

„Alles in galla ... au petit levée des Churfürsten“

Zur Rolle der Schlafgemächer
in den Schlössern Kurfürst Max Emanuels von Bayern (1680–1726)

Dr. Max Tillmann

Mit ebenso viel „plaisir“ am Künstlerischen wie Sinn für höfische Etikette beschäftigte sich Kurfürst Max Emanuel von Bayern (1662–1726) zeit seines Lebens mit dem „meublement“ seiner Paläste.¹



Jean Mariette, Max Emanuel in Frankreich, Radierung, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Für den Repräsentationsstil der Fürstengeneration um 1700 war es – wenn wir die gesamteuropäische Perspektive betrachten – gleichwohl symptomatisch, das Schlafzimmer als den Kulminationsraum innerhalb der Paradedemächer auszugestalten. Das Beispiel Max Emanuels, zunächst als Kurfürst von Bayern in der Münchner Residenz hofhaltend, ist Teil der im Alten Reich des 17. Jahrhunderts einsetzenden Entwicklung, nach der das Paradeappartement die Spitze der Unterkunftshierarchie im frühneuzeitlichen Residenzschloss einnahm. Wenn ich in den Mittelpunkt meines Beitrages die Schlafgemächer Max Emanuels stelle, dann kommt unter den zu präsentierenden Betten, dem Typus des Staatsbetts die Bedeutung eines Herrschaftszeichens von höchster Majestät zu.

Mit dem Einsatz des Staatsbettes als wichtigstem Zeichen fürstlicher Hoheit neben dem Thron (im Audienzgemach) wurde an den westeuropäischen Höfen etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine Tradition begründet, nach der jeder nachfolgende Herrscher eine neue Bettstatt für die Schlafgemächer seiner Hauptresidenzen anfertigen ließ. Im Zeitalter dynastischer Politik wurde das Staatsbett zum besonders sinnfälligen Herrschaftszeichen. Denn die höfische Bettschaft „nimmt den Körper des Fürsten auf – und dieses von der Zeugung, die aufgrund der aus dynastischen Gründen erforderlichen Geblütsmäßigkeit im Ideal im Ehebett vollzogen wird, über das tägliche Schlafen als Teil menschlicher Existenz bis hin zum Sterbe- beziehungsweise Totenbett, auf dem in der Frühen Neuzeit die fürstliche Leiche aufbewahrt wird.“² Das Bett vergegenwärtigt somit wie kein anderes Objekt den Körper des Fürsten, auch bei Abwesenheit, sowie im übertragenen Sinne die höfische Kultur wie auch das praktizierte Herrschaftsprinzip. Als sich im 15. Jahrhundert am burgundischen und am französischen Hof ein herrschaftliches Zeremoniell zur Ritualisierung des fürstlichen Alltags herausbildete, spielte der Öffentlichkeitscharakter des Schlafzimmers und der besondere Platz des Bettes in der Raumanlage eine wichtige Rolle in der Versinnbildlichung des Souveräns.

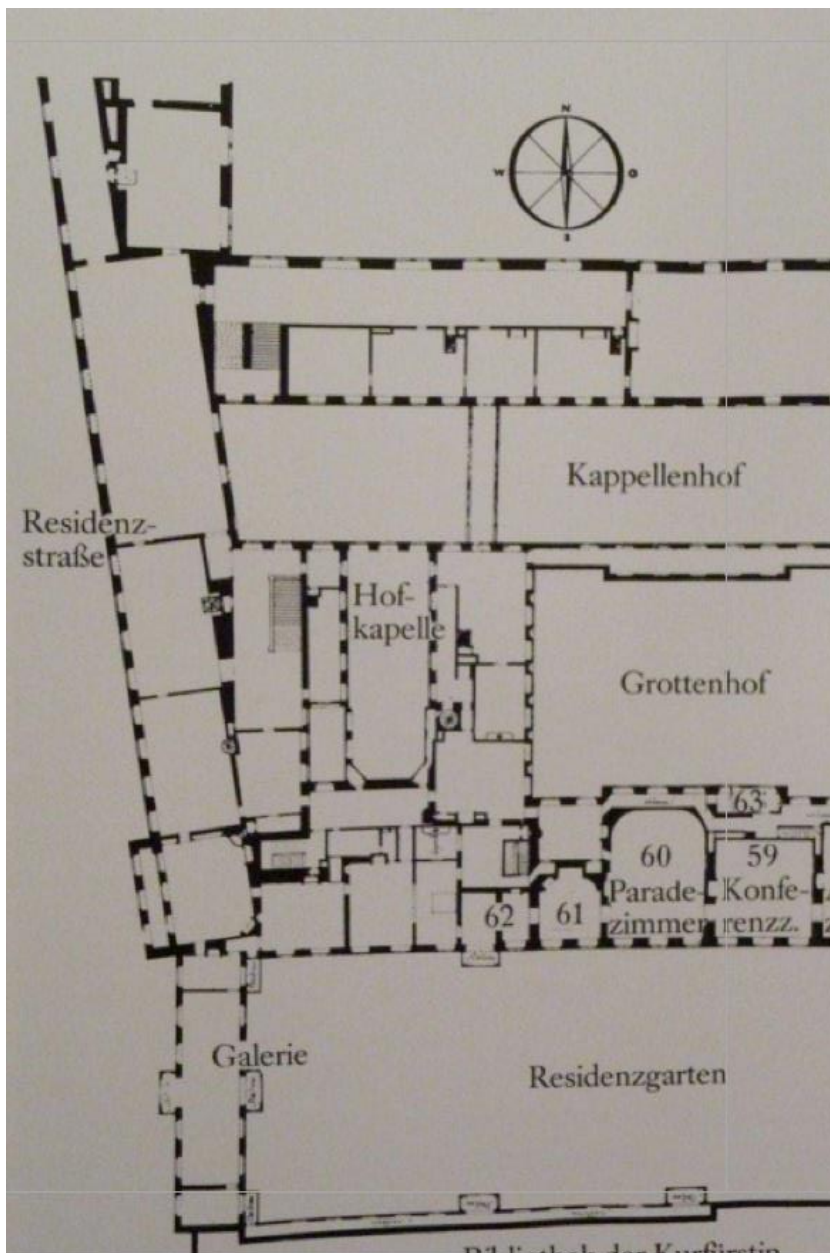
Diese Entwicklung erreicht zu Lebzeiten Max Emanuels mit dem „Lit de parade“ des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. im Zentrum der Palastanlage von Versailles und dem Ablauf des Lever nach dem „Etat de la France“ einen Höhepunkt. Gewissermaßen als Gegenpol innerhalb der vielfältigen Heterogenität europäischen Hoflebens verfestigte sich etwa zur Zeit der Gegenreformation das spanische Hofzeremoniell. Das Schlafzimmer des Herrschers stand hier bei weitem nicht so vielen Höflingen und Besuchern offen wie in Frankreich. Empfangen wurde im Audienzsaal, das Schlafgemach war der exklusive und separierte Privatbereich des Herrschers. Durch die Habsburger Kaiser konnte das spanische Zeremoniell in der Folge im deutschsprachigen Raum Verbindlichkeit beanspruchen.

Kurfürst Max Emanuel ist durch seine frankophile Sozialisierung und seine politischen Ansprüche ein interessanter Fall. Machtpolitisch stand er während des Spanischen Erbfolgekriegs zwischen den Fronten von Bourbon und Habsburg; tatsächlich verfolgte er aber vor allem eine eigene politische, gewissermaßen „bayerische“ Agenda: Max Emanuel wollte das Spanische Erbe für seinen Sohn Joseph Ferdinand sichern. Nach dem Tod des Prinzen 1699 erstrebte er für sich selbst die Souveränität der Spanischen Niederlande, also des alten Mittelreiches Burgund, erweitert um eine Königskrone (Neapel – Mailand– Sizilien). Als sich diese Politik mit den Friedensschlüssen von Rastatt und Utrecht 1713/14 als nicht durchsetzbar erwies, verfolgte er die Erlangung der Kaiserwürde für die Wittelsbacher. Diese im dynastischen Sinne sehr erfolgreich konzipierte Politik betrieb der Kurfürst ab 1691 als Statthalter der Spanischen Niederlande. Bis zum Beginn des Krieges 1701 hielt er Hof in Brüssel und ging nach einem kurzen Intermezzo in München bis 1704, als Folge der Allianz mit den Bourbonen und dem Kriegsverlauf, für weitere 11 Jahre in die Niederlande und nach Frankreich, von wo er weiter um seine Ansprüche auf die Souveränität der Spanischen Niederlande kämpfte.

Ausgehend von der Form des Schlafgemachs und seiner zeremoniellen Nutzung lässt sich darstellen, wie Max Emanuels Hof den Wechsel von der habsburgisch geprägten Kultursphäre des Alten Reiches (sowie der Spanischen Niederlande) in die französische Kultursphäre verarbeitete. Zum anderen lässt sich an der Form des Schlafens, also am Lebensstil den Max Emanuel in Frankreich annahm, der gesellschaftliche Wandel des 18. Jahrhunderts erkennen. Der chronologische Überblick beginnt mit der Kurfürstinmutter Henriette Adelaide in den 1660er Jahre über die Alexanderzimmer Max Emanuels in der Münchner Residenz um 1685, sein Appartement im Brüsseler Coudenberg Palast, sowie den Räumlichkeiten in den Schlössern von Compiègne, Saint-Cloud und Nymphenburg bis 1726. Das Augenmerk wird gelegt auf die Disposition der Räume, die künstlerischen und innovativen Aspekte der Ausstattung und die sich verändernde Nutzung.

Das Paradeschlafgemach der Kurfürstin Henriette Adelaide in der Münchner Residenz

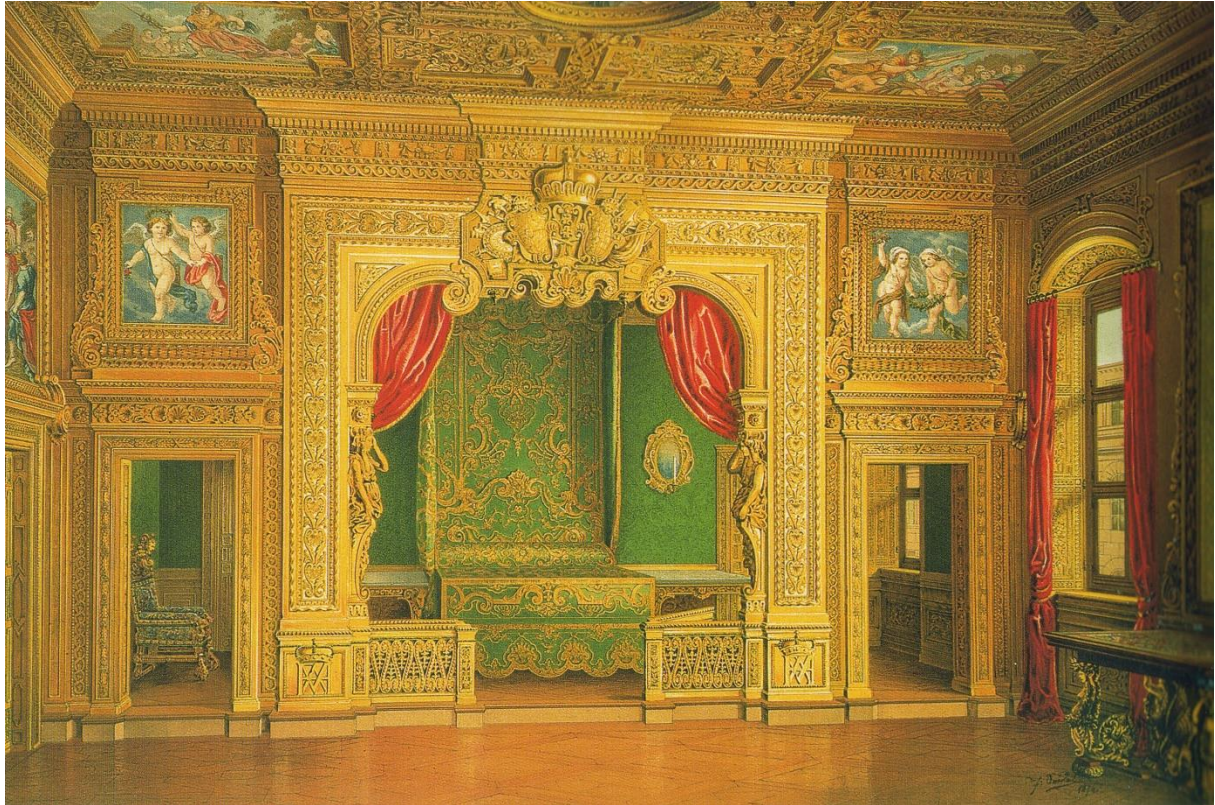
Von programmatischem Charakter, insbesondere für das, was Max Emanuel in der Folge schuf, war die Größe und die Ausstattung des Appartements seiner Mutter Henriette Adelaide von Savoyen (1636–1676) in der Münchner Residenz, die zwischen 1666 und 1669 die Räume ihrer Schwiegermutter Maria Anna von Österreich um- und neu bauen ließ. Ihr Grande Appartement begann mit dem Hartschiersaal und bestand aus zwei Vorzimmern, einem Audienzraum, einer Galerie mit flankierenden Kabinetten und Bibliothek, dann dem Grottenzimmer, dem Schlafgemach und dem heute noch größtenteils erhaltenen Herzkabinett und der Josephskapelle.



Alle Räume besaßen reich geschnitzte, vergoldete Decken mit eingelassenen Gemälden der von ihr verpflichteten italienischen Maler Antonio Zanchi, Antonio Triva sowie Johann Heinrich Schönfeld. In den Programmen der Deckenbilder ihres Appartements verbanden sich die prononciert dynastischen Machtansprüche der Kurfürstin mit der esoterischen Gedankenwelt der urbanen Pariser Präziosenkultur. Mit ihrem Grande Appartement hatte Adelaide ihren Gemahl Ferdinand Maria, der in den Räumen Maximilians lebte, salopp formuliert „an die Wand gebaut“.

Grande Appartement der Kurfürstin Henriette Adelaide, Bauzustand nach dem Cuvilliés'schen Residenzplan, um 1760.

Ihr Schlafgemach, in den Rechnungen bereits „camera da parada“ genannt, war geteilt und bestand aus einem Raum mit zwei Fensterachsen vor dem Alkoven und einer Achse darin mit Zugang zum Herzkabinett.



Alkoven im Schlafzimmer der Kurfürstin Henriette Adelaide (1944 zerstört), Kupferstich aus Georg Friedrich Seidel, Die Königliche Residenz in München, Leipzig 1880.

Der Alkoven – das Wort *alcova* kommt aus dem Spanischen und benennt den Ort, an dem man schläft und ruht – teilt den öffentlichen vom privaten Teil des Schlafgemachs ab. Die Balustrade diente dazu, die Leute des „petit Etat“ auf Distanz zu halten. Charakteristisch für diesen Raumtypus ist die vergoldete Vorwand des Alkovens. Wie ein Bühnentor in der Oper gestaltet, prunkte dort zentral das Allianzwappen von Bayern und Savoyen. Die Alkovenwand stammte bereits aus Adelaides erstem Schlafgemach über dem Antiquarium und wurde in das neue Schlafzimmer überführt. Deswegen hatte sich die Kurfürstin bereits 1663 an ihren Bruder Carlo Emanuele gewandt, und innenarchitektonische Skizzen erbeten, u. a. von der im Turiner Palazzo Reale durch Carlo Morello entstandenen Alkovenwand.³

Die Genese des Alkovens, die künstlerischen und kulturellen Impulse, ist aber weniger oberitalienisch, sondern geht auf die französische Adelskultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Der Einfluss vermittelte sich Henriette Adelaide über zwei Seiten, zum einen über ihre Mutter Marie Christine di Francia, zum anderen über den engen Briefkontakt,

den sie mit ihrer Pariser Cousine, Mme de Montpensier, der berühmten Grande Mademoiselle pflegte. Durch die Korrespondenzen sowie ihre umfassenden literarischen Interessen hatte Adelaide die Salonkultur der Präziosen kennen und schätzen gelernt. Die Ideale der „honnêteté“ und die Ideen derer, die sich im Hôtel de Rambouillet zusammenschlossen, nahm sie auf und integrierte manche Aspekte in ihren Lebensstil. Offenbar hatte Mme de Rambouillet (1619–1692) in ihrem Pariser Hôtel um 1651 den ersten Alkoven einrichten lassen. Als dilettierende Architektin hatte sie den Grundriss zu ihren Räumen selbst entworfen. Ihr Alkoven ist auf einem zeitgenössischen Grundriss hinter der „Chambre bleue“ eingezeichnet. Sie hat dort ihren präziosen Kreis vom Bett aus empfangen. Es galt als Privileg, an der „Causerie de ruelle“ (Raum zwischen Bett und Wand) teilzunehmen, wobei die Dame des Hauses im Alkoven ruhte, an dessen Seite die Gäste zwanglos Platz nahmen. Kokettierend bezeichnete Mme de Rambouillet ihren Zirkel als „Alkovisten“. Das Vorbild der Marquise wurde schnell nachgeahmt, in Schloss Vaux-le-Vicomte finden sich bereits mehrere „chambres en alcôve“.⁴

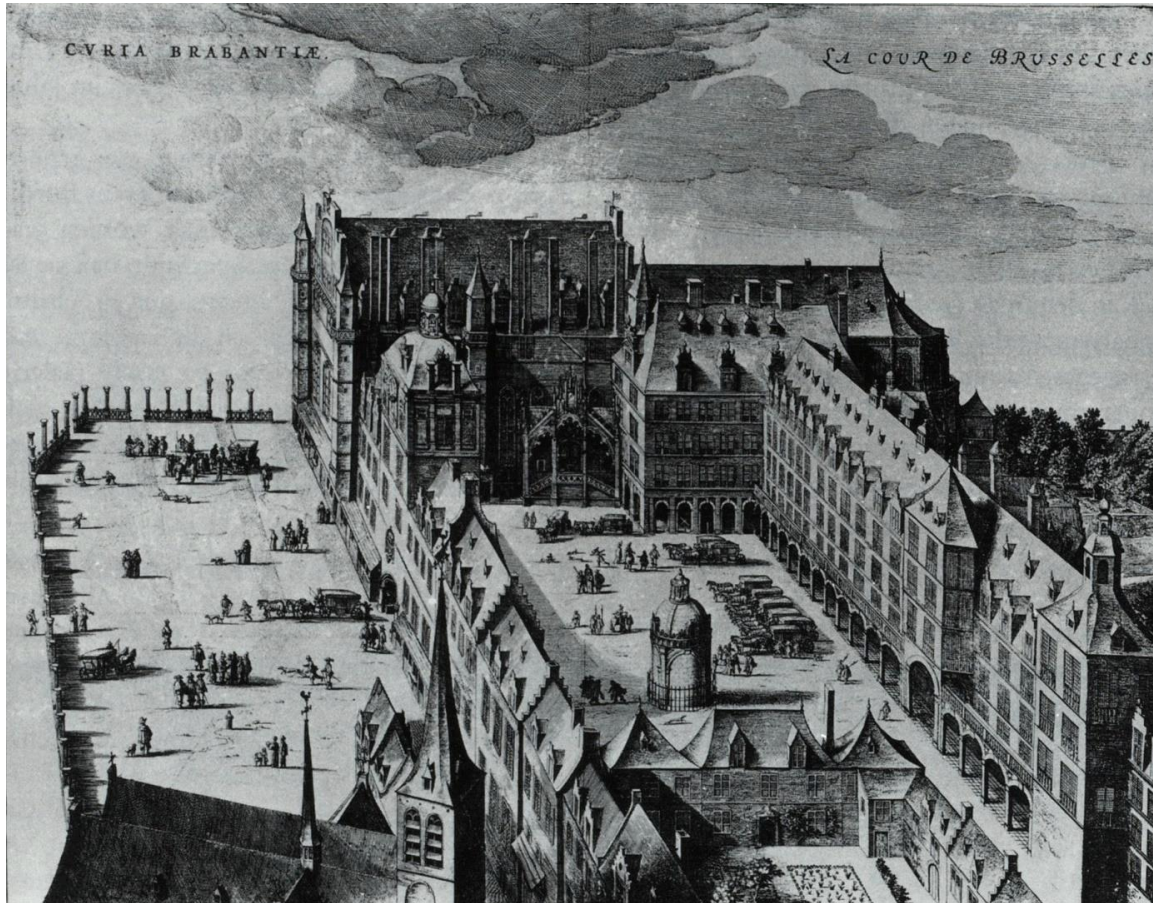
In dieser Form war auch bei Adelaide, die umgeben war von den dienstuenden adeligen Hofdamen, aber auch mit großer Freizügigkeit den Umgang mit Künstlern und Musikern pflegte, das Schlafgemach in den ritualisierten Alltag der Kurfürstin einbezogen. Privataudienzen hielt die Kurfürstin im Schlafgemach und sogar im anschließenden kleinen Kabinett ab. Es ist dieser Aspekt des Dekorums in der Öffentlichkeit der Privatgemächer, der zu den schweren Konflikten mit der nach spanischer Etikette lebenden Schwiegermutter Maria Anna führte. In der Möblierung war Adelaides Schlafgemach auf Repräsentation und Tagesaktivität hin ausgerichtet. Es gab Silbermöbel, eine Trias aus einem Tisch und zwei Gueridons, dann ein mit Silber verzierter Schreibkasten, der sechs große Figuren zeigte. Im Alkoven standen ein Lacktischchen, ein Nähtischchen mit Scagliolatafel und zwei Gueridons. Die Textilausstattung, zur Wandbespannung ein Samt in Blau und Gold „alla turcha“, zeugt von hohem Anspruch. Aus roten Stoffen hingegen ein „letto grande rezzo perfetto ala moda“, d. h. die Vorhänge des Prunkbettes, in dem die Kurfürstin schlief, dazu Bezüge für sechs Sessel, Fenstervorhänge, Portieren, ein Tabouret und Vorhänge für ein kleines Bett, in dem zwei Hofdamen nächtigten, die der Kurfürstin zu Dienste standen. Morgens stellten die Damen ihr Bett wieder weg. Durch den in Größe, kostbarer Ausstattung und neu konnotierter Nutzung ebenso programmatischen wie innovativen Charakter ihres Schlafgemachs brachte Adelaide ihren Machtanspruch und ihre kulturelle Orientierung zum Ausdruck. Der Mentalitätswechsel am Münchner Hof war folgenreich.

Max Emanuels Schlafgemach in den Alexanderzimmern der Münchner Residenz

Knapp 20jährig ließ Kurfürst Max Emanuel von 1680 bis 1685 das kurfürstliche Appartement, die Alexanderzimmer, neu konzipieren. Unter der Leitung des Henrico Zucalli, einem Vertreter der römischen Palastbaukunst, wurde dort ein Paradeappartement sowie ein Gesellschaftsappartement eingerichtet. Der Hauptzugang erfolgte über die breite Treppe, unter Einbeziehung des Herkulesaals, dann über die Ritterstube, Antekammer, Audienzzimmer, Großes Kabinett, Schlafgemach, geheimes Kabinett, vom Alkoven aus zu betreten, dann das Ankleidezimmer. Das Schlafzimmer hatte zwei Fensterachsen und entsprach mit einer mächtigen, vergoldeten Alkovenwand dem Typus des „chambre en alcove“ seiner Mutter Henriette Adelaide. Auf den Fortbestand des Herrschergeschlechts verweisend zeigte das Hauptbild der Decke die Geburt Alexander des Großen. Die Alkovenwand des Bildhauers Andreas Faistenberger dominierte den Raum. Sie war von einem Schild bekrönt, der von zwei Greifen gehalten und mit Emblemen versehen war. Das französische Imperialbett war aus golddurchwirktem karmesinrotem Samt und besaß die charakteristischen vier Balustervasen mit weißen Federbüschen. Eine Vorstellung vom Typ und der Farbigkeit gewinnt man mit Blick auf das Paradebett Kurfürst Max Emanuels im Neuen Schloss Schleißheim von ca. 1722–25. Bei diesem französischen Betttypus, aufgrund seines rechteckigen Baldachins in den Abmessungen des Bettes Imperialbett genannt, ist die hölzerne Konstruktionsform der Bettstatt nicht sichtbar. Unterhalb des Baldachinkranzes ist es mit vier Vorhängen versehen. Hochherrschaftliche Magnifizienz demonstriert das Paradebett allein durch die Kostbarkeit der Textilien aus karmesinrotem Goldsamt und aufwändigen Verzierungen in Reliefstickerei. Zum Bettensemble gehörte die Bekrönung aus vier vasenartigen Aufsätzen mit farbigen Federbüschen an den Ecken. Der Imperial war als Herrschaftszeichen Teil der offiziellen Ausstattungsetikette. Den ästhetischen Werten der Ausstattung in Form, Farbe und Materialien ist die zeremonielle Komponente unterlegt, die das Äußere des karmesinroten, streng französischen Paradebetts als Möbel von allerhöchstem Rang formal bestimmt. Dies führte zu einem prononcierten Konservatismus bezüglich der Form der Staatsbetten, so dass Max Emanuel sein Schlafgemach in den Alexanderzimmern und noch 40 Jahre später jenes im Neuen Schloss zu Schleißheim mit dem zwischenzeitlich altmodischen Betttypus ausstattete. Außerhalb des Alkovens waren die Wände mit grün und weiß gestreiftem Brokat mit goldenem Blumenmuster ausgeschlagen. Vier Schreibtische mit Schildpatt-Metalleinlagen standen im öffentlichen Teil des Gemachs. Der Kurfürst schlief in den 1680er Jahren noch in seinem Paradeschlafgemach in der Münchner Residenz.

Die Brüsseler Residenz auf dem Coudenberg

Am 26. März 1692 zog Max Emanuel, als ruhmreicher Türkensieger infolge seiner militärischen Verdienste in die Spanischen Niederlande gerufen, in die königliche und kaiserliche Residenz, den Coudenberg Palast, ein.



„Curia Brabantiae. La cour de Bruxelles“.
Stich aus dem Atlas der Niederlande, 1649 von Jan Blaeu veröffentlicht.

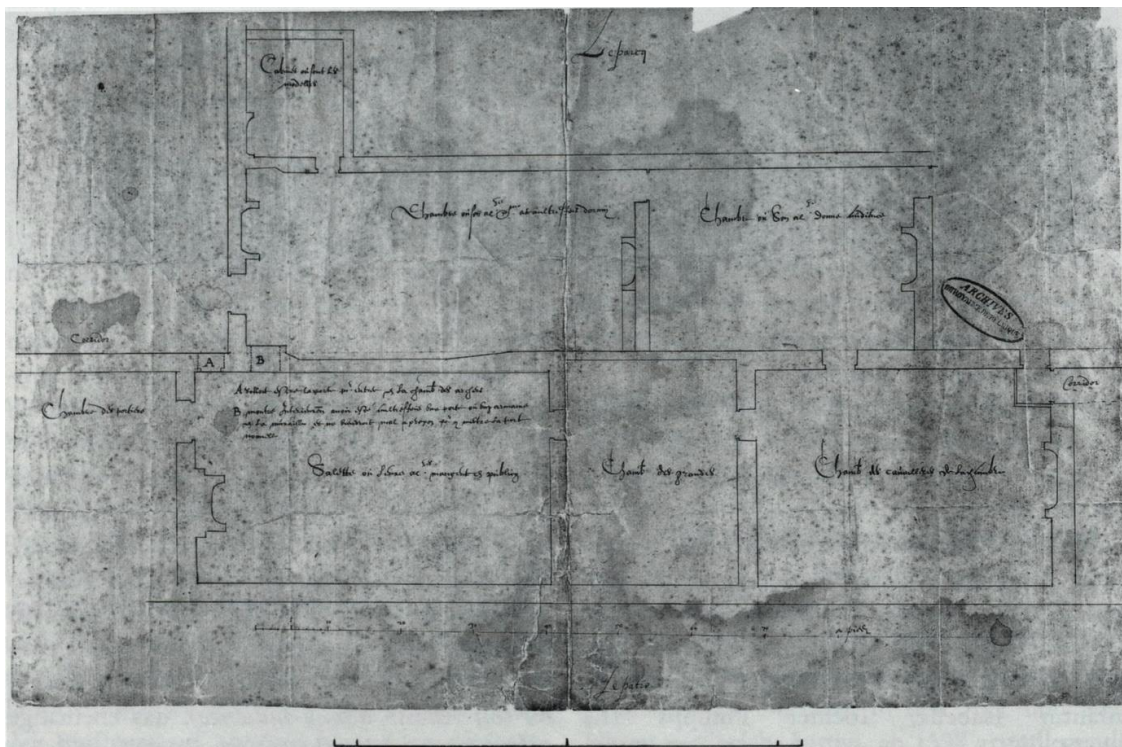
1731 fiel der Palast den Flammen zum Opfer, was die Rekonstruktion der Appartements unter Max Emanuel erschwerte. Wegen der Geschichtsträchtigkeit des Palastes und seiner hohen symbolische Bedeutung für Max Emanuel soll an dieser Stelle ein Vorschlag zur Innendisposition unter Max Emanuel gemacht werden.⁵

Der Coudenberg Palast war von Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen im 15. Jahrhundert zur wichtigsten Residenz des burgundischen Hauses ausgebaut worden. Der Habsburger Karl., der den Palast von seinem Vater, Philipp dem Schönen, geerbt hatte, empfing 1515 in der großen Aula des Palastes seine herzogliche Würde. Nachdem er 1519 zu König Karl V. gewählt worden war und im Jahr darauf auch den Kaisertitel annahm, verblieb der Palast seine Hauptresidenz außerhalb Spaniens, und gleichzeitig der einzig wirklich feste Wohnsitz, den er vor 1557, dem Zeitpunkt seiner Abreise nach Spanien besaß. Zwischen

1545 und 1557 lebte er ständig in Brüssel. Die Schwester des Kaisers, die Regentin Maria von Ungarn, ließ während dieser Zeit den Wohntrakt der Herzöge des 15. Jahrhundert umbauen. Weitere Veränderungen erfolgten während der Regierungszeit der Erzherzöge Albrecht und Isabella im frühen 17. Jahrhundert und schließlich unter dem Statthalter Max Emanuel.

Der Wohnflügel an der Parkseite wurde 1431 bis 1436 von Philipp dem Guten erbaut und von Karl dem Kühnen ab 1468 mit neuen Kaminen, Türen, Holzvertäfelungen, Fliesenböden und Möbeln ausgestattet. Er enthielt im ersten Stock außer dem Audienzsaal eine Gruppe von mindestens drei geräumigen Sälen des Herzogs, die einer bestimmten Hierarchie gehorchten: ein Tafelzimmer, dann ein Zimmer, in dem der Herzog sich ankleidete – die ‚Camera van parement‘, was als vom gewöhnlichen Ankleiden im Schlafgemach gesondert, als Zeremonie abgehalten wurde – dann das Chambre und Schlafgemach des Herzogs und zuletzt die kleine Retraite. Auch ein Ratszimmer wird erwähnt. Im zweiten Stock lag das Appartement der Herzogin (Tafelzimmer, Chambre, 2 Retraite). Im dritten Stock waren die Zimmer der Jungfrauen untergebracht. Dem Hoftrakt wurde unter Karl dem Kühnen eine dreigeschossige Galerie angefügt.

Während der Regierungszeit Karls V. wurde auf Befehl seiner Schwester Maria der Hauptflügel umgebaut, modernisiert und mit einer Galerie des Kaisers mit 15 Fensterachsen ergänzt. Die Disposition des alten herzoglichen Appartements unter dem Erzherzog Albrecht und der Infantin Isabella gibt einen Teilgrundriss des ersten Geschosses wider, der um 1600 datiert.⁶



Coudenberg Palast, Teilgrundriß des erste Geschosses, um 1600. Brüssel, Algemeen Rijksarchiv, ARA 509.

Ganz links befindet sich ein Botenzimmer („chambre des portiers“), es folgt dann der Saal für die öffentliche Tafel („salette où leurs altesses mangent ens publicq“), dann zwei Antichambre, das Zimmer der „grandes“ und das Zimmer der Kammerherren („chambre des cavailleurs de la chambre“), darüber das Audienzzimmer („chambre où son Altesse donne audience“), links daneben das ehemalige Schlafzimmer („chambre où son altesse serenissime at autrefois dormy“), oben abschließende das Kabinett. Nicht mehr auf dem Teilgrundriss verzeichnet sind die nach rechts folgenden, unter Maria von Ungarn angebaute Räume, u. a. ein „Chambre de Retraite“ und ein kleines Kabinett, die um 1600 als Privaträume des Erzherzogs genutzt wurden. De Jonges Überlegungen zufolge stimmt das ehemalige Schlafzimmer und das Audienzzimmer mit den ältesten, zuvor genannten Sälen des Palastes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts überein.⁷

Zur Disposition und Nutzung des Palastes unter Max Emanuel lässt sich eine aufschlussreiche Quelle heranziehen. Im Frühjahr 1693, nachdem die Kurfürstin Maria Antonia am 24. Dezember 1692 in Wien verstorben war, wurde in Brüssel das Appartement Max Emanuels mit schwarzen Tuch in Trauer ausgekleidet. Sechs Zimmer wurden verhüllt: das Schlafgemach des Kurfürsten, das Tafelzimmer, die „Chambre de Audience“, und drei „Ante Chambre“. In einem Brief von Max Emanuels Kabinettssekretär Korbinian von Prielmayer an den Kurfürsten vom 5. Januar 1693 wurden die Modalitäten des in Brüssel zu beachtenden Trauerzeremoniells erörtert, unter besonderer Berücksichtigung des Schlafgemachs:

„Im Übrigen wird von E.C.D. am allerersten zu resoluieren sein, wie Sye es mit der Trauer, alhie, zu Wien und zu München gehalten haben wollen. Sovil Brüssel betrifft, habe ich dem Losanno wie auch dem Tapezirer Fayet bereits aufgetragen, das Sie yber die hiesige manier zuthrauern, und was hievor in dergleichen Fällen bei Hof beobachtet worden, eine schriftliche information hergeben sollen.

Inzwischen ist bereits die anstalt geschehen, das E.C.D. hauptzimmer, wie auch die erste Chambres als La chambre d’Audience und die Chambre, worin E.C.D. ordinari speisen, item die 3 forderen Ante Chambres mit der Trauer ausgezogen werden sollen.

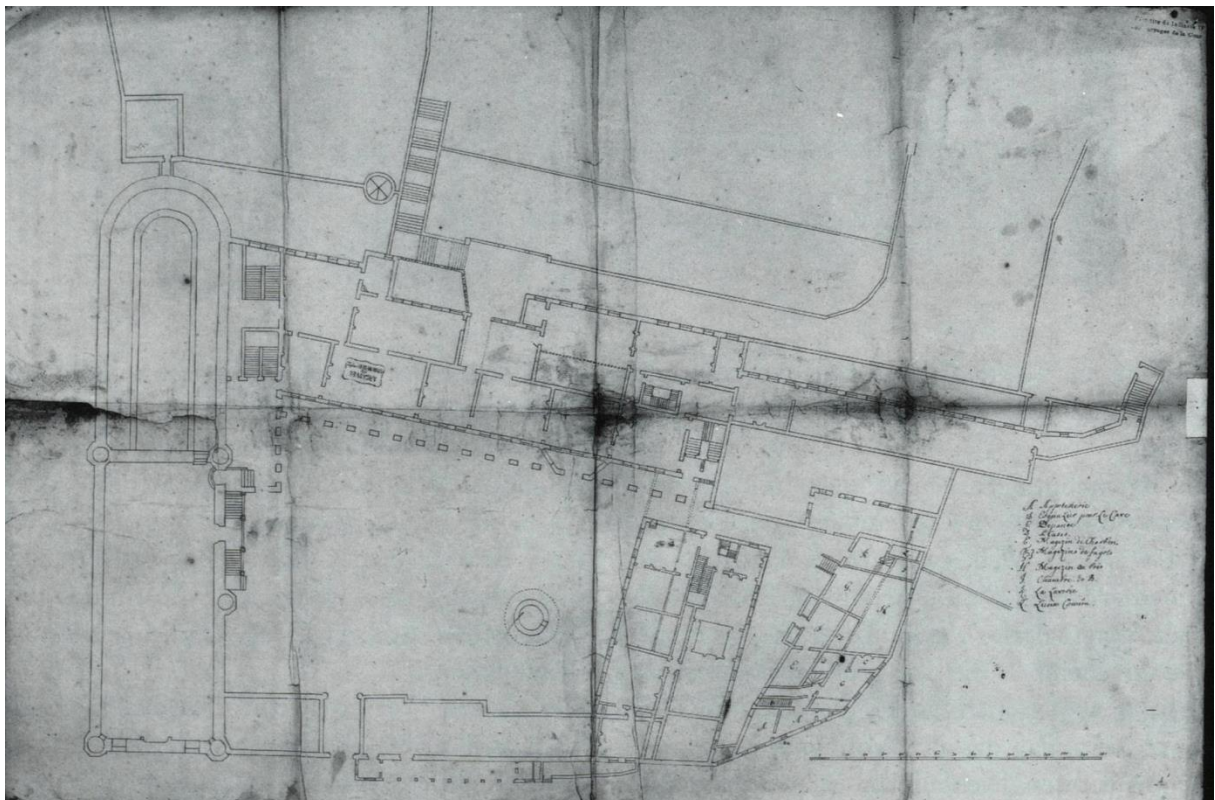
Allein sind bei disem 2 Fragen, ob E.C.D. Ihr Pött schwarz oder wie Losanno erindert, mit Violet und gulden spitzlen (darzu man den, auf die fasten für die hoffcapelln, bereits gefertigten Baldachin gleich appliciren köndt) yberziehen.⁸

Sodan und fürs ander, ob Sie alle Antre Chambres mit schwarzem Tuch (welches hier fir das hechste gehalten wird) oder allein schwarzem Pay⁹, auskleiden wollen.“ [Anmerkung Max Emanuels: „das übrige alles von schwarzem tuech!“]¹⁰

Handschriftlich antwortete Max Emanuel am selben Tag:

„PS. auch mein schlaf camer würd ganz schwarz wie die andern zimer tapecirt sein, ob gar auch das bett von schwarzem tuech, welches man anstat des Kayser bett in die alcova setzen muess. weillen aber gar zu erschrecklich in einem solchen zimer und bett zu schlaffen, so solt dies nur zum tag vor ein parade dienen und mieß ihr mir im obern gaden, wo sonst mein gemahl sel. hätte wonen sollen, eine guttes zimmer zum schlafen aussuechen und selbes mitt gewählten spaliren und bett meubliren lassen, khan ich die stiegen bei der quar-derobba hinauf gehen. Im übrigen khönt ihr publicirn das wer es auch seye niemant zu [mir?] in die anticamera lassen wirdt, der nicht die khlag an hatt. M.E.“¹¹

Die Quelle vermittelt eine Vielzahl konkreter Informationen zum Wesen der Brüsseler Hofhaltung. Die Organisation des vom Kurfürsten bewohnten Paradeappartements, bestehend aus drei Vorzimmern, dem Audienzgemach, einem Speisezimmer und dem Schlafgemach legt nahe, dass dieses identisch ist mit den Räumlichkeiten im Hauptflügel, die auf dem Teilgrundriss des ersten Geschosses von ca. 1600 eingezeichnet sind. Ein Palastgrundriss von 1725 belegt den unveränderten Raumzuschnitt dieser Appartements zur Max Emanuel-Zeit.¹²



Coudenberg Palast, Grundriß des ersten Geschosses, 1725. Brüssel, Algemeen Rijksarchiv, ARA Hs. 1324.

Sicher rekonstruierbar ist die Lage des genannten Audienzgemachs, so wie es auf dem älteren Plan bezeichnet ist. Da weiteren Anmerkungen zur Trauer in Max Emanuels Appartement von 20. März 1693 zu entnehmen ist, dass dem Audienzzimmer „die forderen 3 nach-

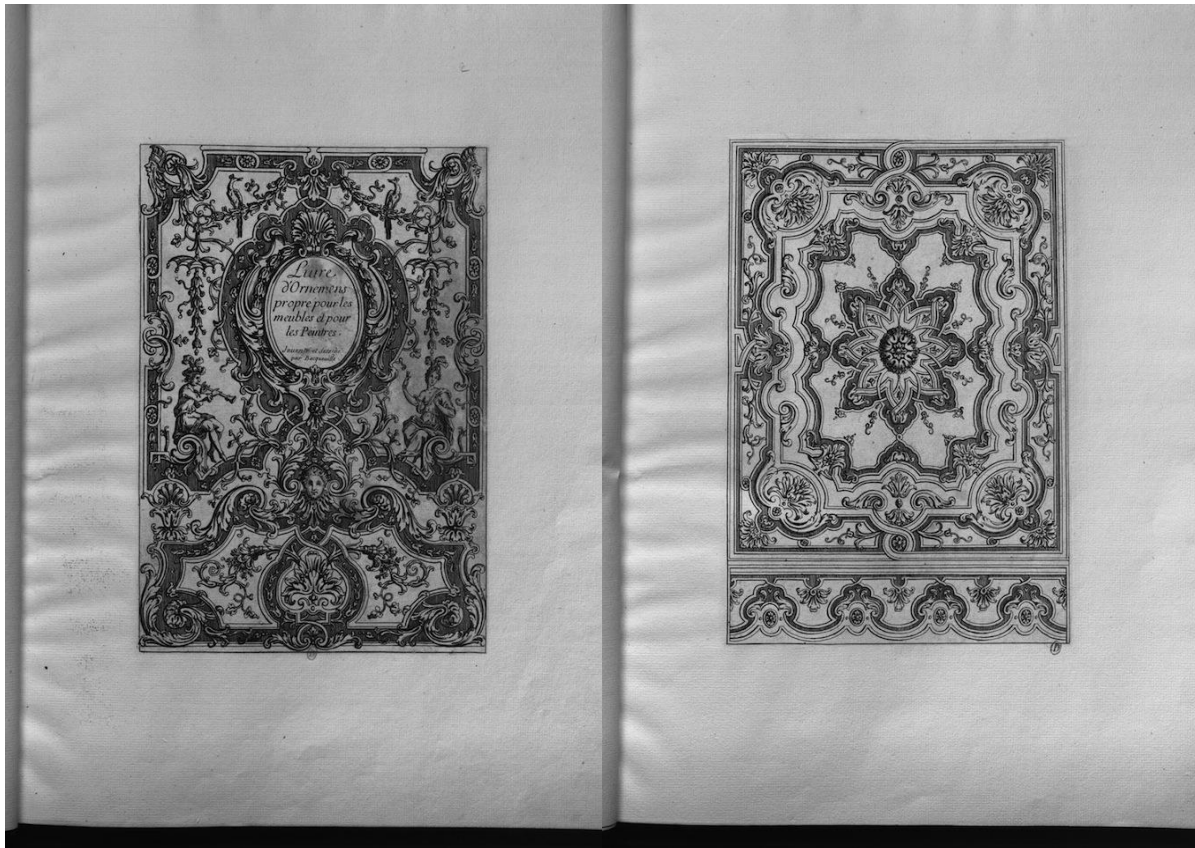
einander gehende(n) Ante Chambre“¹³ vorausgehen, nehme ich an, dass der ehemals für die öffentliche Tafel genutzte Saal und die beiden schon vormals als Antichambre bezeichneten Zimmer mit der Vorzimmersequenz unter Max Emanuel identisch sind. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem altherwürdigen Schlafgemach ebenfalls um den von Max Emanuel genutzten Raum; nicht ganz sicher ist hingegen die genaue Lage des Tafelzimmers, das sich vielleicht gegenüberliegend vom Schlafgemach an das Audienzzimmer anschloss.

Staunen macht vor allem die überlieferte, mit dieser Quelle belegbare Aufstellung des historischen Staatsbettes Kaiser Karls V. Mit diesem ungeheuer symbolträchtigen Verhalten demonstrierte Max Emanuel, dass er sich für den rechtmäßigen Erben und Nachfolger des Kaisers als Herzog von Burgund in den Niederlanden hielt.¹⁴ Daran anschließend stellt sich die Frage nach dem Typus des kaiserlichen Betts. Wahrscheinlich handelte es sich um ein repräsentatives Bett mit Baldachin, vergleichbar mit einem Möbel im Schloss zu Binche, wo 1549 im Schlafzimmer des Kaisers ein solches Bett auf einer Estrade mit Balustrade belegt ist. Außerdem erfahren wir, dass Max Emanuel tatsächlich in dem historischen Bett schlief. Er nutzte also 1693 das Paradegemach und besaß noch keine Privatsuite. Das Appartement der Fürstin befand sich traditionell im zweiten Stock.

Die Informationen zur Disposition der Räume lassen sich durch eine zweite Quelle konkretisieren. Ein Inventar von 1692 verzeichnet die noch nicht vollständige Ausstattung des Appartements¹⁵: Das Schlafgemach hatte interessanterweise zwei Alcoven, einen „ou Sa dite Altesse couche“, mit dem Bett darin, und einen „ou S.A.E. ne couche point“, in dem zwei mit Atlas bedeckte Tischchen und ein Stuhl standen. Die Einrichtung eines zweiten Alkovens war vielleicht für die Neuaufstellung des wiederverwendeten Staatsbetts notwendig.

Außerdem schmückte das Schlafgemach ein großes Repräsentationsmöbel, ein großer schwarzer Schreibtisch mit floralen Silbereinlagen und Perlmutter. Anschließend wird das Mobilier in dem zuvor genannten Tafelzimmer erwähnt und eine Galerie – wohl identisch mit einer Erweiterung unter Karl dem Kühnen –, in der sich ein großer brauner Schreibtisch mit floralen Silbereinlagen befand, zwei kleinere Schildpattbureaux und zwei Tische mit dazugehörigen Schreibschatullen. Das Typenrepertoires der beschriebenen, mit kostbaren Materialien furnierten Möbel legt nahe, dass es sich wahrscheinlich um Antwerpener Möbel, möglicherweise aus dem Atelier Hendrick van Soests handelte.¹⁶ 1693 erhielten die Bildhauer Pierre Sterckx, Jan Ryckel und Petrus Allard 989 Livres für Renovierungsarbeiten am Alkoven des Kurfürsten und im Kabinett der Kurfürstin. Komplettiert durch eine malerische Dekoration war das Schlafgemach 1695 für Max Emanuels Zwecke modernisiert.

Bei der Auswahl und Herstellung von Repräsentationsmöbeln und Staatsbetten orderte Max Emanuel, ähnlich wie auch Ludwig XIV., persönlich. So ließ man sich gezeichnete oder wächserne Modelle vorführen, die häufig zwei oder drei Varianten aufwiesen. Auch „Dess-eins“ lieferten die Textilkünstler zur Ansicht. So erhielt um 1707 der „Tapezierer Bacqueville zu Paris [...] wegen einer für Ihro Churfürstl. Drtl: gefertigten Desseins zu einem Pötl“ (Entwurf für ein Bett) 1.310 Livres.¹⁷ Es handelt sich um P. P. Bacqueville (aktiv 1707–1720), der als peintre d’ornemens sowohl bei den Gobelins und den Savonnerie Manufakturen tätig war. Sein ca. 1710 in Paris erschienenes Livre d’Ornements propre pour les meubles et pour les Peintres inventé et dessiné par Bacqueville enthält einen Entwurf für einen Bettbaldachin und für die bogig ausgeschnittenen Bettkränze, die sowohl den Baldachin (innen und außen) als auch den untersten Bettbereich unterhalb der Couvertdecke umfassen.



Titelblatt und Tafel aus: Livres d’Ornements propre pour les meubles et pour les Peintres inventé et dessiné par Bacqueville, P.-P. Bacqueville, Paris 1710, Bibliothèque d’art et d’archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris.

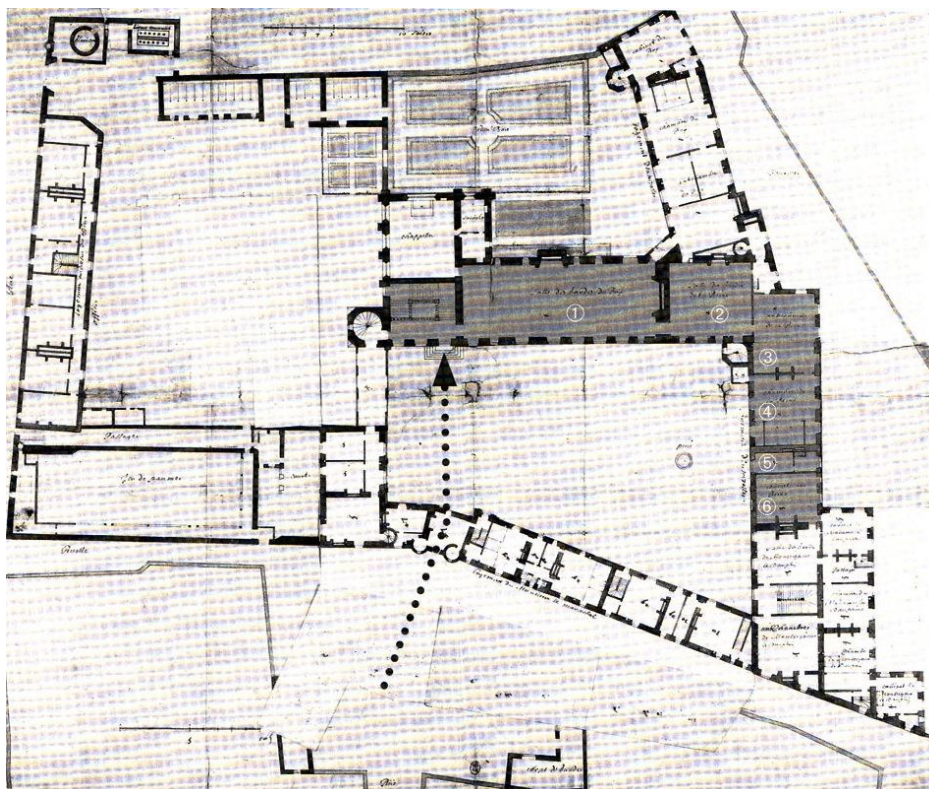
Der Dekor, z. B. die Blütenrosette mit stilisiertem Strahlenkranz im Zentrum des Betthimmels, war zur Ausführung in Reliefstickerei vorgesehen. Vergleicht man den Ornamentstil mit dem Titelblatt von Bacquevilles Publikation, so ist sein Vokabular von einer flächigen Arabeskendekoration gekennzeichnet, die üppige bis schwere vegetabilische Formen kennt. Charakteristisch sind die Akanthusranken, die sich aus dem Bandwerk entwickeln und mitun-

ter maskenhafte Gesichter haben. Auf dem Titelblatt konturieren sie ein gerahmtes Ornamentfeld, bei dem es sich um einen Entwurf für das Kopfbrett einer Betrückwand handeln könnte. Die ca. 1710 publizierten Entwürfe dürften den an den bayerischen Kurfürsten gelieferten „Desseins“ von 1707 sehr nahe kommen. Vielleicht dienten die Entwürfe aber bereits dem 1705 in Paris hergestelltes „gestickten Pöttl“, für das François, der „königliche Goldsticker zu Paris“ den Betrag von 9.318 Livres verlangte.

Max Emanuels französische Residenzen von Compiègne und Saint-Cloud

Erst mit dem Exilaufenthalt Max Emanuels in Frankreich (1708–1715) bildete sich eine Differenzierung seines Mobiliars heraus, die an die jüngsten lokalen Entwicklungen in Paris aufschloss. Sie ist einerseits an der Inneneinrichtung des kurfürstlichen Palais von Saint-Cloud ablesbar, andererseits besaß der Kurfürst als Gast Ludwigs XIV. in dem Schloss von Compiègne eine Exilresidenz, in der ihm das Privileg zukam, von dem königlichen Garde-Meuble mit Mobiliar eingerichtet zu werden.¹⁸ Dieser Umstand ermöglichte Max Emanuel nicht nur einen flüchtigen Kontakt, sondern eine umfassende Kenntnis des zeitgenössischen modernen Versailler Hofmobiliars in Bezug auf seinen praktischen Gebrauch und die zeremoniellen Nutzungsmöglichkeiten.

Ein um 1680 gezeichneter Grundrisses gibt das Gebäude wider, das der kurfürstliche Hof im Jahr 1708 bezog.

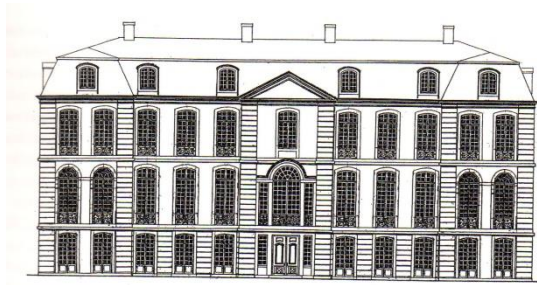


Plan der ersten Etage im Schloss von Compiègne, gezeichnet um 1680, mit graumarkiertem Appartement des Kurfürsten, Paris, Bibliothèque Nationale de France, v.a.434 – n° 1651.

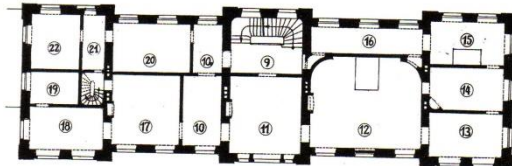
Der Louvre des 15. Jahrhunderts war unter dem jungen Ludwig XIV. zwischen 1649 und 1655, während der Fronde, zu einer lang gestreckten, dreistufigen Terrassenfront umgestaltet worden. Gleichzeitig war die Innenraumdisposition dieses Terrassenflügels, der die Prunkgemächer aufnahm, den zeremoniellen Ansprüchen des Königs und der Königinmutter entsprechend neu gestaltet und im Zeitgeschmack ausgeschmückt worden. Die Funktionsräume des Schlosses begannen aber bereits im ersten Stock des zentralen Kapellenhoftrakts, der in Form einer T-förmigen Achse vertikal an den horizontal verlaufenden Terrassenflügel anschloss. Angefangen mit der gotischen Schlosskapelle war hier der altehrwürdige königliche Gardesaal des Schlosses gelegen (als Nr. 1 auf dem Grundriss eingezeichnet). Von diesem großen Festraum betrat man nach links das Appartement des Königs. Max Emanuel wählte jedoch das Appartement Anna von Österreichs. Weil der Zutritt zu dieser Raumfolge durch die beiden Gardesäle führte, bestand die Möglichkeit, dem „Salle des Gardes de la Reine“ (Nr. 2) die Aufgabe des ersten Vorzimmers zu geben. Derart ließ sich die Zahl der Repräsentationsräume, inklusive der anschließenden ‚antichambre de la reine‘ (Nr. 3) auf zwei Vorzimmer erweitern. Er konnte hier also nach den tradierten Gewohnheiten agieren. Gleichzeitig handelte es sich um das erste konsequent französische Appartement, das Max Emanuel bewohnte. Mit den zwei Antichambre, die auch als Audienz- und Tafelzimmer genutzt werden konnten – und dem Grand Cabinet (Nr. 6) nach dem Schlafgemach (Nr. 5) – konnte er den französischen Lebensstil verinnerlichen.

Als wesentliches Merkmal der Möblierung sind drei konstituierende Komponenten festzuhalten: Neben den Ausstattungselementen aus dem königlichen Fundus treten im Auftrag des Garde-Meuble neuangefertigte Prunkmöbel und zuletzt der Eigenbesitz des Kurfürsten. Es handelte sich dabei um gezielt eingesetzte Gegenstände, die entscheidende Akzente setzten. Dazu gehörte Max Emanuels Imperialbett, das „grand lit ... de la tapisserie de damas cramoisy“. Interessant ist die Aufstellung des Bettes nach der am französischen Hof geläufigen Form. Der Grundriss zeigt, dass das Staatsbett im Paradeschlafgemach in eine Estrade mit Balustrade gesetzt wurde, wo es als zentraler Blick- und Mittelpunkt den Raum dominierte. Zur Garnitur in Compiègne gehörten neben den farblich entsprechenden Raumtextilien sechs Fauteuils, die im öffentlichen Teil des Gemachs platziert wurden. Die Darstellung von Max Emanuels fürstlicher Magnifizienz kulminierte zweifelsohne in der Aufstellung des eigenen Paradebetts. Eine Ausmöblierung von derartiger Symbolträchtigkeit erzwang förmlich das vom Kurfürsten gewünschte Zeremonielle, das er hier im Exil mit Leibgarde und Schweizern geradezu souverän inszenierte.

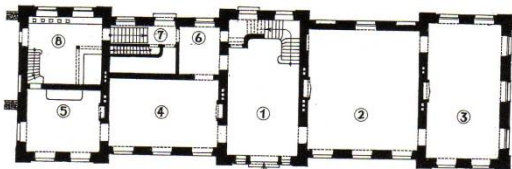
Der Kurfürst wird dieses Imperialbett im Winter 1713/14 wiederum zur Einrichtung seines neu einzurichtenden Chambres nach Saint-Cloud transportieren haben lassen.



Ansicht Hauptfront



Grundriss 1. Obergeschoss



Grundriss Erdgeschoss



Das kurfürstliche Palais in Saint-Cloud (Grundriss Erdgeschoss, erstes Obergeschoss, Ansicht Hauptfront), Rekonstruktionsskizzen nach Ruinenfoto und Angaben von Max Tillmann: Ernst Götz 2008

Die Ordre des Kurfürsten, ein derart prestigeträchtiges Einrichtungsstück aus Compiègne herbringen zu lassen, zeigt an, dass im Palais ein Paradeschlafzimmer mit zeremonieller Funktion geschaffen werden sollte. Der Einsatz des „grand lit“ gilt wiederum als ein besonders instruktives Beispiel für den spezifischen Verhaltenskodex Max Emanuels. In diesem Fall wünschte er den zeremoniellen Charakter des Paradeschlafgemachs von Compiègne in das Schlafgemach seines neuen Palais von Saint-Cloud zu übertragen. So lässt sich für beide Schlafgemächer ein Lever annehmen, das Max Emanuel nach französischer Sitte vor den Augen der Höflinge abhielt. Dass Max Emanuels Bruder Joseph Clemens bereits 1698 in seiner Kammerordnung ein

anspruchsvolles Grand Lever (sowie ein reduziertes Petit Lever) für seine Bonner Residenz vorgesehen hatte, belegt, wie sehr die Übernahme des französischen Modells als Ausdruck

der kultur-politischen Allianz der Wittelsbacher mit Frankreich zu verstehen war. Da wir für die Max-Emanuel-Zeit weder Hofkalender (erst ab 1729) noch eine Kammerordnung besitzen, dient der Vergleich mit dem Bonner Zeremoniell und der Verweis auf zwei Münchner Quellen als wichtiges Indiz. Wie das französische Model, so fand das Bonner Lever im Schlafgemach des Kurfürsten statt und begann mit der Aufwartung einiger hoher Hofbeamter, während der Kurfürst noch zu Bette lag. Es verlief dann nach einem zweistufigen Model. Generell waren die entrées aber nicht so umfassend wie in Versailles. Erstens, Grand Lever: Hier wurde der Zugang nicht allen Standespersonen, die aufwarten wollten, gewährt, sondern nur einer spezifizierten Liste von Hofbeamten (die nicht schon beim Petit Lever – zweites Modell – anwesend waren) und weiter allen bestallten Kämmerern, Beratern und Domherren aus Joseph Clemens' verschiedenen Bistümern.

Was Max Emanuels Schlösser betrifft, so ist für die französisch konnotierten Paradeschlafgemächer von Compiègne und Saint-Cloud von einem Zeremoniell auszugehen, wie es für das Schloss Nymphenburg anlässlich von Max Emanuels Namenstag am 12. Oktober 1719 überliefert ist: „Alles in galla und kommen die maisten cavaliers umb halb 8 nach Nimphenburg au petit levée des Churfürsten.“¹⁹ Bei dem Chronisten handelt es sich bezeichnender-

weise um Graf Preysing, der „ao 1714“ in der Funktion des „Cammerherr zu St. Cloud“ bereits Teil der zeremoniellen Handlung im Schlafgemach des Palais gewesen war. Neben dem Petit Lever war in Schloss Nymphenburg nach 1715 auch Großes Lever vorgesehen, um den Cavalieren „die Gelegenheit [zu] verstaten ihre Aufwartung zu machen“. „Untertänigste AuftragsPuncta, wenn Se. Kurfürstl. Drtl. Die Sommer Saison in Nymphenburg zuzubringen gedenken“, wo die Etikette offenbar noch nicht geregelt war.²⁰ Ich vermute, dass das Nymphenburger Petit Lever, wie in Bonn, die exklusive und besondere Form des Zugangs bedingte, das Grand Lever hingegen die gewöhnliche Form des Zeremoniells. Es stellt sich die Frage, ob beim Petit Lever auch Aufwartung gemacht werden durfte, und ob das Aufwarten täglich oder nur an bestimmten Tagen der Woche erfolgte. Wenn aber für das Sommerschloss die Etikette des Lever von Max Emanuel geregelt werden musste, dann ist wohl die logische Folge, dass Lever und Coucher für die Residenzschlösser vorgesehen war.

In den französisch eingerichteten Interieurs von Compiègne und Saint-Cloud hat sich dieses Zeremoniell weiterentwickelt. Hier erprobte der Kurfürst die neuen Formen höfischer Rituale, die er später in den eigenen Kulturraum übertragen sollte. Daher war das Schlafzimmer für Max Emanuel mehr als nur ein Schauraum, es war ein Ort des Zeremoniells von hohem Symbolwert. Für die Privatsphäre, den Ort des Schlafens oder des Schäferstündchens, stand hingegen eine zweite Bettstatt bereit – das „lit de Satin de perse, ou couche S. A. E.“, dessen Federbett der Tapezierer Rossignol einmal mit feinen Daunen wieder auffüllte. Das allerintimste Leben Max Emanuels spielte sich in der „chambre après la garderobe“ ab, welche zur Hinterseite im Rücken der Wohnsuite gelegen war. Die Tatsache, dass das Schlafen von den anderen Aktivitäten des semi-öffentlichen Wohnbereichs gesondert wurde, kommt dem Wunsch nach einem galanten oder intimen Rückzugsort nach, welcher auf die eigentliche Neuerung und Weiterentwicklung in der Wohnkultur des 18. Jahrhunderts verweist.

Die Einrichtungsgegenstände des Paradezimmers in Saint-Cloud verdeutlichen einen auf Tagesaktivität ausgerichteten Gebrauch. Der Alkoven, vielleicht gar das gesamte Gemach, war mit einem Wandbehang von „tapisserie“ ausgekleidet. Vor dem Alkovenbereich stand ein chinesisches Schreibmöbel, das „bureau de la chine de la chambre de S. A. E.“. Dabei könnte es sich um eine europäische Lackarbeit gehandelt haben, z. B. ein zierliches Bureau Mazarin aus der Abteilung der königlichen Möbelwerkstatt, die seit 1672 unter dem Titel „ouvrages de la Chine“ in Betrieb war. Ihren Höhepunkt erreichte diese Werkstatt just 1713, als der aus Spa gebürtige Jacques Dagly nach seiner Entlassung aus Berlin Firnisgeheimnisse nach Paris mitbrachte. Viel spricht dafür, dass Max Emanuel ein solches Möbel in neuartigem Lack erst kurz zuvor bei einem seiner marchands merciers erworben hatte. Als ein ebenso

modernes französisches Ausstattungsobjekt muss die kostbare „pendule de la chambre de Son A. E.“ gelten, welche am 12. Dezember 1713 vom Uhrmacher „minuël“ in das Schlafzimmer getragen und dort installierte wurde. Es handelt sich um Louis Mynuël (ca. 1675–1742), seit 1705 königlicher Hofuhrmacher, der gerufen wurde, um das Uhrwerk von vermutlich einem seiner eigenen Werke zu stellen. Mynuëls Uhrwerke wurden in Gehäuse von Boulle, Van Risamburgh eingesetzt. Diese innovativen Möbel illustrierten Max Emanuels individuellen Kunstgeschmack, seinen goût moderne.

Wie sehr diese persönliche Form der Auseinandersetzung mit der französischen Kulturerfahrung die Entwicklung der Münchner Hofkunst tatsächlich beeinflusste, zeigt die unmittelbar nach der Rückkehr (1716) begonnene Ausgestaltung der Neuen Sommerzimmer im nördlichen Pavillon des Nymphenburger Schlosses. Was künstlerischen Geschmack und Zeremoniell anbelangt, in diesem Schlossbereich, bestehend aus einem Paradeappartement im Hauptgeschoss, einem privaten Wohnappartement in der zweiten Etage und den Gesellschaftsräumen im Erdgeschoss, schuf Max Emanuel die virtuose Inszenierung seines in Frankreich angenommenen Lebensstils. Formal und materiell erweist sich diese Nymphenburger Raumkunst als Übertragung der Disposition des kurfürstlichen Palais von Saint-Cloud.

Im Rückblick bleibt für das Beispiel des kurbayerischen Hofes festzustellen, wie weitgehend sich die Rolle des Schlafgemachs in der ca. 45jährigen Regierungszeit Max Emanuels in Disposition, Ausstattung und im Gebrauch wandelte und differenzierte. Ausgehend von dem Appartement der Kurfürstin Henriette Adelaide kann man den Prozess des Wandels auf die Formel „von der Retirade zur Parade“ bringen. Unter Max Emanuel hingegen wandelten sich die Nutzung des Schlafgemachs weiter, sodass aufgrund eingezogenen Parade das Private weiter an der Peripherie der Wohnung angesiedelt wurde.

Abbildungen / Bildunterschriften:

1. Jean Mariette, Max Emanuel in Frankreich, Radierung, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
2. Grande Appartement der Kurfürstin Henriette Adelaide, Bauzustand nach dem Cuvilliers'schen Residenzplan, um 1760.
3. Alkoven im Schlafzimmer der Kurfürstin Henriette Adelaide (1944 zerstört), Kupferstich aus Georg Friedrich Seidel, Die Königliche Residenz in München, Leipzig 1880.
4. „Curia Brabantiae. La cour de Brusseles“. Stich aus dem Atlas der Niederlande, 1649 von Jan Blaeu veröffentlicht.
5. Titelblatt und Tafel aus: Livres d'Ornemens propre pour les meubles et pour les Peintres inventé et dessiné par Bacqueville, P.-P. Bacqueville, Paris 1710, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris.
6. Plan der ersten Etage im Schloss von Compiègne, gezeichnet um 1680, mit grau markiertem Appartement des Kurfürsten, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Va 434 – n° 1651.
7. Das kurfürstliche Palais in Saint-Cloud (Grundriss Erdgeschoss, erstes Obergeschoss, Ansicht Hauptfront), Rekonstruktionsskizzen nach Ruinenfoto und Angaben von Max Tillmann: Ernst Götz 2008.

Bildnachweis: Max Tillmann, München. Die

¹ Zu den Kunstankäufen Max Emanuels während seiner Zeit als Statthalter der Spanischen Niederlande (1692-1701 und 1704-1708) und während seines Exils in Frankreich (1708-1715) vgl. das Buch des Autors: Max Tillmann, Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler, München 2009.

² Zit. nach: Michael H. Sprenger, Das höfische Bett. Überlegungen zu einer bedeutenden Möbelgruppe in der fürstlichen Repräsentation der Frühen Neuzeit, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 48/49 (2007), S. 162–175.

³ Die Übereinstimmungen mit den savoyischen Vorbildern betreffen insbesondere die Hermenpilaster des Alkovens. Vgl. Henriette Graf, Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII., München 2002, S. 52.

⁴ Zit. nach ebd.

⁵ Grundlegend basieren diese Überlegungen auf der Forschung von Krista De Jonge, vgl. Krista de Jonge, Der herzogliche und kaiserliche Palast zu Brüssel und die Entwicklung des höfischen Zeremoniells im 16. und 17. Jahrhundert, in Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 5/6 (1989/90), S. 253–282. Das beschriebene Planmaterial des Palasts ist bei De Jonge publiziert. Vgl. ferner: Werner Paravicini, Die Hofordnungen Herzog Philipps des Guten von Burgund, in Francia 18/1 (1991), S. 111–123.

⁶ Coudenberg Palast, Teilgrundriss des erste Geschosses, um 1600. Brüssel, Algemeen Rijksarchiv, ARA 509. Abgebildet bei De Jonge (wie Anm. 5), S. 274.

⁷ De Jonge (wie Anm. 5), S. 274.

⁸ Die textilen Trauermöbeln in violett entsprechen der neuesten Mode aus Frankreich. Jakob II. in Saint Germain en Laye 1701, vgl. Tillmann (wie Anm. 1), S. 164f.

⁹ Pay ist ein günstiger Stoff, den man auch aus München kannte.

¹⁰ Brief Prielmeiers an Max Emanuel, 05.01.1693, vormittags um 10 Uhr, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt. 695 I: Tod von Maria Antonia am 24.12.1692. Ich danke Dr. Helga Czerny für den Hinweis auf diesen Quellenkorpus zum Tod der Kurfürstin.

¹¹ Handgeschriebener Zettel von Max Emanuel, der zu Prielmeiers Brief vom 05.01.1693 gehört, ebd.

¹² Coudenberg Palast, Grundriss des ersten Geschosses, 1725. Brüssel, Algemeen Rijksarchiv, ARA Hs. 1324. Abgebildet bei De Jonge, S. 262.

¹³ Anmerkung vom 20. März 1693, unsigniert, ebd.

¹⁴ Auch an anderen Höfen, beispielsweise im Elisabethanischen England, wurden die Staatsbetten der Könige als Denkmäler verwahrt und auswärtigen Besuchern präsentiert.

¹⁵ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR III, 135, f° 1; Henriette Graf, Boulemöbel aus München, in: Weltkunst 59 (1989), H. 16, S. 2237–2241, hier S. 2238.

¹⁶ Vgl. hierzu: Max Tillmann, Boule-Möbel im Reich – eine Studie zur Geschmacksbildung am Beispiel Kurbayerns, in: Ausst. Kat. André Charles Boulle (1642–1732). Ein neuer Stil für Europa, Ausstellung im Museum für angewandte Kunst in Frankfurt, Paris 2009, S. 153–166.

¹⁷ Zu Lallier vgl. Tillmann (wie Anm. 1), S. 164–173, hier S. 169.

¹⁸ Zu Max Emanuels Hofhaltungen in Compiègne und Saint-Cloud vgl. ausführlich Tillmann (wie Anm. 1), S. 83–112 und 259–294; zu Saint-Cloud vgl. insbesondere Max Tillmann: »Très belle, agréable et bien meublée«: The Electoral Palace at Saint-Cloud in the Early Eighteenth Century, in: Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors, hrsg. von Meredith Martin und Denise Amy Baxter, Burlington 2010, S. 35–56.

¹⁹ Siehe Tillmann (wie Anm. 1), S. 271f.

²⁰ Siehe ebd., S. 341, Anm. 800 sowie Graf (wie Anm. 3), S. 118.