

## REZENSIONEN

FRANKLIN HAMILTON HAZLEHURST, *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nôtre*. 444 S., 302 Abb., sowie 62 Fig. und 9 Pläne von Philetus H. Holt III. Vanderbilt University Press. Nashville, Tennessee, 1980. \$ 39.95.

André Le Nôtre (1613—1700) gehört zu jenen Künstlern, die sich auf seltsame Weise einer kunsthistorischen Analyse zu entziehen scheinen — ein Eindruck, der sich zumindest angesichts jener Literatur einstellt, die sich bisher monographisch mit diesem bedeutenden Gartenarchitekten befaßt hat. Mal dient sein Oeuvre als Reibfläche für die Abfassung ästhetischer Aperçus und aphoristischer Lebensweisheiten (P. Devillers, *L'Axe de Paris et André Le Nôtre*, Paris 1959), mal werden sein Leben und Werk in eher romanhafter Form behandelt (H. M. Fox, *André Le Nôtre, Garden Architect to Kings*, London 1962); und die beiden seriösen gleichnamigen Monographien von J. Guiffrey (*André Le Nôtre*, Paris 1913) und E. de Ganay (Paris 1962) bieten zwar eine akzeptable Verarbeitung des dokumentarischen Materials, beschränken sich ansonsten aber auf Beschreibungen der von Le Nôtre geschaffenen Gärten, wie sie nicht wesentlich anders schon in Guiden des 17. und 18. Jhs. zu finden sind. Über Le Nôtres künstlerische Leistung, über seinen historischen Stellenwert innerhalb der Gartenkunst, erfuhren wir aus diesen Monographien wenig, und lediglich der reiche, wenngleich nicht immer glücklich ausgewählte Abbildungsteil bei Ganay konnte eine gewisse Ahnung davon vermitteln (im Falle von Ganay sollten allerdings die persönlich tragischen Umstände, unter denen sein Buch entstanden ist, durchaus in Rechnung gestellt werden). So gesehen, ist eine neue Le Nôtre-Monographie als kunsthistorisches Desiderat zu bezeichnen.

Hazlehurst bietet eine materialreiche, überlegt bebilderte Untersuchung, deren Ausführungen jederzeit anschaulich nachvollziehbar sind. Wer einmal Gelegenheit zur Beschäftigung mit der Quellenlage hatte (wie Rez. in Zusammenhang mit seiner 1977 abgeschlossenen Wiener Habilitationsschrift, die 1982 in New York unter dem Titel: *French Fountains in the Time of Louis XIV.* erscheint), kann feststellen, daß Hazlehurst neben den großen Pariser Sammlungen (Cabinet des Dessins des Louvre, Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, Archives Nationales) vor allem die für Fragen der Gartenkunst höchst bedeutsamen Bestände der Bibliothèque de l'Institut in Paris und des Nationalmuseums in Stockholm ausgewertet hat. Eine Reihe von Plänen ist erstmals publiziert oder zumindest erstmals abgebildet.

Hazlehursts Buch will nicht als kritischer Oeuvrekatalog verstanden werden (die kommentarlose Aufzählung der Le Nôtre zugeschriebenen Werke in Appendix II hat m. E. geringen Wert; ähnliche Namenslisten finden sich auch bei Devillers und Fox). Vielmehr ist es das Anliegen des Autors, nach einer biographischen Einleitung, in den 15 folgenden, in sich geschlossenen Kapiteln die wichtigsten Gärten der Ile-de-France (ergänzt um einige Pariser Stadtgärten) zu besprechen, für die Le



Nôtres Mitarbeit als gesichert gelten kann. Hazlehursts z. T. subtile Analysen (jene von Vaux-le-Vicomte und der Grande Terrasse in Saint-Germain-en-Laye haben mir besonders gefallen) werden dabei von einem Leitgedanken beherrscht: von den „optical illusions“, die der Autor als konstitutives Merkmal der Gärten Le Nôtres ansieht. Basierend auf ähnlichen Überlegungen von M. Charageat (vgl. besonders André Le Nôtre et l'optique de son temps, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1955, S. 66—78), unterstreicht Hazlehurst die Bedeutung der sich mit den Gesetzen der Optik beschäftigenden Traktate (etwa von P. Nicéron, R. Descartes und S. de Caus) für die Gartenkunst und die konsequente Anwendung dieser Gesetze im Oeuvre Le Nôtres. Z. B. erhalten auf einer Gartenachse Bassins in zunehmender Distanz immer größere Dimensionen und wirken damit der natürlichen, perspektivischen Verkleinerung entgegen („perspective ralentie“); vom Schloß aus gesehen scheinen sie dieselbe Größe, oft auch dieselbe Form zu besitzen, hervorgerufen durch perspektivische Verkürzungen oder durch kalkulierten Einsatz von Rahmenmotiven (etwa Baumreihen), die die faktische Gestalt fragmentieren. Die „perspective ralentie“ verschleiert die wahren Dimensionen eines in seiner Totalität sichtbaren Gartens, andere optische Tricks (ein Lieblingswort des Autors) suggerieren einen gleichmäßigen Terrainabfall, wo in Wirklichkeit ein tiefer Knick existiert, oder fügen weit auseinander liegende Objekte des Gartens zu bildmäßigen Kompositionen zusammen usw. Wichtig für solch eine Gartengestaltung ist immer der konkrete Bezug auf ein betrachtendes Subjekt, sowie die Bereitschaft des Betrachters, den Garten zu durchschreiten, um auf diese Weise die wechselnden Bildbezüge, das Spannungsverhältnis zwischen vorge-täuschter und realer Gestalt zu erfahren. Le Nôtres Gärten zeichnen sich dadurch aus, daß sie, obwohl bereits vom Schloß aus in ihren wesentlichen Teilen überschaubar, beim Durchschreiten eine Fülle von Überraschungen (ein zweites Lieblingswort von Hazlehurst) bieten. Ich komme auf diese vom Autor postulierten Charakteristika nochmals zurück.

Es erstaunt ein wenig, daß ein Kunsthistoriker, der sich derart vom Visuellen leiten läßt und zu einer Reihe feinsinniger Beobachtungen kommt, es fertigbringt, eine einheitliche Serie von Zeichnungen (Gartenansichten aus dem sogenannten Album Perelle des Louvre) drei verschiedenen Künstlern zuzuschreiben: den größten Teil an Silvestre (Pl. 81, 93, 96 u. a.), einige mit Fragezeichen aber auch an Perelle (Pl. 74, 185, 187), sowie an einen Anonymus (Pl. 69, 182). Wie Silvestre zwischen etwa 1660 und 1685 wirklich gezeichnet hat, belegen eine Reihe gesicherter Ansichten von Vaux-le-Vicomte (Pl. 18, 19), Fontainebleau (Pl. 32) und Versailles (z. B. Pl. 53, 84, 88; auch Pl. 67 — nach Hazlehurst anonym — ist anzuführen). Daß aber die fraglichen Blätter nicht von ihm sein können, beweist die Ansicht der Colonnade (Pl. 98), auf der bereits im Zentrum Girardons Pluto-Proserpina-Gruppe in ihrer endgültigen Aufstellung (1699) zu sehen ist; Silvestre starb hingegen 1691! Tatsächlich läßt sich die umstrittene Serie schon um 1700 datieren und wurde schon von R. Strandberg (André Le Nôtre et son école, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1960, S. 124—126) A. Le Blond (1679—1719) zuge-

schrieben — eine Attribution, die sich abstützen läßt: durch die Bemerkungen von Ch. A. Jombert (*Recueil des Artistes*, Paris 1765, Bd. I, S. 33—36) in Verbindung mit der Tatsache, daß nach einigen der Zeichnungen bei Jombert verlegte Stiche erschienen sind (z. B. nach Pl. 213 links, ein Brunnen, der übrigens nach Sceaux zu lokalisieren ist).

Man könnte all dies als marginalen Lapsus bezeichnen, würde sich Hazlehurst nicht ausführlich mit dem dornigen Problem von Le Nôtre als Zeichner beschäftigen (besonders in Appendix I), was eine hohe Sensibilität für Fragen der Händescheidung erfordert. Hier sind denn auch gewichtigere Einwände vorzubringen. Ich verstehe z. B. nicht, wie man den Plan von Vaux-le-Vicomte aus der Pariser Bibliothèque de l'Institut (Pl. 4, 301), der sich durch eine miniaturhafte Zeichentechnik, durch feinste, noch winzige Details (Baumkronen, Palisaden, Broderiemuster) exakt wiedergebende Federstrichlierung und Lavierungen in zarten Farben auszeichnet, mit Le Nôtre in Verbindung bringen kann, dessen Zeichnungen ein genau entgegengesetztes Temperament verraten: Mit dicken Feder- und Rötelstrichen und kräftigen, groben Lavierungen werden Ideen rasch zu Papier gebracht (vgl. etwa Pl. 218, 297, 298) und für Detailformen (z. B. Bäume) werden Kürzel von kalligraphischer Abstraktheit entwickelt (Pl. 300; die Gegenüberstellung mit einem Detail des Plans von Vaux-le-Vicomte verfälscht: dieses ist stark vergrößert, während Pl. 300 ebenso stark verkleinert ist). Vergleichen läßt sich der Plan von Vaux-le-Vicomte hingegen ohne Schwierigkeiten z. B. mit jenem von Chantilly (Pl. 234), der „P. Desgotz fecit“ signiert ist.

Da Pl. 300 bereits zu den sorgfältig ausgeführten Zeichnungen Le Nôtres gehört (man ziehe zum Vergleich seine ersten Entwürfe, etwa Pl. 294, 297, 298, heran), überzeugt Hazlehursts Versuch nicht, Le Nôtre noch zusätzlich als Autor besonders fein durchgezeichneter Pläne aufzubauen (dies gilt ebenfalls für die Pläne von Clagny und Saint-Cyr, Pl. 248, 260, 261). Man sollte daher auch in Zukunft die wesentlich vorsichtigeren Ausführungen Strandbergs (op. cit.) als Ausgangspunkt für diese Frage nehmen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Inschriften von der Hand Le Nôtres nicht automatisch Auskunft über den Zeichner eines Plans geben und daß gerade eigenhändige Verbesserungen Le Nôtres (siehe Pl. 248, 261, 295) als Hinweis gelten können, daß die verbesserte Zeichnung selbst nicht von ihm stammt. Hazlehursts extensive Zuschreibungspraxis versperrt nur den Zugang zu einem wesentlichen Problem der Zeit: zum Problem des Ateliers.

Wie etwa Le Vau, Le Brun oder Mansart, verfügte auch Le Nôtre über eine Reihe von Mitarbeitern, die z. T. sogar namentlich bekannt sind (Pierre und Claude Desgotz, M. Le Bouteux u. a.). Wie in den anderen Ateliers (besonders stark bei Le Brun) ist auch in jenem Le Nôtres eine Anpassung der Mitarbeiter an die Zeichenmanier des Atelierhalters zu beobachten (gerade dieser Punkt wurde von Strandberg, op. cit., deutlich herausgearbeitet), ein Umstand, der alle Zuschreibungsfragen zu einem diffizilen, mit großer Vorsicht anzugehenden Unternehmen macht. Das zeichnend aktive Eingreifen des Atelierhalters im Entstehungsprozeß eines Werks ist aber durchaus unterschiedlich (stark etwa bei Le Brun, geringer bei



Mansart). Auch Le Nôtre greift nach Hazlehurst immer wieder aktiv in die Genese eines Gartens ein. Welche Rolle aber die anderen, in seinem Atelier tätigen Gartenarchitekten spielten, bleibt unerörtert: Waren sie echte Mit- oder reine Zuarbeiter?

Eine solche Fragestellung hätte es vielleicht vermocht, von einer isolierten Behandlung des Künstlers wegzukommen und ihn in einen konkreten historischen Kontext zu stellen. Ganz sicher wäre dies aber gelungen, hätte Hazlehurst dem Problem der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Künstlerateliers einen größeren Stellenwert eingeräumt. Über das Verhältnis Le Nôtre — Mansart bei der Gestaltung von Gärten erfahren wir wenig, über jenes zu Le Brun nichts und nur in einigen anderen Fällen werden ausführlichere, z. T. leider unglückliche Überlegungen angestellt. Im Falle der Südfassade und Südachse von Saint-Cloud betont der Autor nach Hypothesen über die Baugeschichte und einer Analyse an Hand einer rekonstruierten Ansicht (Fig. 47) „the magical interplay of forms and the excitement of unexpected surprises that in the seventeenth century made this arrangement a *chef d'oeuvre* of collaboration between architect and landscape designer“ (S. 291). Hazlehurst ignoriert dabei, daß der früheste Plan von Saint-Cloud (Pl. 209) 1669 datiert ist (am Rande sei erwähnt, daß die flüchtige Skizzierung einer neuen Eingangachse auf diesem Plan nur dann von Le Nôtre ist — wie der Autor S. 282 meint —, wenn man ihm auch die ebenfalls eingezeichnete Erweiterung des Schlosses zu einer Dreiflügelanlage zuschreiben will). Auf diesem Plan hat das Schloß zwar bereits jene Gestalt, die Silvestres Stich (Pl. 212) wiedergibt (und die — von der 1667 hinzugefügten Kapelle im Westen abgesehen — aus der Zeit von Hervart, d. h. 1655—58, stammt), von der großen Südachse ist aber noch nicht die geringste Spur zu sehen; sie konnte erst in den siebziger Jahren des 17. Jhs. angelegt werden, nachdem Monsieur das dafür nötige Terrain erworben hatte. Wenn Hazlehurst dann in seinen weiteren Ausführungen (S. 286—289) Le Nôtres viel diskutiertes Kaskadenprojekt (Pl. 218, 219) mit dieser Südachse in Verbindung bringen will und sich dabei auf eine angeblich um 1700 tatsächlich angelegte Kaskade be ruft, die Croiseys Plan (Pl. 220) zeigt, dann möchte ich mich auf drei knappe Bemerkungen beschränken: Die fragliche Kaskade entstand in den vierziger Jahren des 18. Jhs.; Croiseys Plan erschien 1772; Le Nôtres Projekt (besonders Pl. 219) stellt eindeutig eine Kaskade in einem Bosquet, also in einem weitgehend geschlossenen Gartenraum, nicht in einer offenen Hauptachse dar (siehe dazu G. Weber, Ein Kaskadenprojekt für Versailles, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1974, S. 248—268).

Ähnlich spekulativ sind Hazlehursts Ausführungen über Meudon. Die engen kompositionellen Bezüge zwischen dem Schloß, der unterhalb des Hauptparterres liegenden Orangerie und der anschließenden Südachse mit ihren vielen optischen Tricks setzten eine einheitliche, in enger Zusammenarbeit von Architekt und Gartenarchitekt entstandene Planung voraus; daher müsse Le Nôtre schon in den fünfziger Jahren des 17. Jhs. in Meudon tätig gewesen sein, als Le Vau für A. Servien das Schloß umbaute und die Orangerie schuf. Leider stammt *diese Or-*



angerie aber schon aus dem 16. Jh.; jene, die sich Servien bauen ließ, die sogenannte „Petite Orangerie“, lag abseits der Hauptachse ohne optischen Bezug zum Schloß (siehe Pl. 196, das schräg stehende Gebäude links vom Parterre und oberhalb des Wortes „Village“).

Ich möchte mit diesen Beispielen nicht den Eindruck erwecken, als habe es keine Zusammenarbeit zwischen Architekten und Gartenarchitekten bei der Anlegung eines Schlosses gegeben (ganz im Gegenteil). Jedoch sind brauchbare Erkenntnisse zu dieser Frage nicht mit spekulativen Hypothesen zu erzielen, sondern erfordern ein sorgfältiges Abwägen der historischen Gegebenheiten (eine künstlerische Problemstellung ist einfach verschieden, je nachdem ob es sich um eine Neuschöpfung oder um eine Adaptierung von Bestehendem handelt), sowie die Anwendung differenzierter Stilbegriffe. Schon das angeführte Beispiel aus Meudon läßt Zweifel aufkommen, ob all die optischen Tricks und Überraschungen, die Hazlehurst so häufig beobachtet, wirklich Le Nôtres Individualstil charakterisieren. Wenn der Autor die für Le Nôtre so typischen „spatial tricks“ auch in der heutigen Aufstellung des Latonabrunnens in Versailles feststellt (S. 147), obwohl alle Indizien dafür sprechen, daß diese Aufstellung (1687—89) von Mansart stammt, dann verstärken sich die Zweifel. Liest man schließlich, daß Wölfflin schon 1915 in seinen Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen z. B. die Diskrepanz zwischen Bild- und Gegenstandsform und die Tendenz, eine objektive Form in möglichst verschiedenartigen „Bildern“ dem Betrachter vorzuführen, als konstituierend für barocke Architektur bezeichnet hat, dann erweist sich, daß Hazlehurst eben nur allgemeine Stilphänomene des Barockgartens benennt. Sicherlich findet dieser seine Inkarnation in Le Nôtres Schöpfungen; optische Vortäuschungen verschiedenster Art gab es aber in der Gartenkunst bereits vor Le Nôtre (was schon von Chargeat, op. cit., unter Verweis auf Tanlay betont wurde), und sie sind auch in seiner Nachfolge wesentlich häufiger, als der Autor meint (Nymphenburg, Wiener Belvedere — um bewußt zwei nicht in Frankreich gelegene Gärten zu nennen). Im Künstler nicht ein isoliertes Genie zu sehen, sondern ihn in seine Zeit einzubinden und dann aus diesem historischen Kontext heraus seine individuelle Leistung zu charakterisieren, bleibt somit weiterhin Aufgabe der Le Nôtre-Forschung.

Nicht nur der Künstler, auch der Kunsthistoriker steht in einem geschichtlichen Kontinuum; er forscht und schreibt nicht ex nihilo, sondern baut auf einer Fülle von Vorarbeiten und Gedanken auf. Anders als von Künstlern, erwartet man vom Wissenschaftler, daß er seine Inspirationsquellen offenlegt: durch das Literaturzitat. Auch hier geht Hazlehurst unkonventionelle Wege. Es ist sicherlich eine Ermessensfrage, wie weit man sich in einem Buch auf Kontroversen einlassen will, obwohl mir das Fehlen eines Hinweises auf abweichende, die Hypothesen des Autors in Frage stellende Meinungen gerade dem nichtspezialisierten Leser gegenüber etwas unfair erscheint. Dies betrifft z. B. das bereits bei Saint-Cloud erwähnte Kaskadenprojekt Le Nôtres oder die Ausführungen über das frühe Versailles von Louis XIII (S. 60 f.), für das nicht mehr ohne weiteres der sogenannte Du Bus-Plan (Pl. 35) herangezogen werden kann. Seine Datierung um 1661/62, schon von Ch.

Hirschauer (Anciens plans de Versailles, in: *Revue de l'histoire de Versailles* 1927, S. 43—56) ausgesprochen, setzt sich in der neueren Versailles-Literatur immer mehr durch (z. B. P. Verlet, *Versailles*, Paris 1961, S. 59; F. Gebelin, *Versailles*, Paris 1965, S. 84, u. a.). Problematischer scheint mir, bei bereits edierten Quellen nur die Signatur der Originale ohne Hinweis auf ihre Publikationen anzugeben (dies betrifft etwa die S. 4 und 12 f. zitierten Briefe Colberts; sie sind bei P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Bd. 5, Paris 1868 unter den Nummern 146, 147, 159 zu finden). Nicht mehr akzeptabel sind aber m. E. die folgenden Fälle.

Von den „two fascinating unpublished plans“ (S. 66) ließe sich für jenen aus dem Cabinet des Estampes (Pl. 43) seit seiner Erwähnung bei P. de Nolhac (*La création de Versailles*, Paris 1901, S. 211) eine umfangreiche Bibliographie zusammenstellen; er wurde auch schon mehrmals abgebildet (etwa von Gebelin, *op. cit.*, S. 83; oder — um einen Titel aus Hazlehursts Literaturverzeichnis zu nennen — von G. Weber, *Die Versailles-Konzepte von André Le Nôtre*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1969, S. 210). Den zweiten Plan aus den Archives Nationales (Pl. 42) nennt bereits Hirschauer (*op. cit.*, S. 55), und er ist bei M. le Moël — C. F. Rochat (*Catalogue general des cartes ...*, Série N, Bd. 3, Paris 1972) unter der Nummer 3643 katalogisiert. Der „neu entdeckte“ Plan von Chantilly aus Stockholm (THC 7924, Pl. 233) wurde seit N. Wollin (*Drottingholms Lusträdgård*, Stockholm 1927, Fig. 19) mehrfach abgebildet und war auch in der Ausstellung *Versailles et les châteaux de France*, Versailles 1951, Nr. 206, zu sehen. In diesem, von Hazlehurst nicht einmal erwähnten Katalog, der wohl jedem Nichtschweden erstmals vor Augen führte, wie wichtig die Sammlung des Stockholmer Nationalmuseums für die französische Gartenkunst ist, sind auch die folgenden „discoveries“ (jeweils mit Angaben von Maßen und Technik) verzeichnet: Pl. 163 (Nr. 262), Pl. 181 (Nr. 278), Pl. 248 (Nr. 215). Schließlich führt Hazlehursts Versuch, die Serie von Le Nôtre-Zeichnungen für ein unidentifiziertes Schloß aus der Bibliothèque de l'Institut in eine relative Chronologie zu bringen (S. 380—384), zu exakt demselben Resultat, das ich in meinem bereits zitierten Aufsatz (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1974, S. 266) publiziert habe. Diese Beispiele ließen sich noch zu einer ziemlich langen Liste erweitern.

Hazlehursts Buch hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Durch sein reiches Abbildungsmaterial und seine anregenden Analysen ist es zweifellos ein über die bisherige Le Nôtre-Literatur hinausgehender Beitrag. Andererseits demonstriert es, daß eine auch noch so subtile Formanalyse, bleibt sie im rein Phänomenologischen stecken, für eine historische Disziplin, wie es Kunstgeschichte nun einmal ist, nur einen eingeschränkten Wert besitzt. Der Künstler Le Nôtre als historische Erscheinung bleibt uns noch immer weitgehend verschlossen.

Gerold Weber