

Katharina Krause: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730) (*Kunstwissenschaftliche Studien, Band 68*). München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 1996; 405 S., 348 Abb.; ISBN 3-422-06175-4; DM 168,-

Mit dem Terminus *Maison de plaisance* verbindet vor allem die deutsche Kunstgeschichte die Vorstellung einer mehr oder weniger festumrissenen Typologie: Bauten von vergleichsweise bescheidenen Abmessungen und eher inoffiziellm Charakter, Verzicht auf große architektonische Würdeformeln, Tendenz zum heiter-intimen Charakter, Raffinement der Grundrißbildung zugunsten gesteigerter Komfortansprüche, geschickte Unterscheidung zwischen dem Repräsentationsbereich für eine reduzierte Öffentlichkeit und den privaten Rückzugsräumen, Nebengelassen und Bedienungswegen. So haben zuletzt die Dissertationen von Dietrich von Frank und – bei Krause nicht verzeichnet – von Monika Hartung die Bauaufgabe akzentuiert¹.

Die *Maison de plaisance* ist im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch bereits als Produkt einer langen Entwicklung in Frankreich rezipiert worden. Auch die Traktate von Jacques-François Blondel und Charles-Etienne Briseux kodifizieren nach Krause eine späte Sicht, die der Komplexität des Phänomens nicht gerecht wird². Wesentliches Untersuchungskriterium der 1992 vorgelegten Freiburger Habilitationsschrift ist daher nicht der Typus, sondern das Nutzungsprofil, welches sich aus dem unterschiedlich begründeten und ausgestalteten Vergnügen des Aufenthalts auf dem Land ergibt. Dieses Kriterium erfüllen alle Landhäuser unterhalb von Residenz- oder Stammschlössern und oberhalb der für gelegentliche Visiten des Besitzers eingerichteten Gutshöfe. Die topografische Eingrenzung der Studie ergibt sich aus der Satellitenfunktion der Landhäuser: In kurzer Zeit sollten die Stadt Paris und – seit 1682 – das zur Residenz erhobene Versailles erreichbar sein. Der Untersuchungszeitraum beginnt mit der königlichen Villeggiatur des jungen Ludwig XIV. in Versailles. Die Darstellung endet mit der Festschreibung der Bauaufgabe in den genannten Traktaten und vor ihrer bewußten Wiederaufnahme um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Am Anfang steht der Um- und Ausbau von Versailles vom väterlichen Jagd- zum Lustschloß durch Ludwig XIV. ab 1661. Versailles ist Villa im Gegensatz zum Louvre, mit dessen Vollendung Colbert die königliche Selbstdarstellung verbunden wissen will. Die von Krause zurückgewiesene These von der Allegorisierung des Louvre als Sonnenpalast scheint mir doch Bestand haben zu können, insbesondere nach den Einsichten von Robert W. Berger, dessen neueste einschlägige Arbeit wohl erst während der Drucklegung erschien³. Die Kolonnade als Ausweis des Sonnenpalasts geht demnach durchaus mit der intentionalen Aneignung und Überbietung der

¹ Dietrich von Frank: *Die 'maison de plaisance'. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland*. München Diss. phil. 1989; Monika Hartung: *Die Maison de plaisance in Theorie und Ausführung*. Diss. TH Aachen 1988.

² Jacques-François Blondel: *De la distribution des maisons de plaisance*. 2 Bde. Paris 1737/38; und Charles-Etienne Briseux: *L'Art de bâtir des maisons de campagne*. Paris 1743.

³ Robert W. Berger: *A Royal Passion. Louis XIV as patron of architecture*. Cambridge, Mass. 1994

Antike überein. Bedeutsam ist die Louvre-Ostfassade nach Krause aber auch, weil sie die Bagedanken der Enveloppe in Versailles vorbereitet, durch welche die Erfordernisse königlicher Lustbarkeit, Repräsentation und Sicherung des Ruhmes versöhnt werden. Die Argumentation überzeugt, aber warum wird nicht auch die Louvre-Südseite erwähnt, in der Geschichte des königlichen Fassadenmotivs als Front der geplanten Herrscherwohnung ein wichtiges Zwischenglied zwischen der Louvre-Kolonnade und der Enveloppe von Versailles?

Parallel zum Ausbau von Versailles werden die Gebäude errichtet, die in der Funktion der *Maison de plaisance* neben das Hauptschloß treten und es darin nach der Erhebung zur Residenz ablösen, die *Ménagerie* (1663), das Porzellan-Trianon (1670), das für die *Maîtresse en titre*, Marquise des Montespan, errichtete Clagny (1674-76), dann Marly (1679) und schließlich das Marmor-Trianon (1687). Krause setzt neue Akzente, indem sie gerade die Invention zum Thema der Analyse macht und auf die Rolle des Königs als Ideengeber verweist. Dies scheint zunächst unserer Auffassung von absolutistischer Regelkunst zu widersprechen, und auch den immer wieder hervorgehobenen Anteil des Bauherrn wird man vielleicht als panegyrischen Topos abtun. Im Kontext von Epochen- und Kulturenparagone, Modernitätsbewußtsein, königlichem Exklusivitätsanspruch und demiurgischem Selbstverständnis des Königs kann die Autorin jedoch die Originalität jener Bauten als Äquivalent der behaupteten Unvergleichbarkeit des Monarchen plausibel machen.

Drei Landhäuser im Besitz der Prinzen von Geblüt vertreten exemplarisch die Reaktion der Verwandten Ludwigs XIV. auf dessen Vorgaben. Saint-Cloud, das Schloß des Königsbruders, lehnt sich in Disposition und im Fassadenschema des *Corps-de-logis* eng an Versailles an. Dabei geht es nach Krause dem Duc d'Orléans keineswegs darum, die Bauten seines Bruders zu übertreffen, sondern diesen angemessen zu beherbergen. Deshalb findet sich hier schon Ende der 1670er Jahre das Zimmer des Königs im Zentrum der Gesamtanlage, wie es in Versailles erst nach der Modernisierung von 1701 der Fall sein wird. Ganz anders zeigt sich Chantilly unter dem Grand Condé. Trotz umfangreicher Baumaßnahmen an Haus und Park bleibt das unregelmäßige, in der Substanz mittelalterliche Château fort erhalten, ein Ausweis ständischen Unabhängigkeitsanspruchs durch Abgrenzung gegenüber den künstlerischen Leitbildern des Königs. Choisy, Besitz der Grande Mademoiselle, interpretiert Krause als eine zurückhaltende, dem Wettbewerb mit den Königsbauten ausweichende Lösung. Allerdings wird man bei aller Strenge von der angedeuteten und am Mittelrisalit der Gartenseite samt Tempelgiebel ausgebildeten Ordnung auf dem Podium kaum absehen können. Einen Erklärungsansatz bietet vielleicht das von Krause selbst angeführte, nachdrücklich auf Ludwig XIV. abgestellte Bildprogramm.

Für den Landsitz eines Ministers gab es nur Fouquets Vaux-le-Vicomte als Negativbeispiel, aber keine positiven Modelle. Colbert schafft sich mit Sceaux zwar eine respektable Anlage, stellt diese aber im Raumprogramm und in gewollt eindeutigen Bildwerken ganz unter das Thema des unermüdlichen Dienstes am König. So ist nach Krauses Deutung selbst der Pavillon d'Aurore auf der Parkmauer des Anwesens kein Rückzugsort der Muße, sondern der intensiven Vorarbeit des Staatsdieners

für seinen König, ganz gemäß der Aurora-Apollo-Ikonographie. Die am Ende des Kapitels erörterte Stellvertreterfunktion des Königsporträts wird man wohl über das französische Mittelalter hinaus bis auf die staatsrechtlichen Funktionen des Kaiserbildes zurückverfolgen können. Wesentlich aufwendiger und prächtiger ausgestattet als Sceaux erscheint Louvois' Landsitz in Meudon. Doch ist auch hier der Königsdienst insofern kopräsent, als gerade diese inhaltlich eher unverbindliche Ausstattung die Befähigung des Hausherrn zum Surintendant des Bâtiments belegt. Ein Ort des tatsächlichen Rückzugs ins Privatleben, des Studiums und der geistlichen Einkehr ist Villeneuve-le-Roi, der Landsitz Le Peletiers nach dessen Demission als Finanzminister. Von allen genannten Bauherrn bezieht sich Le Peletier am engsten auf die altrömische Villenkultur, allerdings nicht im anschaulichen Bestand seines Landhauses, sondern vielmehr durch die diesem a posteriori angemessene Ausdeutung. Auch Charles Lebrun präsentiert sich im Dienst des Königs. Durch den Landsitz in Montmorency unterstreicht der Künstler seine Erhebung in den Adelsstand. Dabei sind im Hinweis auf die eigene Leistung durchaus bürgerliche Argumente zu erkennen. Für die umstrittene Autorschaft Lebruns spricht nach Krause die spekthafte Darbietung der eigenwilligen, französische und italienische Modelle verbindenden Architektur und die kleinteilige Gestaltung des Gartens in überschaubaren Kompartimenten. Wichtig ist auch der Hinweis, daß die Verbindung von Montmorency mit der Vorstellung von der *Ile enchantée* erst dem Zustand des Anwesens und seiner Rezeption im 18. Jahrhundert entspricht.

Nur für die Villen und Landhäuser reicher Privatleute am Stadtrand und in der Umgebung von Paris wird eine spezifische Bautypologie entwickelt, die, in den Theorienwerken Blondels und Briseux' systematisiert, zum Muster für die Provinz und das Ausland wird. Die Rangabstufungen der *Maisons de plaisance* sind nunmehr eine unmittelbare Anschauungsgegebenheit von Bauumfang und Baugedanken, was applizierte ikonographische Programme weitgehend verzichtbar macht. Krause erklärt den Zugewinn in Raumprogramm, Grundrißdisposition und Baugestalt weniger durch die neuen Komfortbedürfnisse, als durch das Bestreben der Architekten, eine an sich rangniedrige Bauaufgabe durch gesteigerten Kunstsanspruch zu nobilitieren und damit auch die eigene Entwurfsleistung aufzuwerten. Das Kapitel bietet zugleich anregende Überlegungen zur Palladio-Rezeption um 1700. Krause sieht in dem von Pierre Bullet 1686 für den Parlamentspräsidenten Talon in Issy errichteten Haus den Versuch, Elemente des französischen Schloßbaus und der italienischen Villa zu vereinigen, ein Ansatz, den vor allem Germain Boffrand 1700 in der Pariser *Maison* für Charles Lebrun, den Neffen des Malers, fortführt.

Eine größere gestalterische Vielfalt und ein deutlicherer Bruch mit den Konventionen bis hin zum *Decorum*-Verstoß begegnet an einigen Landhäusern reicher Financiers, so in den repräsentativen Raumfolgen von Champs und in Crozats Montmorency, das den Wettstreit mit den Schlössern der Prinzen und Minister sucht. Ähnlich baut der Dauphin das 1695 von Louvois' Witwe übernommene Meudon zunächst nach dem Vorbild der *Maisons royales* aus, um es dann ab 1705 um das *Château neuf* zu erweitern, das im Außenbau geschmackssicher hinter der auf-

trumpfenden Bauweise der Neureichen zurückbleibt und in der Innendekoration die Groteske an die Stelle der großen mythologisch-allegorischen Bildprogramme setzt.

Die sehr unterschiedlichen Nutzungsanforderungen ihrer Besitzer spiegeln sich in den gestalterisch originellen Landhausbauten aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die von Krause als Pavillon oder Petite Maison bezeichnet werden. Man könnte diese Lösungen bei aller Funktionsgebundenheit aber auch als Ausdruck eines wachsenden ästhetischen Autonomieanspruchs der Architektur begreifen. In einer entscheidenden Phase der Auflösung des überkommenen Regelwerks und des Abbaus der klassischen Architekturrede bieten sie den Architekten einen experimentellen Freiraum, der dem des Capriccio in den Bildkünsten gleichkommt. Angesichts dieses hochentwickelten Kunstbewußtseins erscheint es nur folgerichtig, wenn, wie im Falle der *Ménagerie* der Duchesse de Maine in Sceaux, die im Typus angesprochenen Realitätssphären nurmehr gebrochen wahrgenommen werden oder, wie im Falle der „Pâté Paris“ in Bercy und des Landhauses des Duc de Rohan in Saint-Ouen, das Motivrepertoire einer vergangenen Stilepoche im Bewußtsein der Distanz aktualisiert wird. Und die Motivwelt der Dekorationen zielt nicht auf vordergründige Illusion ab, sondern hält vielmehr das artifizielle Moment des Landlebens bewußt.

Krauses weitausgreifende Studie verknüpft souverän die Darstellung der Baugattung mit eindringlichen Werkdeutungen. Diese überzeugen auch in methodischer Hinsicht, weil die Verfasserin Stilkritik, Formanalyse, Motivkunde und Ikonographie nicht positivistisch betreibt, sondern aus einer durch genaue Rekonstruktion des jeweiligen Funktionszusammenhangs geschärften historischen Perspektive. Eben deshalb nehmen die Überlegungen zur Architekturtheorie keinen breiten Raum ein. Die Theorie versucht – unter gewandelten sozialen Bedingungen und vor dem Hintergrund eines veränderten Kunstbewußtseins – erst ein halbes Jahrhundert nach der Ausformulierung der Gattung, das Phänomen der *Maison de plaisance* zu erfassen und zu systematisieren.

Das ansprechend gestaltete und reich illustrierte Buch bietet auch jenseits aller bautypologischen Fragen eine überaus anregende, material- und erkenntnisreiche Gesamtdarstellung des Schloßbaus in der Umgebung von Paris zwischen Frühklassik und Frühklassizismus.

MICHAEL HESSE

*Kunsthistorisches Institut
Universität Heidelberg*

Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburgs Kleinplastik der Renaissance (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 65). München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 1996; 399 S., 121 Abb.; ISBN 3-422-06174-6; DM 148,-

Der vorliegende Band, hervorgegangen aus einer Augsburger Dissertation von 1993, erschließt erstmals das Leben und Werk des Augsburger Bildhauers Hans Daucher in Form einer umfassenden und zugleich überaus kritischen Künstlermonographie.