

KARL MÖSENER, *Zeremoniell und monumentale Poesie: Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1983. 258 S. mit 252 Abb. auf Tafeln. DM 212,00.

Geht man von der nicht neuen Beobachtung aus, daß durch Erfahrung von zeitgenössischer Kunst Kunsthistoriker für bis dahin nicht wahrgenommene Phänomene der Vergangenheit sensibilisiert werden können, dann wundert es nicht, daß die Kunstgeschichte im Zeitalter von Mixed Media, Happening, Fluxus, Skyart usw. historischen Festen verstärktes Interesse entgegenbringt. Besondere Beachtung finden dabei die feierlichen Einzüge von Fürsten in Städte, ein Festtypus, bei dem nicht nur ausgewählte Gesellschaftsschichten, sondern die gesamte Bevölkerung einer Stadt beteiligt waren, und bei dem die Aufzüge, die literarischen und musikalischen Darbietungen, die bildkünstlerischen Dekorationen und das oft mit einer Handlung unterlegte Feuerwerk noch um das sakrale Spektakel eines Te Deum bereichert waren. Der in den beiden letzten Jahrzehnten geradezu modisch gewordene kommentierte Reprint von Berichten solcher Entrées veranlaßte B. Jestaz (in seiner Rezension der einschlägigen Publikation von V. E. Graham — W. McAllister Johnson, *The Royal Tour de France ... 1564—1566*) zu der Bemerkung: „Si l'on veut bien s'élever un peu au-dessus de la mode actuelle qui de toute fête voudrait faire un événement et un *signe*, on s'aperçoit aussitôt que toutes ces entrées se ressemblent terriblement, que leurs allusions littéraires ou historiques n'offrent guère de variantes, que leur déroulement n'a rien d'original ... et que les narrations qui s'en faisaient sont d'une désolante platitude“ (*Bulletin Monumental* 1980, S. 359).

Möseneders Buch über die letzte bedeutende Entrée eines französischen Königs „dans sa bonne ville de Paris“ bietet zwar auch ein Faksimile des offiziellen, von J. Tronçon verfaßten und 1662 erschienenen Festberichts, allerdings im Tafelteil (Abb. 1—108), so daß die fast 200 Seiten reiner Text ausschließlich die Analyse der Entrée von 1660 enthalten: schon dies ein äußerlicher Hinweis, daß der Autor die königlichen Einzüge für ein bedeutsames kunsthistorisches Thema hält — und zwar nicht nur wegen der bei solchen Gelegenheiten errichteten, dem eigentlichen bildkünstlerischen Bereich angehörenden ephemeren Dekorationen. Es ist vielmehr das Anliegen von M., einerseits die Festdekoration inklusive des Feuerwerks als Ganzes und im Zusammenhang mit der Urbanistik der Stadt zu analysieren, also die isolierte Betrachtung einzelner Objekte zu überwinden, andererseits auch das Zeremoniell (Huldigung vor der und Einzug in die Stadt) als integralen Bestandteil eines solchen Festes, sowie die allgemeine historische Situation zum Zeitpunkt der Entrée gebührend zu berücksichtigen.

Anlaß der Entrée vom 26. August 1660 waren der am 7. November 1659 geschlossene, für Frankreich vorteilhafte Pyrenäenfrieden, mit dem die jahrzehntelangen kriegerischen Auseinandersetzungen mit Spanien beendet wurden, und die infolge davon am 9. Juni 1660 zelebrierte Vermählung der spanischen Infantin Maria-Theresia mit Louis XIV. Die triumphale Rückkehr des siegreichen Königs, die durch die Hochzeit besiegelte Aussöhnung mit Spanien und die Früchte des

Friedens (Aufblühen von Kunst und Handel) waren denn auch die Hauptthemen der sieben errichteten Ehrenpforten. Darüber hinaus spielte bei der Entrée aber auch die innenpolitische Situation Frankreichs eine bedeutende Rolle, die nach den Wirren der Fronde (1648—1652) zwar auf dem Wege der Konsolidierung, 1660 aber noch nicht wirklich stabilisiert war (Condé z. B., erster Prinz königlichen Geblüts und militärischer Anführer der Adelsfronde, hatte sich erst zu Beginn dieses Jahres dem Monarchen unterworfen). So wurden etwa an den Triumphbögen die von den Untertanen erwarteten Tugenden Gehorsam, Treue, Dankbarkeit etc. (Faubourg Saint-Antoine, Abb. 18), die huldigende Unterwerfung (Porte Saint-Antoine, Abb. 27), der Ausgleich von Gegensätzen (Place Dauphine, Abb. 55) evoziert; das drei Tage später auf der Seine abgezogene Feuerwerk (Abb. 100) schilderte auf der Basis der Argonautensage die Fahrt des Staatsschiffes durch Nacht, Gewitter und Sturm, bis es schließlich von der aufgehenden, die Nebel verscheuchenden und mit den Initialen des frisch vermählten Herrscherpaares geschmückten Sonne in ruhige Bahnen gelenkt wurde; besonders diente aber das Zeremoniell dazu, die Harmonie im Staat zur Darstellung zu bringen — und es ist ein großes Verdienst von M., gerade diesem Punkt einen gebührenden Platz bei seiner Besprechung der Entrée eingeräumt zu haben.

Mit Hilfe des Zeremoniells (und der ergänzend dazugehörenden Kleiderordnung) können einerseits alle Bevölkerungsgruppen der Stadt in die Entrée einbezogen, andererseits aber auch rangmäßig strukturiert werden: Zeremoniell und Kostüm erlauben es, den Rang einer Person innerhalb seines Standes und den Rang der einzelnen Stände und Körperschaften innerhalb des gesamten Staates zu veranschaulichen. Damit wird das Zeremoniell — sofern es die entsprechende Tradition berücksichtigt, d. h. nicht willkürlich erstellt ist — zum Bild des harmonischen, geordneten und auch gerechten Staates; es veranschaulicht reale Hierarchien eines ständisch gegliederten Gemeinwesens.

Vor diesem Hintergrund stellt sich M. dann die Frage nach dem Realitätsgrad der Festdekorationen. Ohne hier näher auf die interessanten Ausführungen (S. 148—166) des Autors über die Theorien von Rhetorik, Embleme, *Ars Memorativa* usw. einzugehen, läßt sich zusammenfassend sagen, daß M. den Charakter dieser Dekorationen als fiktiv bezeichnet. Sie haben die didaktische Aufgabe, a) durch das Auge (nach antiker Vorstellung das wichtigste Wahrnehmungsorgan) auf angenehme Weise den Geist anzusprechen; b) nicht individuelle Ereignisse, sondern grundsätzliche Wahrheiten (etwa über die Stellung des Königs im Staat, über seine Taten für das Volk) anzusprechen (auch wenn diese nicht von der Realität gedeckt sind); hierfür ist die Allegorie die angemessene Sprache, die noch den Vorteil hat, mysteriös, d. h. nicht für jeden Unwissenden verständlich zu sein. Der solcherart enigmatische Charakter der Festdekoration hat ebenfalls eine didaktische Funktion, da das Aufdecken einer verhüllten Wahrheit größeres geistiges Vergnügen bereitet als die platte Wahrheit selbst (S. 156 f.). Eine Hilfestellung zu dieser Sinnenthüllung bieten die Festberichte, die 1660 besonders zahlreich publiziert wurden. Allerdings — und hier möchte ich M. selbst zu Wort kommen lassen (S. 155): „Die Festberichte

geben kein allein gültiges Bild der ‚Geheimnisse‘, sie sind vielmehr ... Interpretationen, die das Ingenium des Autors beweisen sollen und dabei oft den Umfang seiner ikonographischen Bildung verraten. Unterschiedliche Interpretationsergebnisse gehören gewissermaßen zum System dieser Art von enigmatischer Malerei und Erfindung.“

Was M. hier in bezug auf die Festberichte feststellt, gilt m. E. logischerweise auch für die kunsthistorische Analyse enigmatischer Dekorationen. Es bereitet mir z. B. Schwierigkeiten, in einem von einem Hahn und einem Löwen (den französisch/spanischen Wappentieren) gezogenen Triumphwagen einen Sonnenwagen zu erkennen (S. 112, Abb. 55), vor dem man normalerweise vier Pferde vermutet; und ich sehe auch nicht, wie man die Skulpturen auf der Barriere des Vortores Saint-Antoine mit dem *Ex utroque Caesar*-Thema verbinden kann (S. 87 f., Abb. 23). Dargestellt sind ein sich auf Trophäen ausruhender Herkules (Louis XIV) mit der Inschrift *Pacavit robore terras* und eine ebenfalls auf Trophäen sitzende Minerva, deren Schild nicht das Gorgonenhaupt, sondern das Wappen von Anne d'Autriche ziert; die Inschrift bezeichnet sie als *Consilio victrix*. Minerva tritt hier folglich als die kluge, besonnene Kriegsführerin auf (in derselben Funktion ist sie auch für die spätere Ikonographie von Louis XIV bedeutend), nicht aber als Mutter der Künste. Die zwei Statuen können mit dem Idealbild des Herrschers, *Ex utroque Caesar*, m. E. deshalb nicht in Verbindung gebracht werden, weil hier die beiden Herrschertugenden Fortitudo und Prudentia a) auf zwei verschiedene Personen bezogen werden (den König und seine Mutter, vormals Regentin); b) ausschließlich im Kontext „Sieg“ und „Ruhe/Frieden“ stehen (beide Punkte werden in der Inschrift auf dem dahinterliegenden Vortor Saint-Antoine, Abb. 26, nochmals angesprochen); c) zwar genügend Hinweise auf *arma* vorhanden sind, solche auf *litterae* aber fehlen.

Den beiden Beispielen ist, glaube ich, bereits zu entnehmen, daß man M. bestimmt nicht einen Mangel an „ikonographischer Bildung“ vorwerfen kann; man muß ihm im Gegenteil sehr breite Kenntnisse und eine bewundernswerte Belesenheit bescheinigen. Allerdings kann eine große, den Leser mit einer Fülle von Zitaten aus allen Jahrhunderten konfrontierende Gelehrsamkeit auch Gefahr laufen, zu verwirren, ja manchmal in der Argumentation nicht mehr logisch zu wirken. Die interessanten Ausführungen (S. 25—31) über den spezifischen französischen Königsmythos und den messianischen Charakter der Entrées, bei denen der König mit Christus und die Stadt mit Jerusalem verglichen wird, belegen mit Textstellen aus dem späten 17. Jh. auch für diese Zeit die Auffassung von der Gottähnlichkeit des Monarchen, die sich etwa darin ausdrücken konnte, „daß der König wie das Allerheiligste zu Fronleichnam — ‚comme on faict à Nostre Seigneur à la feste du Saint Sacrement‘³⁹ — unter einem Traghimmel erschien“ (S. 28 — aus Fußnote 39 ist dann zu erfahren, daß das Zitat von 1431 stammt). Wie verträgt sich aber die Schlußfolgerung, daß „die Entrée, die das Sehen des Königs bzw. dessen Sich-Zeigen zum zeremoniellen Thema hatte, also quasi-religiöse Züge und der König den Charakter des strahlenden Heilands [trug]“ (S. 31), mit dem Hinweis S. 62 f., daß gerade dem Einzugs am 26. August 1660 das traditionelle religiöse Ziel, das Te

Deum in Notre-Dame, fehlte (es wurde erst am nächsten Tag gefeiert); und mit der resümierenden Feststellung S. 196, daß im Mittelalter bei der Entrée die Stadt zur Himmelsstadt, 1660 aber zum Bild des guten Staates wurde?

In diesem Zusammenhang gleich noch zwei weitere Fragen: 1) Kann man aus der Tatsache, daß dem französischen König die Fähigkeit zugeschrieben wurde, Skrofulen (aber auch *nur* diese) heilen zu können, so einfach den Schluß ziehen, „daß der König allein durch sein Erscheinen dazu beitrug, den Staat als heil und ganz erscheinen zu lassen“ (S. 29)? 2) Berücksichtigt die Feststellung, daß das Sich-Zeigen bei der Entrée ein Geschenk des Königs an das Volk sei (S. 29, mit zusätzlichem Hinweis auf die byzantinische „Prokypsis“ in Anm. 47), nicht zu wenig ein sehr spezifisches Charakteristikum des französischen Königtums: seine prinzipielle „Öffentlichkeit“? Ein französischer Herrscher war vom Lever bis zum Coucher und von der Geburt bis zum Tod praktisch nie allein und privat; dadurch war auch der nicht als Floskel zu wertende „accès libre et facile des sujets au prince“ (Louis XIV) gewährleistet. Die gerade in Frankreich so häufigen Entrées und öffentlichen Feste sind sicherlich im Zusammenhang mit dieser charakteristischen Öffentlichkeit des Königs zu sehen, sind aber ebenso sicher nur *eine* Folge davon (vgl. dazu auch die von M. S. 36 f. gebrachten Zitate).

Nicht sehr konsequent erscheinen mir auch die Ausführungen von M. über die Bedeutung der Entrée zur Klärung und Bestätigung von Rechtsverhältnissen. Seine diesbezüglichen mittelalterlichen Beispiele betreffen alle nicht die französische Krondomäne, und so wird denn S. 24 auch festgestellt, daß „im 17. Jh. die Entrée keine Rechtsbedeutung im eigentlichen Sinne mehr [hatte]“; S. 33 wird aber neuerlich behauptet, „daß bei Entrées immer indirekt oder direkt Rechtsverhältnisse Klärung fanden.“ Dieser vielleicht nebensächlich anmutende Punkt gewinnt an Relevanz für die These des Autors, der im Faubourg Saint-Antoine errichtete „Trône Royal“, auf dem Louis XIV vor dem Einzug die Huldigungen der Stände und Körperschaften entgegengenommen hatte (Abb. 62), sei aus Architekturmotiven mit „justizialer Aura“ zusammengesetzt, nämlich: der Perron zwischen Sainte-Chapelle und Großem Saal als oberstem Gerichtsort des Landes; die Gewändeportale und der davor abgegrenzte „Parvis“ gotischer Kathedralen als Ort bischöflicher Rechtssprechung; der Tempel Salomons (Felsendom in Jerusalem) (S. 47—50).

Ich muß gestehen, daß ich diese Bezüge — besonders zum Tempel Salomonis — einfach nicht *sehe*, auch wenn ich, M. folgend, den Umweg über den „Trône“ nehme, der 1622 Louis XIII in Lyon errichtet wurde (vgl. dagegen aber jenen in Arles, 1622, abgebildet im *Bulletin de la Soc. de l'histoire de l'art français* 1982, S. 26), und „die Verfahrensweise mittelalterlicher Architekturkopie“ (Auswahl einiger markanter Merkmale) berücksichtige (kann man aber 1660 die Anwendung der Prinzipien mittelalterlicher Architekturkopie als selbstverständlich voraussetzen, wenn in Sichtweite des „Trône“ die Ehrenpforte im Faubourg Saint-Antoine, Abb. 18, als eine sofort erkennbare, d. h. neuzeitliche Paraphrase auf den Konstantinsbogen stand?). Ich frage mich auch, a) warum in jenen, eher seltenen Fällen, da

bei französischen Entrées Rechtsfragen wenigstens *formaliter* eine gewisse Rolle gespielt haben (z. B. die Bestätigung alter Privilegien einer Stadt), die Thronarchitektur keine Motive aus dem Justizbereich aufweist (z. B. beim Einzug von Henri II in Rouen, 1550; vgl. Abb. 122)? b) Wenn mit dem „Trône Royal“ 1660 aber tatsächlich Assoziationen zu einem Gerichtsort geweckt werden sollten, warum versuchte man dies mit Motiven z. B. aus dem Bereich der bischöflichen Rechtssprechung und nicht mit solchen, die auf das „Lit de justice“ verweisen, also auf jenen Ort, wo die Worte des französischen Königs höchste und unwidersprechbare Rechtskraft bekamen? Wenn Tronçon, der in seinem Festbericht den „Trône“ zwar als angemessen, aber nicht übermäßig prächtig bezeichnet (Abb. 61, 63), an anderer Stelle (Abb. 67) den Thron Salomonis zum Vergleich bemüht (worauf M. S. 48, Anm. 14 ausdrücklich verweist), dann wird man dem nicht größere Bedeutung zumessen können, als dem im selben Atemzug ausgesprochenen Vergleich mit den Thronen von Sapor und Nero und der anschließenden, mit einem Zitat Ovids ausgedrückten Lichtmetaphorik, die von M. S. 54 selbst „als ein panegyrischer Topos unter anderen“ charakterisiert wird.

Die komplizierte Frage, ob wir den Thron von 1660 als eine Anspielung auf einen Gerichtsort interpretieren dürfen, erhält zentrale Bedeutung im Zusammenhang mit einer Merkwürdigkeit dieser Entrée, derer sich M. natürlich bewußt ist, auch wenn er den Leser nicht mit wünschenswerter Deutlichkeit darauf aufmerksam macht: ich meine die Wahl des Weges durch die Porte und Rue Saint-Antoine. Traditionellerweise zogen die französischen Könige seit dem Mittelalter von Norden über die Porte und Rue Saint-Denis nach Paris ein. Für den Einzug von Osten sind mir hingegen nur zwei Beispiele geläufig: jener von Henri, Duc d'Anjou (der spätere Henri III), am 14. September 1573, den er als designierter König von Polen vollzog (durch den Schwur auf die Konstitution am 10. und die Übergabe des Dekrets am 13. September war die Wahl vom 9. Mai rechtsgültig); und der Einzug Königin Christinas von Schweden am 8. September 1656. Es drängt sich der Verdacht auf (der selbstverständlich erst durch sehr sorgfältige Recherchen nach eventuellen weiteren Beispielen erhärtet werden könnte), daß die Rue Saint-Antoine zwar eine Straße königlicher Entrées war, aber eben doch nur für ausländische Souveräne. Warum wurde sie dann aber auch für Louis XIV gewählt (erst mit dem Pont Notre-Dame erreichte der König wieder einen traditionellen Entrée-Ort), obwohl z. B. auch die Forderung des 17. Jhs., Einzüge über gerade, symmetrische Straßen führen zu lassen, um die Vorstellungen einer Idealstadt evozieren zu können (S. 187 f.), durch die schnurgerade Rue Saint-Denis viel besser hätte berücksichtigt werden können, als in der mehrfach gebrochenen Rue Saint-Antoine?

M. bietet für diese Frage die bestechend anmutende Antwort (S. 42 f.), Ort und Zeit der Entrée seien von Ereignissen der Fronde bestimmt worden: In der Vorstadt Saint-Antoine hatte „der Große Condé das königliche Heer besiegt und die Pariser Bürgerschaft hatte ihm die Tore geöffnet und ihn willkommen geheißen“; am 26. August 1648 brach durch die Verhaftung dreier Mitglieder des Parlaments der Aufstand gegen den König aus und gegen Mazarin wurden Barrikaden auf dem Pont

Notre-Dame errichtet; vier Jahre später erließ Louis XIV am selben Tag eine Generalamnestie. Sieht man von den Barrikaden ab (es gab wirklich hunderte davon in Paris und der Pont Notre-Dame wurde eben seit dem frühen 16. Jh. für Entrées benutzt), so ist der 26. August für 1648 ein eindeutiges und für 1652 ein plausibles Datum (nur ein Rechtshistoriker kann wohl entscheiden, was relevanter ist: die Verkündung der Amnestie am 26. August oder ihre Bestätigung auf dem Lit de justice am 22. Oktober). Die Schlacht im Faubourg Saint-Antoine am 2. Juli 1652 wäre hingegen fast eine Katastrophe für die adeligen Frondeure geworden (Turenne drückte mit den königlichen Truppen Condés Streitmacht gegen die Stadtmauern und die Pariser weigerten sich zunächst hartnäckig, das Tor zu öffnen), hätte nicht die Grande Mademoiselle, Kusine des Königs, die Befehle erteilt, die Kanonen der Bastille auf das königliche Heer abzufeuern und gleichzeitig die Porte Saint-Antoine zu öffnen, wodurch sich Condé retten konnte.

Folgt man der Argumentation von M., würde dies bedeuten, daß am 26. August 1660 „die Bevölkerung am selben Ort, wo sie einst in den Augen des Königs gefehlt hatte, sich rehabilitieren“ durfte (S. 42), während die eigentlichen Widersacher des Herrschers während der zweiten, sogenannten Adelsfronde — Condé (der übrigens die Amnestie 1652 ausgeschlagen hat) und Grande Mademoiselle — von ihrem Rang entsprechenden Ehrenplätzen aus zusahen: sie standen auf dem „Trône Royal“ neben dem Bruder des Königs bzw. direkt neben der Königin. Wem diese Erklärung nicht behagt, der wird nach einfacheren Gründen suchen müssen und sich z. B. daran erinnern, daß von Louis XIII — Louis XVI Feste zu Ehren des Königs recht gerne am Tag vor oder nach seinem Namenstag (= 25. August) gefeiert wurden. Und für die Ortswahl könnten ähnliche Gründe maßgebend gewesen sein, die auch 1669 Colbert dazu geführt haben, als Platz für einen steinernen Triumphbogen (von Perrault; s. S. 198 und Abb. 236) den Faubourg Saint-Antoine auszuwählen: die Nähe von Schloß Vincennes, das genügend Komfort für längere Aufenthalte bot, so daß Louis XIV dort bei zukünftigen triumphalen Einzügen in Ruhe die Vorbereitungen der Stadt hätte abwarten können (P. Clément, *Lettres ... de Colbert*, Bd. V, Paris 1868, S. 522) — und genau dies war auch die Situation 1660 (Vincennes wurde ja gerade auf Vorschlag von Colbert in den fünfziger Jahren ausgebaut, damit dem König in der Nähe von Paris eine verteidigbare Residenz zur Verfügung stand; vgl. P. Léon, *Le choix d'une Capitale ...*, in: *Revue des Deux-Mondes*, März 1954, S. 13 ff.).

Dieser funktionale Erklärungsversuch für die Ortswahl der Entrée beansprucht nicht, richtiger zu sein als die „politische These“ von M., die gewiß attraktiv ist und den hohen Stellenwert der Fronde für die spätere Politik von Louis XIV angemessen berücksichtigt; nur bietet sie ebenfalls keine „glatte“ Lösung aller Probleme. Dabei ist M. natürlich zuzustimmen, daß eine Entrée, über eventuelle aktuelle Anlässe hinausgehend, immer die prinzipiell politische Bedeutung besaß, „in der Begegnung von Herrscher und Untertanen die Lage zu konsolidieren.“ Dieser Satz stammt aus M's Rezension (*Kunstchronik* 1981, S. 169) der eingangs erwähnten Publikation von Graham — McAllister Johnson, bezieht sich also auf das 16. Jh.;

doch finden sich ganz ähnliche Aussagen auch in seinem Buch. Hier wird die große Traditionalität der Entrées deutlich, die grosso modo unter der Teilnahme derselben Gruppen (dazu gehörte selbstverständlich auch das Parlament) nach demselben Zeremoniell abließen, immer wieder die Harmonie im Staate beschworen und nach demselben literarischen Schema beschrieben wurden — die zu Beginn zitierte Meinung von Jestaz ist daher sicher nicht unberechtigt. Es war zweifellos notwendig, *einmal* eine Entrée als Ganzes zu analysieren; und es war klug, dafür eine der letzten großen Entrées zu wählen, weil damit auch die langsamen Änderungen, z. B. in der Feststruktur, zur Sprache gebracht werden konnten, welche dazu führten, daß 1660 die Einheit des Festes zerbrach: Parade, Einzug, Te Deum, Freudenfeuer und Feuerwerk fanden jeweils an eigenen Tagen statt (eine ähnliche „Spezialisierung“ ist zu dieser Zeit übrigens auch bei höfischen Festen zu beobachten).

Wirkliche Varietà bieten bei Entrées aber eben doch nur die ephemeren Dekorationen, deren Geschichte M. in einem ausgezeichneten Abriß skizziert (S. 166 ff.). Mit der ausschließlichen Verwendung monumentaler Triumphbögen, mit der Vereinheitlichung des Dekors und seiner Plazierung in einen städtebaulichen Zusammenhang wurde 1660 aber auch diesbezüglich ein Endpunkt erreicht, so daß die Entrée hinfür für Frankreich keine aktuelle „Formgelegenheit“ mehr war. Im letzten Kapitel beschäftigt sich M. daher mit den Auswirkungen der Entrée auf die weitere Kunstproduktion. Ihre Bedeutung für den barocken Triumphbogen (S. 197—200) steht außer Frage, obwohl die in Paris projektierten (Faubourg Saint-Antoine) bzw. ausgeführten Beispiele (Erneuerung der Stadttore ab 1671) sich doch in einem wichtigen Punkt deutlich von der Entrée unterscheiden: ihre Programme konzentrieren sich (wie ab den sechziger Jahren üblich) ausschließlich auf die verabsolutierte Person des Königs und seine Taten, während 1660 Louis XIV noch eingebunden in die Kontinuität der französischen Monarchie erschien (Königsgalerie des Pont Notre-Dame) und in vier der sieben Ehrenpforten die Leistungen von Anne d'Autriche und sogar von Mazarin für den Frieden herausgestrichen wurden. Unter diesem Gesichtspunkt verdient m. E. übrigens auch die These von M. ein kleines Fragezeichen, Louis XIV habe bei den Vorbereitungen der Entrée eine sehr aktive Rolle gespielt (S. 33, 40). Ab 1661 jedenfalls wurde Louis XIV in zunehmendem Maße in der von ihm in Auftrag gegebenen Kunst sehr gezielt zu einem gerade in die Vergangenheit nicht eingebundenen und alleinverantwortlichen Herrscher stilisiert. Aus diesem Grund hatte auch das von Dupin/Delespine ausgearbeitete Platzprojekt für die Spitze der Ile-de-la-Cité (S. 200 f.) keinerlei Chancen für eine Realisierung, da hier nicht nur Anne d'Autriche ikonographisch gleichrangig zu Louis XIV geehrt werden sollte, sondern — neben den künstlerisch besonders hervorgehobenen Statuen von Henri IV und Jeanne d'Arc — auch noch die übrigen staatstragenden Kräfte (Adel, Militär, Minister) durch bedeutende historische Vertreter präsent gewesen wären (eine Verbindung zur Königsgalerie des Pont Notre-Dame sehe ich bei diesem Programm übrigens nicht).

Die bei der Entrée 1660 erfolgreiche Umsetzung von Emblemen und Devisen in monumentale, wenngleich ephemere Architektur gab nach M. auch den Anstoß,

solches in bleibendem Material auszuführen. Perraults Projekt eines Obeliskdenkmals auf dem linken Seine-Ufer und der Escalier des Ambassadeurs in Versailles (S. 202—204, Abb. 246—249) sind demnach gebaute Versionen der Devise von Louis XIV (*Nec pluribus impar* und Sonnenscheibe über dem Globus; Abb. 245), die unmittelbar an Le Bruns Dekoration der Place Dauphine (Abb. 50) anschließen. Natürlich war dieser von einem Obelisk bekrönte Triumphbogen eine naheliegende Inspirationsquelle gerade für Perrault; aber kann man wirklich behaupten, daß ohne ihn „die Umsetzung der Devise in ein Bauwerk nicht ins Blickfeld gekommen wäre“? Sollten — schon für Le Bruns Konzept von 1660 — z. B. die ausgeführten Obeliskbrunnen von Pilon in Fresne (1579—82; C. Grodecki, *Deux ouvrages inédits de Germain Pilon*, in: *Bulletin de la Soc. de l'Histoire de l'Art Français* 1980, S. 29—33 und Abb. 5) und von Bernini auf der Piazza Navona (1648—51; R. Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1974, besonders S. 106—113, 121—137), die eindeutig auf den Herrscher bzw. Papst als Sonne der Welt alludieren, so überhaupt keine Rolle gespielt haben, zumal Bernini bezüglich des Pariser Obeliskdenkmals 1665 von Colbert konsultiert worden war? Und muß für die als Trompe-l'oeil gemalten Völker der Erde im Escalier des Ambassadeurs wirklich auf den bei der Entrée 1660 geplanten, aber nicht durchgeführten Zug kostümierter Handwerker rekuriert werden, wenn die Erdteile auf identische Art bereits im päpstlichen Audienzsaal (!) auf dem Quirinal dargestellt sind und diese Fresken (von C. Saraceni und A. Tassi, 1616) eindeutig auch das formale Vorbild für Le Bruns Bilder waren?

Die einseitige Ableitung französischer Kunstwerke aus der Entrée von 1660 wird noch deutlicher, wenn M. den 1674 im Garten des Trianon errichteten, ephemeren Konzertpavillon (Abb. 198) mit seiner ungewöhnlichen Anordnung von Zuhörern (im Zentrum) und Musikern (in den Logen) mit dem Amphitheater auf der Place Dauphine (Abb. 50) in Beziehung setzt und dann die Feststellung trifft, daß 1674 die ikonologische Aussage über die Harmonie im Staat höherrangig gewesen sei als der ästhetische Genuß des Konzerts (S. 135 f.). Eine solche Interpretation berücksichtigt weder die theatergeschichtlichen (Aufführungspraxis), noch die musikgeschichtlichen (Wechselgesang verschiedener Stimm- und Instrumentalgruppen) und typengeschichtlichen Wurzeln (Theaterarchitektur, Festpavillons) des Konzepts und kann m. E. daher nur als fragmentarisch angesehen werden.

So überzeugt mich denn auch der Versuch nicht, in der Entrée von 1660 „eine weitreichende Antwort“ auf „radikale Fragen nach den Vorbildern für den Schloßbau von Versailles“ zu finden, zumal die Vorgangsweise von M. bei der ikonographischen Analyse doch problematisch erscheint (S. 204—207). Auf der Hofseite werden die 1672 angefertigten, die Elemente darstellenden Attikastatuen der Ailes des Offices, die sich nach Félibien, *Description ... de Versailles*, 1674, S. 13 f., auf die dort untergebrachte „Bouche du Roi“ bezogen, mit den erst unter Mansart 1679—81 skulptierten übrigen Statuen zusammengesehen. Auch auf der Gartenseite werden die Dekorationen zweier verschiedener Baukampagnen willkürlich miteinander vermischt, so daß die Statuen auf der Nord- bzw. Südseite von Le Vaus Um-



Abb. 1 Jean-Antoine Watteau, *La Toilette intime*. Privatbesitz (Kat. P 37)

Abb. 2b Jean-Antoine Watteau, *La Toilette intime*. Privatbesitz (Kat. P 37)



Abb. 2 Jean-Antoine Watteau, *Stehende Spinnerin und Frauenkopf im Profil*. Rötel auf getöntem Papier. New York, Metropolitan Museum (Kat. D. 30)



Abb. 3a Jean-Antoine Watteau, *Le Naufrage*. Rötél. Oxford, Ashmolean Museum (Kat. D 123)



Abb. 3b Jean-Antoine Watteau, *Le Rêve de l'artiste*. Privatbesitz (Kat. P 12)



Abb. 4 Jean-Antoine Watteau zugeschrieben, *Portrait d'un Gentilhomme*. Paris, Louvre (Kat. P 67)

mantelung (ab 1668/69) nun mit dem erst von Mansart 10 Jahre später errichteten Kriegs- bzw. Friedenssalon, den auch erst jetzt hinzugefügten Apollo- und Diana-Statuen und dem (seinem Konzept nach nicht mehr vollständig erhaltenen) zweiten Parterre d'Eau (ab 1684) in Verbindung gebracht werden. Félibien (*op. cit.*, S. 40—49) bezieht die Statuen aus den frühen siebziger Jahren dagegen ausdrücklich und einleuchtend auf zwei im Norden und Süden geplante Fest- bzw. Theatersäle, deren Projekte ja tatsächlich nachweisbar sind (G. Weber, Theaterarchitektur am Hofe von Louis XIV, in: *Bollettino del Centro ... Andrea Palladio* 1975, S. 270—272 und Abb. 151). Eine ikonologische Analyse eines Komplexes wie Versailles, die nicht die vielschichtige Baugeschichte mit mehrmaligem Plan- und Funktionswandel der Anlage berücksichtigt, statt dessen aus dem z. T. zufälligen „Ergebnis“ ihr Material unter dem Gesichtspunkt ikonographischer Schlüssigkeit auswählt und daher die historischen Bedingungen, unter denen dieses Material entstanden ist, vernachlässigt, eine solche Analyse scheint mir doch methodisch problematisch zu sein.

Meine kritischen Fragen und Bemerkungen mögen nicht mißverstanden werden. Ich halte das Buch von Möseneder für eine sehr gute und wichtige Publikation, die eine Fülle von Anregungen für verschiedenste Bereiche barocker Kunst bietet (und damit eben auch viele Fragen aufwirft). Ich bin, wie Möseneder, auch der Überzeugung, daß von Festdekorationen wichtige Impulse für die übrige Kunstproduktion ausgingen (z. B. hätte ich bei Le Bruns Projekten für die Westachse von Versailles, ab 1668, deren Ikonologie ich im *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 1981, S. 171—173, kurz skizziert habe, die Ehrenpforte der Place Dauphine sicher stärker berücksichtigen sollen). Man sollte aber die Bedeutung der Feste auch nicht verabsolutieren. Ich möchte doch davor warnen, so komplexe historische Gebilde wie Versailles monokausal, d. h. von einem Punkt aus erklären zu wollen — nenne man diesen nun kritische Form oder „ikonographische zentrale Aufschließung“.

Gerold Weber

Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Hrsg. v. HERBERT BECK und PETER C. BOL, (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), Berlin: Gebr. Mann Verlag 1982, 562 Seiten, 178 Tafeln mit 343 Abb., DM 160,—

Die römische Villa Albani nimmt als Bauwerk, aber auch wegen ihrer Gartenanlage und ihrer Antikensammlung im Umbruch zwischen Barock und Klassizismus eine Schlüsselstellung ein. Zwischen 1747 (Grundstückskäufe) und 1767 (letzte Anbauten) entstanden, erlitt die Anlage 1798 durch den napoleonischen Kunstraub und den 1866 erfolgten Wechsel in den Besitz der Familie Torlonia wesentliche Eingriffe in den ursprünglichen Bestand ihrer Substanz und war bisher im Hinblick auf ihre Entstehung und wechselvolle Geschichte nur unzureichend dokumentiert und