend untersucht hat. Auch im Rahmen dieser Arbeit kann keine ausführliche Analyse erfolgen. Stattdessen sollen schlaglichtartig einige wichtige Aspekte beleuchtet werden, um zumindest in Umrissen ein Bild der Tür und ihrer Dekoration im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert zu zeichnen.

Die Türen waren zum Großteil mit einem Giebel oder einer Verdachung bekrönt. Bisweilen wurden sie auch von einer portalartigen Rahmung umgeben oder als Portal gestaltet. Für den Fürstensaal des Marburger Schlosses schuf Nikolas Hagenmüller 1573 ein aufwendiges Portal, wie es auch an einer Fassade hätte verwendet werden können: Den Durchgang flankieren kannelierte Säulen. Darüber erhebt sich in einer zweiten Zone ein Aufbau, der von einem Dreiecksgiebel abgeschlossen und mit den Wappen des Landgrafen und dessen Gemahlin geschmückt ist²⁶, um auf diese Weise dem Eintretenden den Rang und die Abstammung des Hausherrn unmittelbar vor Augen zu führen (*Abb. 1*). Auch im großen Saal des einst am Rande des Bois de Boulogne westlich von Paris gelegenen Château de Madrid umgab eine architektonische Rahmung die Tür, deren Erscheinungsbild nur durch einen Stich überliefert

ist (*Abb. 2*). Demzufolge flankierten zwei Säulen kompositen Ordnung auf hohen Piedestalen die Tür. Sie trugen das Gebälk, welches von einem Dreiecksgiebel abgeschlossen wurde; zwei Statuen akzentuierten dessen Ecken. Interessant ist, dass die Tür in die GesamtdEKORATION einbezogen wurde, denn das Gebälk der Tür nahm jenes der Kamine auf, welche sich beidseits der Tür befanden. Ob auch die Türen im sogenannten Ballsaal des Château de Fontainebleau²⁷ mit einem Giebel bekrönt waren, ist nicht gesichert. Der Stich von Abraham Bosse aus dem 17. Jahrhundert gibt die Tür an der Ostwand mit einem Dreiecksgiebel wieder und auch Charles Percier rekonstruierte über der Tür an der Westwand einen Giebel.²⁸ Feststeht jedoch, dass die Türen gegenüber dem Kamin, der das Prunkstück der Raumausstattung darstellte, in den Hintergrund traten.²⁹ Erhalten ist

26 GROSSMANN, Georg Ulrich: Schloss Marburg, 2. Aufl., Regensburg 2007, S. 40–41. – Siehe auch die nach Vorlage von Serlio oder Walter Ryffs „Vitruvius Teutsch“ gestalteten Portale in holzvertäfelten Innenräumen des 16. und 17. Jahrhunderts (ZIEGLER, Sabine: Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand. Studien zur Innenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1995, hier vor allem S. 135–174).

27 Grundlegend zum Château de Fontainebleau siehe BLÉCON/BOUDON 1998.

28 Abbildungen bei FERAY 1988, S. 87 (Stich von Abraham Bosse); BLÉCON/BOUDON 1998, S. 114, Abb. 75 (Rekonstruktion von Charles Percier).

29 Siehe auch die beiden flankierenden Türen, die gegenüber dem monumentalen Kamin im sogenannten Aile de Belle Cheminée kaum in Erscheinung treten. Die Kaminwand ist durch eine Zeichnung von François d'Orbay überliefert (Abbildung bei PRESSOUYRE 1972, S. 18, Abb. 16). – Zum Kamin in der Raumkunst des 16. und 17. Jahrhunderts siehe HAUTEŒUR 1967, S. 897–906; HAUTEŒUR 1948, Bd. 2, S. 331–335; THORNTON 1981, S. 63–68; KECKS/PRINZ 1994, S. 326–328.

die skulptierte Giebelbekrönung an der Tür zum eben genannten Ballsaal.³⁰ Ein Zahlungsbeleg für die Vergoldung und Bemalung des Giebels aus dem Jahr 1558 stellt einen *Terminus ante quem* für die Entstehung dar.³¹ Offenbar sollte die Tür, die am Ende eines engen, verwinkelten Ganges liegt, durch den Giebel hervorgehoben und als Zugang zum Ballsaal gekennzeichnet werden.

Gemeinsam ist den besprochenen Bekrönungen, dass sie die Tür im architektonischen Sinn abschließen und als eigenständigen vertikalen Akzent im Raum hervorheben. Es gab jedoch auch Türen, die im Raum kaum in Erscheinung traten. Dies war zum einen der Fall, wenn die Tür in die Wandvertäfelung integriert war.³² Beispiele hierfür lassen sich wiederum im Château de Fontainebleau finden. Die Galerie Franz' I., deren Dekoration eine der berühmtesten Raumausstattungen des 16. Jahrhunderts darstellt, wurde bekanntlich zwischen 1533 und 1540 unter der Leitung von Rosso Fiorentino mit einem komplexen Programm aus Fresken und Stuckrahmungen über einer vertäfelten unteren Zone geschmückt.³³ Während die Längswände größtenteils unverändert die Zeit überdauert haben, ist der Wandaufriß der Stirnwände mit den Türen nicht mehr original erhalten: Die Westseite der Galerie wurde bereits 1639, die Ostseite 1701 und schließlich 1757 durch Ange-Jacques Gabriel umgebaut.³⁴ Sylvia Pressouyre verdanken wir jedoch die Kenntnis einer Zeichnung von François d'Orbay aus dem Jahre 1682, die höchstwahrscheinlich die ursprüngliche Gestalt der Ostwand aus den 1530er Jahren überliefert (Abb. 3). Der Zeichnung zufolge war die einflügelige Tür zur Chambre du Roi wie auch die Blindtür auf der rechten Seite ohne Türbekrönung kaum sichtbar in die untere vertäfelte Wandzone integriert. Zwar befinden sich in der oberen Wandzone zwei Stucktondi, die auf den ersten Blick als Türschmuck gelten könnten. Doch bei näherem Betrachten fällt auf, dass sie nicht axial in Bezug zu den Türen stehen, sondern sich vielmehr

auf das Hochoval mit der Darstellung von Bacchus und Venus von Rosso Fiorentino beziehen, das sie flankieren.³⁵ Für die Westwand hat sich kein Bilddokument erhalten, das den Originalzustand zeigt. Pressouyre nimmt jedoch überzeugend an, dass die Westwand einst die gleiche Dekoration aufwies wie die Ostwand.³⁶ Mit der Gestaltung der Stirnwände wird die Dekoration der Längswände fortgesetzt. Offenbar ging es bei der Ausgestaltung der Galerie vorrangig darum, eine formal und ikonographisch in sich geschlossene Dekoration zu schaffen, die sich über alle Wände des Raumes erstreckt. Die Tür spielt in dieser umlaufenden Raumdekoration keine Rolle. Die ursprüngliche Türsituation anderer Räume in Fontainebleau ist weniger gut belegt. Denn hier fehlen eindeutige Schrift- oder Bildquellen. Daher lässt sich nur vermuten, dass die Türen der an die Galerie angrenzenden Chambre du Roi, welche 1533 bis 1538 von Primaticcio mit einem von Hermenpilastern gerahmten Freskenzyklus entlang der oberen Wandzone dekoriert wurde, ebenfalls in die untere Zone eingefügt waren.³⁷ Gleiches gilt für die Chambre de la Duchesse d'Étampes, die Teil einer weiteren appartementartigen Raumgruppe ist

30 Abbildung bei BLÉCON/BOUDON 1998, S. 113, Abb. 71 und 72.

31 BLÉCON/BOUDON 1998, S. 243, Nr. 104 – 1558 (mit Quellenachweis).

32 Zu den kaum sichtbar in die Holzvertäfelung integrierten Türen siehe auch HAUTECEUR 1948, S. 328–329; KIMBALL 1949, S. 30; FERAY 1988, S. 69; LETELLIER/OLIVIER 2001, S. 86.

33 Grundlegend zur Bau- und Ausstattungsgeschichte BLÉCON/BOUDON 1998; PRESSOUYRE 1972, S. 13–24; AUCLAIR, Valérie: L'invention décorative de la galerie François 1er au château de Fontainebleau, in: *Seizième siècle*, 3 (2007), S. 9–35.

34 PRESSOUYRE 1972, S. 15–16.

35 PRESSOUYRE 1972, S. 15.

36 PRESSOUYRE 1972, S. 15.

37 Zur Rekonstruktion des Wanddekors siehe BÉGUIN, Sylvie: Remarques sur la Chambre du Roi, in: Chastel, André (Hg.): *Actes du Colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris 1975, S. 199–230.

und in den frühen 1540er Jahren von Primaticcio und seiner Werkstatt dekoriert wurde. Obgleich sie größtenteils noch *in situ* erhalten zu sein scheint, ist die Dekoration aufgrund diverser Umbauten und historisierenden Rekonstruktionen im 19. Jahrhundert nicht in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild überliefert.³⁸ Es muss auch hier offenbleiben, ob die Tür wie heute in die untere Zone integriert war und ob sie in direktem Bezug und damit im Rhythmus des oberen Dekors angeordnet war.

Zum anderen traten einige Türen im Raum nicht in Erscheinung, da sie durch den textilen Wanddekor verdeckt wurden. Insbesondere in repräsentativen Räumen waren als Wanddekor kostbare Tapissereien gebräuchlich, die jedoch vor dem frühen 18. Jahrhundert nicht dauerhaft, sondern nur zu bestimmten Anlässen oder zeitlich begrenzt aufgehängt wurden. Die einzelnen Tapissereien einer Folge wurden zumeist Kante an Kante dicht nebeneinander gehängt. Da die Tapissereien vor Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nur gelegentlich in Hinblick auf bestimmte Räume und damit mit vorgegebenen Maßen in Auftrag gegeben oder erworben wurden, hingen sie zum Teil auch vor den Türen.³⁹ Um den Raum betreten zu können, mussten sie zurückgeschlagen werden.⁴⁰ Darüber hinaus verwendete man auch Portieren, die vor die Türen gehängt wurden. Bereits Philibert de l'Orme, der zu den bedeutendsten Architekturtheoretikern des 16. Jahrhunderts zählt, thematisierte in seinem einschlägigen Traktat *Premier Tome de l'Architecture* aus dem Jahr 1567 den Zusammenhang zwischen textilem Dekor und Türgestaltung. Im 13. Kapitel des achten Buches heißt es:

„Il faut aussi qu'il leur [sc. les portes] sçache donner l'entablement, à fin qu'elles soient raisonnables, & non plus larges que l'huissierie faicte de bois, à fin que quand elles s'ouuiront, elles se puissent bien coucher au long du mur, sans donner empeschement à la salle, ny aux cham-

bres. Quant à y faire ornements, moulures, ou corniches, ie n'en serois point d'aduis, ains plus tost ie les voudrois faire toutes pleines, vnies & sans ourage: pour autant que cela n'est que argent perdu, & aussi que lesdicts ornements ne se voient à cause de la tapisserie, qui est tousiours deuant vne porte: si ce n'estoit aux portiques qui sont proches des vestibules, ou escaliers: [...]“⁴¹

38 Zu den Umbauten siehe RUBY, Sigrid: Die Chambre de la Duchesse d'Étampes im Schloß von Fontainebleau, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 55–90, hier vor allem S. 55; siehe auch Grundrisse bei BLÉCON/BOUDON 1998, S. 182–183 und S. 206–207.

39 FERAY 1988, S. 88; BABELON 1991, S. 210; BRASSAT 1992, S. 26; siehe auch ebd., S. 70, Abb. 30 und S. 81, Abb. 33; LEFÉBURE 1996, S. 17–29; EVERS 2007, S. 382–390, hier vor allem S. 383–384. – Ich danke sehr herzlich Frau Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle (Universität Bern) und Frau Dr. Susanne Evers (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) für ihre Erläuterungen. – Die allseitige, die Türen überlappende Aufhängung könnte möglicherweise auch dem damaligen Raumverständnis geschuldet sein, welches den einzelnen Raum als ein in sich geschlossenes Gebilde auffasst.

40 Brassat bezeichnet die Überlappung und das damit verbundene Zurückschlagen der Tapissereien als „späte Reminiscenz der antiken Vorhangbräuche“ und führt es auf zeremonielle Gepflogenheiten zurück (BRASSAT 1992, S. 26). Als Beispiel zitiert Brassat eine Notiz von Philipp Hainhofer, der über seine Audienz beim obersten Landhofmeister in München 1636 berichtet, dass man ihn durch drei teppichbehängene Zimmer führte und „ein pagi den Teppich vor der Thür aufhebet und Ich in das Audienz Zimmer tratte.“ (zitiert nach BRASSAT 1992, S. 26). Zweifellos erfordert eine derartige Hängung ein Zurückschlagen der Tapissereien, um den Raum betreten zu können. Insofern fungiert die Tapissérie wie eine Art Türflügel, der geöffnet werden muss: Die Tapissérie konnte wie bei einer ein- oder zweiflügeligen Tür entweder beidseits oder nur auf einer Seite zurückgeschlagen werden. Ob damit aber ein zeremonieller Akt verbunden war oder ob die Hängung tatsächlich auf eine solche antike Gepflogenheit zurückgeht, ist jedoch fraglich und müsste eingehend untersucht werden. Denn denkbar ist auch, dass das zurückgeschlagene Ende der Tapissérie befestigt und damit der Durchgang dauerhaft frei war.

41 DE L'ORME 1567, S. 248–249. – Am Rand ist als kurze Zusammenfassung vermerkt: „L'auteur n'estre d'avis que aucuns ornements soient faits aux portes du dedans des logis.“ (DE L'ORME 1567, S. 249).

Die Tür muss, so de l'Orme paraphrasierend, mit einer Verdachung (*entablement*) versehen werden, durch welche sie sinnvoll – gemeint ist nach den Regeln der Tektonik – bekrönt und abgeschlossen wird. Auf weitere aufwendige Dekorationen soll verzichtet werden, da die Tür immer von einer Tapissérie verdeckt und damit alle weitere Ausschmückung nur Geldverschwendung sei. Auch wenn aus der Textquelle nicht eindeutig hervorgeht, ob es sich um einen Wandteppich oder eine Portiere handelt, muss festgehalten werden, dass die Tür und ihre Bekrönung zumindest zeitweise in den Hintergrund traten und dass beide Dekorationssysteme – der temporär aufgehängte Textildekor auf der einen, die architektonische wandfeste Dekoration auf der anderen Seite – miteinander in Bezug stehen.⁴²

Die besprochenen Beispiele zeigen, dass es verschiedene Möglichkeiten gab, die Tür zu gestalten. Türbekrönungen, die als Supraporten bezeichnet werden können, lassen sich noch nicht finden. Obgleich man sich bereits im 16. Jahrhundert um eine differenzierte Türgestaltung bemühte, die sich nach verschiedenen Vorgaben wie beispielsweise nach der Art des Zugangs, der Wanddekoration oder der Raumgröße richtete, spielte die Tür tendenziell eine untergeordnete Rolle in der Raumausstattung. Dies änderte sich jedoch, als sich im Laufe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein neues Raumkonzept durchsetzte, welches auch Auswirkungen auf das Erscheinungsbild der Tür hatte.

Die Räume waren zunächst noch nicht nach einem übergeordneten Prinzip angeordnet oder gruppiert.⁴³ Mit dieser funktional bedingten ‚Geschlossenheit‘ des Raumes lässt sich nicht nur die umlaufende Raumdekoration, sondern auch die untergeordnete Rolle der Tür erklären. Die ‚Geschlossenheit‘ des Raumes wurde jedoch allmählich aufgehoben.⁴⁴ Hierfür waren zwei Gründe ausschlaggebend: die Gruppierung der Räume zu einem Appartement und die Herausbildung der

Enfilade, einer Raumreihe mit axial angeordneten Türen.⁴⁵ Die ‚Ursprünge‘ der Enfilade oder *fuga di stanza* liegen nach Meinung einiger Forscher in Italien.⁴⁶ Prinz und Kecks führen dagegen in ihrer eingehenden Untersuchung zum französischen Schloss der Renaissance aus, dass der aus einzelnen Gebäuden zusammengefügte französische Flügelbau die Raumreihe als Grundrissgestaltung bedingt habe.⁴⁷ Frühe Beispiele für die Aneinanderreihung von Räumen mit axial angeordneten Türen stellen in Frankreich beispielsweise der Flügel Ludwigs XII. in Blois⁴⁸ (1498–1501), das 1544–46 nach Plänen von Sebastiano Serlio für Hippolyte d'Este errichtete Hôtel du Grand Ferrare in Fontainebleau oder der von Jacques Androuet du Cerceau für seine *Les plus excellents bastiments de France* (1575–79)

42 Siehe hierzu JANOWITZ 2006, S. 325–350; EVERS 2007, S. 373–390, hier vor allem S. 383–384.

43 KECKS/PRINZ 1994, S. 129.

44 KECKS/PRINZ 1994, S. 129.

45 Bislang gibt es noch keine umfassende Studie zur Enfilade; zur Raumordnung und Enfilade siehe ROSE 1922, S. 164–185; KURTH 1923, S. VII; KELLER 1936, S. 3–4 und S. 136; HAGER 1967, Bd. V, Sp. 333–340; JESTAZ 1988, S. 109–120; WADDY 1990, passim; BABELON 1991, S. 187–198; THORNTON 1991, S. 300–312; MÖHLENKAMP, Annet: Form und Funktion der fürstlichen Appartements im deutschen Residenzschloß des Absolutismus, Mikro-fiche-Ausg. 1992; GUILLAUME (HG.) 1994; KECKS/PRINZ 1994, S. 129–137; PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, hier vor allem S. 38–42 und S. 60–69; CHATENET, Monique: Etiquette and architecture at the court of the last Valois, in: J. R. Mulryne, J. R. und Elizabeth Goldring (Hg.): Court festivals of the European Renaissance. Art, politics, and performance, Aldershot 2002, S. 76–100.

46 ROSE 1922, S. 164; KURTH 1923, S. VII; WADDY 1994, S. 155–166. – Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Beobachtungen von Michel de Montaigne, die jener während seiner 1580 bis 1581 unternommenen Italienreise festhielt: „les palais ont force suite de mambres [sic! chambres] les uns après les autres. Vous enfilés trois et quatre salles, avant que vous soyés à la maistresse.“ (MONTAIGNE, Michel de: Journal du voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581, hrsg. von Alessandro D'Ancona, Città di Castello 1889, S. 238).

47 KECKS/PRINZ 1994, S. 129.

48 In Blois ist der Raumreihe jedoch noch ein galerieartiger Gang vorgelagert.

gestochene Tuilerien-Entwurf von Philibert de l'Orme aus den Jahren 1564/65 dar.⁴⁹ Wie sich das Verhältnis zwischen Italien und Frankreich hinsichtlich der Hintereinanderstaffelung der Räume und der Anordnung der Türen *en enfilade* im Einzelnen verhält – Sebastiano Serlio müsste in diesem Zusammenhang unbedingt berücksichtigt werden – und welche Gründe letztlich zur Entstehung der Enfilade führten, ist noch zu klären.⁵⁰ Für die Beantwortung der letzten Frage lieferten die Architekturtheoretiker des 17. Jahrhunderts wichtige Hinweise; sie verwiesen auf die ästhetischen und praktischen Vorzüge der Enfilade. Louis Savot merkte in seiner 1685 erschienen *L'architecture française des bâtiments particuliers* an, dass die Raumreihe nicht nur einen als ansprechend und schön empfundenen Durchblick durch das gesamte Gebäude ermögliche, sondern dass diese Anordnung auch der *commodité* zum Vorteil gereiche, da durch die axiale Anordnung stets ein angenehm frischer Luftzug entstehe.⁵¹ Auch wenn bislang aus Mangel einer eingehenden Untersuchung zur Enfilade allen Überlegungen noch der Charakter des Vorläufigen anhaftet und viele Fragen unbeantwortet bleiben müssen, steht fest, dass die Enfilade zu einem der wesentlichen Merkmale des europäischen Schlossbaus avancierte. Wie groß die Bedeutung der Enfilade für die französische Schlossbaukunst war, geht mitunter auch daraus hervor, dass im späten 17. Jahrhundert ein Mythos um ihre ‚Erfindung‘ geschaffen wurde. Gédéon Tallement des Réaux (1619–1692) schilderte in seinen *Historiettes*, dass die durch den sogenannten *Salon bleu* berühmt gewordene, übrigens 1588 in Rom geborene Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet, aus Unzufriedenheit über die bisherigen Baugewohnheiten selbst zu Stift und Papier gegriffen und die Treppe an den Rand des Appartements verlegt habe, um eine lange Reihe von Räumen zu erhalten. Zudem habe sie die Türen „vis-à-vis les une des autres“ angeordnet.⁵² Auch der französische Historiker Henri Sauval (1623–1676) schrieb in seinem Werk *Histoire et recherches des*

antiquités de la ville de Paris, das 1724 posthum erschienen ist, der Marquise de Rambouillet eine Schlüsselrolle zu: „[...] mais ce n'est pas le seul ornement qu'elle [sc. la marquise de Rambouillet] a ajouté à l'architecture: [...] les portes en enfilade de son appartement, ont servi de modele [...] à ces longues suites de portes, qui sont les principales beautés de nos Chateaux & de nos Palais.“⁵³

Doch lenken wir im Folgenden unser Augenmerk auf die Analyse der Enfilade und damit auf die Rolle der Tür. Die Enfilade stellt keine blo-

49 KECKS/PRINZ 1994, S. 131.

50 Zum Verhältnis von Italien und Frankreich hinsichtlich der Grundrissgestaltung siehe einführend PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, hier vor allem S. 38–42 und S. 60–69; FROMMEL, Sabine: Sebastiano Serlio, architetto, Mailand 1998.

51 „Si on les peut tellement situer, qu'elles se regardent toutes directement, en sorte qu'on puisse à travers icelles voir de l'un des bouts du logis à l'autre, & qu'à chacun de ces deux bouts y ait deux fenestres & ouvertures diametralement opposées; cette disposition apportera non seulement de la beauté, mais aussi de la commodité au logis: car par ce moyen il paroitra avoir plus de grandeur, & les deux fenestres étant ouvertes l'Été, on sentira toujours un rafraichissement de vent fort agreable à l'endroit de ces portes, quelque chaleur qu'il fasse. Les Italiens pratiquent cette disposition assez soigneusement.“ (SAVOT 1685, S. 128–129). – Auch Joseph Furtenbach fordert in seiner „Architectura civilis“ von 1628, dass „[...] die Thueren aber samentlich also nacheinander respondiren, daß man durch alle/ auch in gerader Lini/ durch den gantzen Pallast sehen/ und von allen vier Orthen den frischen Lufft empfangen moege. Welches dann nit allein dem Gebaew nutzlich, sonder [sic!] auch dem Mensche gesundt und erfreulich.“ (FURTTENBACH 1628, S. 8; siehe auch S. 24).

52 „Elle fut elle-même l'architecte de l'hôtel de Rambouillet, qui était la maison de son père. Mal satisfaite de tous les dessins qu'on lui faisait (c'était du temps du maréchal d'Ancre, car alors on ne savait que faire une salle à un côté, une chambre à l'autre, et un escalier au milieu: [...]). C'est d'elle qu'on a appris à mettre les escaliers à côté pour avoir une grande suite de chambres, à exhausser les planchers [sc. plafonds] et à faire des portes et des fenêtres hautes et larges et vis-à-vis les une des autres; et cela est vrai que la Reine-mère, quand elle fit bâtir le Luxembourg, ordonna aux architectes d'aller voir l'hôtel de Rambouillet, et ce soin ne leur fut pas inutile. [...]“ (TALLEMANT DES RÉAUX 1834, Bd. 2, S. 215–216; vgl. BABELON 1991, S. 192–195).

53 SAUVAL 1724, S. 201; vgl. BABELON 1991, S. 195.