

Scheiterte Le Brun am Fortschritt der Wissenschaft? Neue Thesen zum Parterre d'Eau in Versailles

Pablo Schneider
Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns.
(humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte XIII). Berlin, Gebr. Mann Verlag 2011.
334 S., 95 s/w-Abb.
ISBN 978-3-7861-2632-4. € 49,00

In seiner 1663 publizierten Schrift über Charles Le Bruns Historien gemälde *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* bezeichnete André Félibien Ludwig XIV. als „première cause de tout“. Diese den König als eine Art zweiten Schöpfergott und unbewegten Bewegter preisende Formulierung hat Pablo Schneider seiner Dissertation vorangestellt, die sich laut Untertitel mit *Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns* befasst. Erst bei der Lektüre der Einleitung stellt man fest, dass sich hinter dieser Ankündigung eine Monographie über das von Le Brun für den Garten des Schlosses von Versailles entworfene Parterre d'Eau verbirgt. Mit der Gestaltung dieses zentralen, unmittelbar dem Corps de Logis vorgelagerten Areals, das mehrere Wasserbecken und einen aufwendigen Skulpturenschmuck mit einem Parnass in der Mitte erhalten sollte, wurde 1672 begonnen. 1683 aber brach man das unvollendete Projekt ab, das nun der weit schlichteren Konzeption jener beiden großen Wasserspiegel mit den Personifikationen der Flüsse Frankreichs weichen musste, die bis heute existieren.

Warum es zu diesem Planwechsel kam, ist ungewiss. Finanzielle Gründe dürften eine Rolle gespielt haben. Naheliegend ist auch die Annahme, dass der Tod Colberts in eben dem Jahr 1683 das Ende von Le Bruns Parterre nach sich zog, denn mit dem Oberintendanten verlor dieser seinen Fürsprecher, büßte schnell an Macht und Einfluss ein und zog sich auf Schloss Montmorency zurück. Man hat auch vermutet, dass die ursprüngliche Konzeption aufgegeben wurde, weil ab 1678 auf der Gartenseite des Schlosses an der Stelle der großen Terrasse die Spiegelgalerie erbaut wurde. Diese These entbehrt nicht einer gewissen Plausibilität, ist aber nach Meinung des Autors nicht überzeugend, da auch die Galerie eine gute Sicht auf das Parterre geboten hätte (280).

Pablo Schneider sieht das Scheitern von Le Bruns Plan dagegen im wissenschaftlichen Fortschritt der Zeit begründet, in dessen Folge das vorgesehene mythologisch-allegorische Bildprogramm nicht mehr als adäquater Ausdruck des Machtanspruchs des Souveräns habe gelten können. Um diese These zu belegen, hat er die Form einer erweiterten Werkmonographie gewählt, in deren erstem Teil es um das Parterre d'Eau und sein Bildprogramm geht, während der zweite Teil die visuelle Kultur der Zeit des Sonnenkönigs vornehmlich unter bildwissenschaftlichen Aspekten behandelt. Vorangestellt ist der Arbeit eine historische Einleitung, die mit einigen Hinweisen auf die Forschungslage auskommt und das eigene Darstellungsinteresse mit einer Reihe sehr grundsätzlicher Fragen umreißt (29). Leitend, so der Autor, sei die bisher im Zusammenhang mit dem Parterre d'Eau nicht erörterte „Frage nach der bildlichen Darstellung einer mit der Repräsentation des Monarchen zusammengefassten Universalität“ (28).

MIKROKOSMOS

Der Entwurf für das Parterre d'Eau ist solitär im Werk Charles Le Bruns (58). 1662 in den Adelsstand erhoben und danach zum Premier Peintre du Roy, zum Kanzler der Académie Royale de peinture et de sculpture, Generalaufseher der königlichen Sammlungen und Direktor der Gobelin-Manufaktur ernannt, erhielt Le Brun auf dem Höhepunkt seiner Karriere, wahrscheinlich Anfang der 1670er Jahre, den Auftrag für die Planung dieser Anlage. Ob er hierbei mit dem Gartenarchitekten André Le Nôtre zusammengearbeitet hat, ist zweifelhaft (60ff.), wobei vermutlich die anspruchsvolle Aufgabe des Entwurfs der zahlreichen Skulpturen den Ausschlag gegeben hatte, dem Universalisten Le Brun die gesamte Anlage zu überantworten. Über die Gestalt des geplanten Parterres geben Zeichnungen mit Grundrissen und Ansichten des Malers und seiner Werkstatt Auskunft (Abb. 1), Stiche von Israël Silvestre, Adam Perelle u.a. (Abb. 2) sowie literarische Beschreibungen wie die 1685 anonym in Paris erschienene *Description du chasteau de Versailles*. Vorgesehen war ein quadratisches Parterre, des-

sen Seitenlänge dem Maß der Gartenfassade des Corps de Logis entsprechen sollte, mit einem großen runden Becken im Zentrum und vier kleineren axial angeordneten Bassins. Allerdings geben die erhaltenen Abbildungen kein übereinstimmendes Bild des Parterres, sondern weichen nicht unerheblich voneinander ab. Dass die gedruckten Ansichten in der Regel geplante, noch nicht realisierte Zustände vor Augen führten, wertet der Verfasser als Beleg dafür, dass die Herrscherrepräsentation Ludwigs XIV. „vom Bild her gedacht und entwickelt“ wurde (58).

Große Bedeutung misst der Autor bereits dem symmetrischen, die Form des Quadrats mit der des Kreises kombinierenden Grundriss des Parterres bei, den er mit solchen von Sakralbauten wie St. Peter in Rom, Architekturen Palladios und Festungsbauten vergleicht (35ff.). Schneider nimmt an, dass die Proportionslehre der Renaissancearchitektur von Bedeutung war für Le Bruns Entwurf des Parterres – über dessen Maßverhältnisse wir allerdings nichts erfahren –, da Claude Nivelon in seiner Biographie des Premier Peintre berichtet, dieser habe Platons *Kosmologie* studiert (37). Zudem verzeichnet das Nachlassinventar des Künstlers einen „Vitruv en Italien“ (46). Der Verfasser geht davon aus, dass es sich dabei um Daniele Barbaros erstmals 1556 gedruckte Vitruv-Ausgabe mit ihrer vorangestellten Proportionslehre handelte (46ff.), und er verortet Le Bruns Parterre in der Tradition von Vitruv, Alberti, Barbaro, Blondel u.a., also in der humanistischen Architekturtheorie mit ihrer Vorstellung einer mathematisch-harmonischen Struktur des Universums.

Dass das Parterre als mikrokosmisches Abbild seines Herrschaftsbereichs den Machtanspruch und die gute Regentschaft des Sonnenkönigs visualisieren sollte, ist aufgrund des kosmologischen Programms der Skulpturenausstattung evident. Inmitten der Anlage und des zentralen

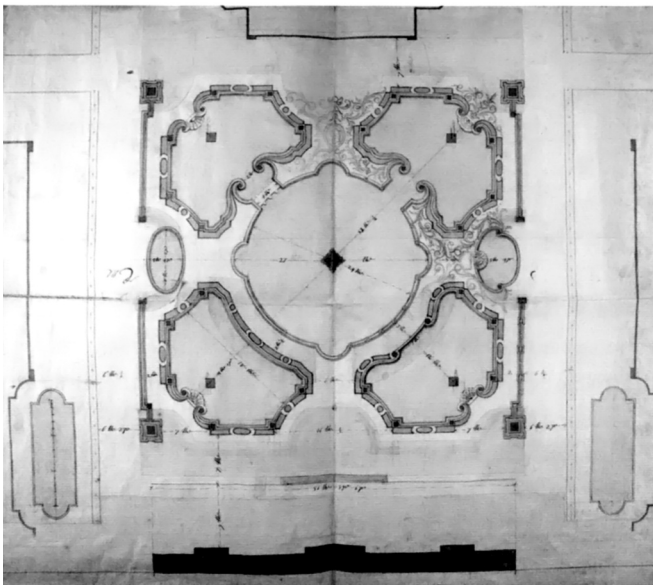


Abb. 1 Werkstatt Charles Le Bruns, Grundriss des Parterre d'Eau. Zeichnung, 63 x 72 cm. Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Schneider, Abb. 4)

Beckens sollte sich ein Parnass mit Apoll und den Musen erheben, und an den vier kleineren Becken Personifikationen der Elemente, Temperamente, Jahres- und Tageszeiten, Dichtkünste und Weltteile aufgestellt werden sowie vier Raptus-Gruppen an den Eckpunkten des Parterres. Was von diesen Skulpturen ausgeführt wurde, kam später andernorts zur Aufstellung, darunter François Girardons bekannte Pluto-und-Proserpina-Gruppe.

VORBILDER

In seinen ikonographischen Analysen dieses Bildprogramms zieht der Autor zahlreiche Vergleichsbeispiele heran, darunter Mantegnas und Raffaels Parnass-Darstellungen, Gemäldezyklen von Vouet, die von Le Brun in Zusammenarbeit mit der Petite Académie entworfenen Tapisserien der *Quatre Elémens*, sein Entwurf für das nicht ausgeführte Deckengemälde für den großen Saal von Vaux-le-Vicomte und auch ephemere Werke: Er nennt z.B. die Musenberge, die errichtet wurden für die „Noces de Pélée et de Thétis“ in Versailles, bei der der Sonnenkönig 1654 als Apoll auftrat und tanzte, die *Entrée solennelle* 1660 in Paris und die Feier des Friedens mit Spanien 1668 in Versailles.

Man hätte hier sicherlich auch mit Gewinn Gärten, wie z.B. den 1568–78 angelegten der Villa Lante in Bagnaia mit seinem monumentalen Parnass, und die Apoll- und Parnass-Ikonographie in der Hofkunst Philipps IV. von Spanien oder auch der Barberini heranziehen können (siehe James G. Harper, *The Sun Also Riseth: The Barberini Apollo Series as an Allegory of Rise, Fall, and Return*, in: Thomas P. Campbell/Elizabeth A. H. Cleland [Hgg.], *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, New Haven/London 2010, 204–231). Doch die getroffene Auswahl macht auf jeden Fall deutlich, dass die Thematik des Parterres durch zahlreiche Beispiele der Hofkunst Ludwigs XIV. vorbereitet war. Wie Schneider be-

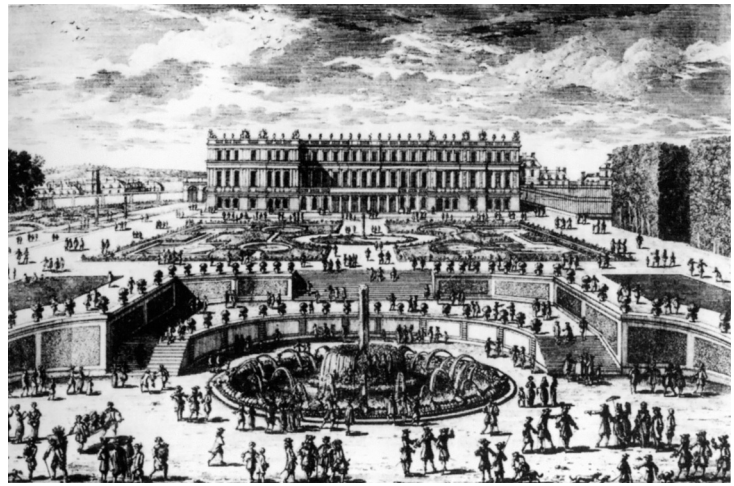


Abb. 2 Adam Perelle, Ansicht der Gartenfassade des Schlosses von Versailles mit dem Parterre d'Eau und dem Latona-Brunnen, um 1680. Kupferstich (Schneider, Abb. 8)

legt, hatte Apoll als Garant einer allumfassenden Harmonie auch in naturwissenschaftlichen und politischen Abhandlungen der Zeit einen festen Platz (102). Das Parterre d'Eau, dessen Bildprogramm auch auf Cesare Ripas *Iconologia* bzw. ihre 1644 erschienene Übersetzung von Jean Baudoin rekurrierte, wäre somit eine gewaltige Anlage mit einer durchaus konventionellen Ikonographie geworden. Interessanterweise sollte sie, wie der Autor an späterer Stelle darlegt, mit weiteren, auch die unterirdische Welt repräsentierenden Teilen des Gartens korrespondieren (256ff.). Besondere Bedeutung kam dabei dem durch eine Rampe vom Parterre d'Eau getrennten, tiefer liegenden Brunnen der Latona zu, die sich in der ursprünglichen Aufstellung mit ihren Kindern Apoll und Diana Hilfe suchend zum Schloss wandte. Neben dieser gemeinhin als Allegorie der Fronde gedeuteten Anlage hätte das Parterre d'Eau als antithetisches Bild einer durch Apoll gewährleisteten idealen Ordnung fungiert (263f.).

REPRÄSENTATIONSKRISE

Ein für die Hofkunst Ludwigs XIV. gravierender Einschnitt war bekanntlich jene „Krise der Repräsentationen“ (Peter Burke), mit der allegorische Darstellungen des Königs als Apoll, Alexander, Augustus etc. unüblich wurden (vgl. 233). Als Wendepunkt wird oft das Jahr 1679 angeführt, in dem der für die Spiegelgalerie geplante Apollo-Diana-Zyklus zunächst durch einen Herkules-Zyklus und schließlich durch Darstellungen der Ta-

ten des Königs ersetzt wurde (vgl. 190). Damit wurde auch die zunächst geplante thematische Korrespondenz der Galerie mit Le Bruns Parterre d'Eau aufgegeben. Die Entwertung der Antike und ihrer Mythen, von denen Charles Perrault viele als nur für Kinder geeignete Fabeln bewertete, wurde damals von den Modernisten forciert, die in der *Querelle des Anciens et des Modernes* die Unvergleichlichkeit Ludwigs XIV. und seiner Epoche betonten. Die „Krise der Repräsentationen“ hat man seit Foucaults *Ordnung der Dinge* oft auch mit dem Ende des analogen Denkens der Renaissance in Verbindung gebracht.

Jenseits dieser beiden gut erforschten Felder, der großen geschichtsphilosophischen Debatte der *Querelle* und der epistemologischen Veränderungen der Zeit, beschreitet Schneider im zweiten Teil seines Buches einen anderen Weg, um zu begründen, warum Le Bruns Parterre nicht vollendet wurde. Er behandelt die königlichen Institutionen der Wissenschaften und Künste, um eine zunehmende Diskrepanz zwischen einem mythologischen Weltverständnis und neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen nachzuweisen (vgl. 173). Erörtert werden der *Journal des Sçavans*, ein 1665 begründetes, ab 1701 vom König gefördertes Rezensionorgan (181ff.), Institutionen wie die Académie française und die Petite Académie (186ff.), das *Cabinet du Roi*, ein ab 1670 von Colbert initiiertes Bilderatlas mit den königlichen Bauten sowie vielen weiteren Errungenschaften des Staates und neuen wissenschaftlichen Entdeckungen (196ff.), und die enzyklopädisch angelegten königlichen Sammlungen (201ff.). Sebastien Le Clercs Stich der *Académie des sciences et des beaux-arts* von 1698 (Abb. 3) deutet der Autor als Ausdruck einer fortschreitenden Emanzipation der Wissenschaften, deren visuelle Evidenz man durch das nachträgliche Einfügen königlicher Symbole zu unterminieren versuchte (233). Auch seine Ausführungen zur Geschichte der Universalwissenschaften, zu Darstellungen des Kosmos und zur „Staatstheorie als Bildtheorie“ (238ff.) enthalten viel Interessantes – wirklich stichhaltige Gründe für das Scheitern des Le Brun'schen Parterre-Entwurfs und Belege für die zweifellos einleuchtende,

aber dennoch verifizierungsbedürftige These, dass neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse die Marginalisierung der Allegorie bewirkten (184), liefern sie jedoch nicht. Man fragt sich, warum der Autor nicht auf die Mythologie- und Allegorikritik von Charles Perrault, Bernard de Fontenelle und weiterer Modernisten eingegangen ist, die doch bei der Ablehnung des Parterres eine Rolle gespielt haben müssen.

Da der Verfasser den gesamten Komplex der *Querelle* offenbar als bekannt voraussetzt und nur gelegentlich erwähnt, nicht aber eingehend erörtert, entgeht ihm einiges. So bewertet er das Parterre d'Eau als ein derart komplexes Werk, dass man annehmen müsse, es sei von einer Gruppe von Fachleuten entworfen worden (186), und geht davon aus, dass die so genannte Petite Académie an der Konzeption beteiligt war. Am Ende des Buches ist sogar von dem „von der Petite Académie entworfenen Programm“ des Parterres die Rede (278). Nun ist zwar anzunehmen, dass diese 1663 von Colbert begründete übergeordnete Instanz der Hofkunst Ludwigs XIV. den Entwurf des Parterres abgesegnet hat, und sie war, wie der Autor zeigt, auch involviert, als Le Brun den Aurora-Pavillon in Sceaux, der Residenz Colberts, mit einem mythologischen, 1677 fertiggestellten Bildprogramm ausschmückte (190ff.). Doch letztlich war die Petite Académie eine Domäne der Modernisten, die sich schon 1664 bei der Planung der *Histoire du Roy* hatten durchsetzen können, so dass Le Brun gemäß der Entscheidung des Königs dessen Taten ohne jegliche Allegorisierung darstellen musste (siehe Wolfgang Brassat, *Von Raffael bis Le Brun. Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, Berlin 2003, 359ff.) – ein Vorgang, der die späteren Planungswechsel beim Bildprogramm der Spiegelgalerie antizipierte.

URSACHENFORSCHUNG

Problematisch ist auch die auf Félibiens Äußerung, der König lasse sich nicht in vollendeter Weise bildlich darstellen (9), gestützte Annahme, es habe „grundlegend mythologisierender Details“ be-

Abb. 3 Sebastien Le Clerc, *L'Académie des sciences et des beaux-arts, 1698*. Kupferstich [Schneider, Abb. 88]



durft, „um dem Herrscher eine außerhalb aller mechanistischen Deutung liegende Position zu gewährleisten und sein Handeln, positiv verstanden, als unberechenbar beziehungsweise undurchschaubar erscheinen zu lassen“ (211). Nun hat man

dem Sonnenkönig in der Tat Attribute des mystischen Gottesbegriffs des Spätmittelalters zugesprochen, doch das Prinzip seiner alleinigen Kompetenz zu Entscheidungen, die seinen Untertanen zuweilen unverständlich bleiben müssten, hat Ludwig XIV. selbst in seinen Memoiren ganz rational, ohne Rückgriff auf ein mystisches Gottesgnadentum mit seiner Geburtsstellung und den durch sie ermöglichten Einsichten begründet (vgl. Carl Hinrichs, *Zur Selbstauffassung Ludwigs XIV. in seinen Mémoires*, in: Ernst Hinrichs [Hg.], *Absolutismus*, Frankfurt a.M. 1986, 97–115, bes. 98). Demzufolge müsse sich ein König mit Fleiß, steter Aufmerksamkeit und durch Gespräche mit seinen Ministern in alle Materien seiner Regierungsaufgaben einarbeiten, um die ihm gegebenen Möglichkeiten verwirklichen zu können.

Geht man davon aus, dass das Ende des Le Brun'schen Parterres nicht in erster Linie dem Machtverlust des Premier Peintre nach dem Tod Colberts, nicht finanziellen Gründen und auch nicht der Erbauung des Spiegelsaals, sondern tieferen Ursachen geschuldet war, dann ist es doch naheliegend, nach möglichen Gegnern des Projekts zu suchen, die selbstverständlich in den Reihen der mythologie- und allegoriekritischen Modernisten, auch in denen der Petite Académie zu vermuten wären. Erwähnung verdient in diesem

Zusammenhang auch der Architekt Claude Perrault, dessen 1673 erschienene Vitruv-Ausgabe der Verfasser umstandslos in die Tradition der humanistischen Architekturtheorie einreicht (41, s.o.), ohne seine Zurückweisung einer metaphysischen Bedeutung der idealen Proportionen anzusprechen. Gegen die überkommene Auffassung von der mystischen Harmonie des Weltalls, welche die Architektur in ihren Maßverhältnissen abbilden müsse, erklärte Perrault in seiner eben in dem entscheidenden Jahr 1683 publizierten *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, dass bestimmte Maßverhältnisse nach den Regeln der Baukunst nicht a priori schön, sondern nur deshalb dem Auge angenehm seien, weil man sich an sie gewöhnt habe (Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1983, 116). Wenn die Proportionslehren der humanistischen Architekturtheorie tatsächlich wesentliche Bedeutung für die Gestaltung des Parterre d'Eau hatten, wie Schneider annimmt, dann lieferte Perrault mit der genannten Schrift 1683 demnach einschlägige Argumente gegen seine Realisierung. Solche Versuche einer Konkretisierung der Entscheidungsprozesse um Le Bruns Parterre unternimmt der Verfasser jedoch nicht. Daher verbleibt seine Darstellung im Ungefähren abstrakter geistesgeschichtlicher Zusammenhänge.

Insgesamt ist die vorliegende Publikation zu würdigen als erste monographische Darstellung des Parterre d'Eau und als eine interessante, enorm inhaltsreiche und für eine Dissertation sehr ambitionierte Abhandlung. Für eine wirklich überzeugende Begründung, warum Le Bruns Parterre nicht realisiert wurde, aber hätte man die Beschränkung auf das gewählte wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungsfeld aufgeben und die

kunsttheoretischen und geschichtsphilosophischen Debatten der Zeit stärker berücksichtigen müssen.

PROF. DR. WOLFGANG BRASSAT

Nach Jahrzehnten wieder greifbar: Antoine Schnappers Habilitationsschrift

Antoine Schnapper
**Jean Jouvenet (1644–1717) et la
peinture d'histoire à Paris. Edition
complétée par Christine Gouzi.**
Paris, Arthena 2010. 448 p.,
520 ill. dont 103 en couleur.
ISBN 978-2-903239-42-8. € 116,00

La publication d'une nouvelle édition du grand livre d'Antoine Schnapper *Jean Jouvenet (1644–1717) et la peinture d'histoire à Paris*, issu de sa thèse de doctorat d'État sous la direction d'André Chastel, était un événement (longtemps) attendu. Paru pour la première fois en 1974 chez Léonce Laget, il avait été rapidement épuisé et restait presque introuvable. Il fait désormais partie des „classiques“ de l'histoire de l'art français, classique qui a profondément marqué son temps et ouvert des pistes de réflexion nouvelles sur l'histoire jusqu'alors méconnue et ca-

ricaturée de la peinture en France pendant les trente dernières années du règne de Louis XIV.

Depuis son décès en 2004, d'autres livres d'Antoine Schnapper ont fait l'objet d'une nouvelle édition augmentée tel que *Curieux du Grand Siècle* (Gallimard, 2006) et sa thèse complémentaire *Tableaux pour le Trianon de Marbre (1688–1714)* (Mouton, 1967; RMN, octobre 2010). Avec *Jouvenet*, l'exercice est d'une toute autre ambition: il s'agit d'une „édition complétée“ – le terme est bien choisi – par Christine Gouzi, l'une des meilleures spécialistes de la peinture religieuse en France au XVII^e et au XVIII^e siècles, sujet auquel elle consacre son habilitation. Connaissant parfaitement la pensée de Schnapper dont elle a été l'élève – sa thèse portait sur le neveu de Jouvenet et le plus proche de ses collaborateurs, Jean Restout (Arthena, 2000) – elle était la plus à même de mener à bien cette tâche délicate.

MISES À JOUR ET RELECTURES

Cette nouvelle édition devait surmonter une difficulté de taille: comment parvenir à compléter – mais aussi actualiser – le texte de Schnapper sans