

Rhône certes (frontière d'ailleurs dépassée depuis longtemps) mais œuvre des princes du sang de la maison d'Anjou qui adaptèrent à un château résidentiel la formule neuve d'une pure forteresse comme la Bastille? Ne jetons pas cependant la pierre à l'auteur pour avoir voulu embrasser un champ un peu large aux dépens d'une moindre cohérence. Son ouvrage constitue une contribution marquante à l'histoire du château en France au Moyen âge, sujet auquel les chercheurs portent de plus en plus d'intérêt, comme le prouvent les publications récentes parmi lesquelles nous citerons le gros volume collectif *Le château en France*, sous la direction de Jean-Pierre Babelon (Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1986), paru en même temps que celui d'Uwe Albrecht.

Yves Bruand

ROBERT W. BERGER, *Versailles, The Château of Louis XIV*. Monographs on the Fine Arts sponsored by the College Art Association of America XL, The Pennsylvania State University Press, University Park und London 1985. 108 Seiten und 100 Abb. auf Tafeln. \$ 30,—.

ROBERT W. BERGER, *In the Garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington 1985. XV + 125 Seiten und 121 Abb. auf Tafeln. \$ 35,—.

PIERRE LEMOINE, *The Palace of Versailles*. Musées et monuments de France III, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987. 154 Seiten mit über 200 Farbabb. und 6 SW-Abb. FF 120,—.

GUY WALTON, *Louis XIV's Versailles*. The University of Chicago Press und Penguin Books Ltd, Chicago und Harmondsworth 1986. 256 Seiten mit 154 Abb. \$ 24,95.

KENNETH WOODBRIDGE, *Princely Gardens. The origins and development of the French formal style*. Thames and Hudson, London 1986. 320 Seiten mit 315 Abb. £ 30,—.

(mit vier Abbildungen)

Werke sehr unterschiedlicher Art sind anzukünden — trotz desselben Hauptthemas. Waltons Buch „attempts to be authoritative but should be readable in a few sittings. It should give the non-specialist an overview of the principal phases of the history of Versailles” (S. 8). Hier wird deutlich, daß Waltons *Versailles* nicht fundamental neue Forschungen und Interpretationen bieten will, sondern das, was man in Frankreich treffend eine „haute vulgarisation” nennt, eine Literaturgattung also, die von der deutschsprachigen Wissenschaft nicht übermäßig geschätzt wird — zu Unrecht wie ich meine, muß ein Autor dafür doch Eigenschaften besitzen, die als Tugenden zu werten sind: eine gute Beherrschung der Materie und eine klare, leicht verständliche Sprache. Es sei sofort betont, daß ich Waltons Unternehmen für geglückt erachte. Zwar sind (weiter unten) auch zu diesem Buch einige kritische Bemerkungen zu machen; der Großteil der Fehler, die dem Autor unterlaufen sind, ist aber doch so geringfügig, daß es schon an Beckmesserei grenzen würde, sie hier aufzuzählen (ich verzichte in dieser Sammelbesprechung weitgehend auf Korrekturen von Details).

Walton kommt mit 52 kurzen Fußnoten aus und gehört doch nicht zu jenen Autoren (wie etwa Woodbridge in seinem Versailles-Kapitel), die ihre Quellen nicht offenlegen. Ein Anhang (S. 220—235) bietet eine knappe Zusammenfassung der Forschungssituation, Angaben zu den bedeutendsten Sammlungen von Zeichnungen, Plänen etc. und schließlich für jedes Kapitel eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur, die jedem Interessierten zumindest einen Einstieg in vertiefere Studien ermöglicht. Mit dieser Anordnung wird bereits jenes didaktische Geschick deutlich, das auch Waltons Haupttext auszeichnet. Unbelastet von ständigen Verweisen kann der Leser den lebendigen, in einem flüssigen Stil abgefaßten Ausführungen folgen, die durch eine kluge Bildauswahl und ein auf den Text Rücksicht nehmendes Layout zusätzlich gewinnen: ein Buch, zu dessen Lektüre man tatsächlich nur zwei Hände braucht!

Walton beginnt nicht in traditioneller Weise mit der Vorgeschichte von Versailles unter Louis XIII, sondern benützt die Berichte vom Abschiedsempfang, den Louis XIV kurz vor seinem Tod dem persischen Botschafter gewährte, um den Leser in groben Zügen mit der Gesamtanlage, so wie sie 1715 bestand, vertraut zu machen. Dann werden die Protagonisten vorgestellt: die Architekten, Colbert und seine Bauadministration, selbstverständlich der Bauherr selbst, sein durch Anne d'Autriche geprägter Geschmack, die Rolle seiner Mätressen usw.; aber auch die materiellen Voraussetzungen (Colberts Wirtschaftsreformen und Manufakturgründungen) und die Höhe des jährlichen Baubudgets werden behandelt. Erst nach diesen Basisinformationen wird ab dem 5. Kapitel die Geschichte erzählt, wie aus einem kleinen Jagdschloßchen in sukzessiven Etappen Europas berühmteste Residenz wurde. Walton befaßt sich mit allen Kunstbereichen (etwa auch mit der Rolle, die Möbel, Kunstgewerbe oder die Präsentation der königlichen Gemäldesammlung bei der Gestaltung dieses Gesamtkunstwerks spielten), vergißt die Feste nicht, bietet ein willkommenes Kapitel (Nr. 12) über die angewandten, z. T. neuen Technologien, verweist immer wieder auf die allgemeine Geschichte und ihre Auswirkungen auf die Bautätigkeit in Versailles und beschäftigt sich im 10. Kapitel auch ausführlich mit dem bekannten, tiefgehenden Einschnitt, der mit Colberts Tod (1683) und Louvois' Ernennung zum Leiter des Bauwesens erfolgte. Wenn persönliche Ambitionen einzelner Künstler (etwa Mansarts) auch nicht geleugnet werden sollen, so erscheint mir Waltons Interpretation hier doch zu sehr von Erfahrungen des 20. Jhs. geprägt. Es wäre sicher fruchtbar gewesen, sich dabei einerseits mit den von N. Elias 1969 entwickelten Modellen auseinanderzusetzen, andererseits aber zu bedenken, daß sich damals ein Generationswechsel (auch in künstlerischer Hinsicht) vollzog und zwar hin zur Generation des Königs: Louis XIV (\*1638), Louvois (\*1641), Mansart (\*1646); dagegen Le Nôtre (\*1613), Colbert (\*1619), Le Brun (\*1619); Puget (\*1620) hatte zwar jetzt Erfolg, lebte aber weitab vom Hofe, während sich P. Mignard (\*1610) — wie Walton S. 145 richtig bemerkt — trotz der Protektion durch Louvois eben doch nicht so recht durchsetzen konnte.

Mit den letzten Arbeiten unter Louis XIV (das neue Appartement du Roi, vor allem aber die Kapelle) erreicht Walton jene Zeit, die ihm als Ausgangspunkt seiner Ausführungen diene. Abschließend werden einige Auswirkungen von Versailles auf die europäische Architektur erwähnt, etwa N. Tessin d. J., Blenheim und Wien (S. 216) — und hier zwingt mich schon „Lokalpatriotismus“, Kritik zu üben: Fischer von Erlachs

1. Schönbrunn-Projekt scheint mir mit 1693 zu spät datiert; Prinz Eugen war mitnichten „the difficult father of Louis's favourite, the Duchesse of Burgundy“ (= Marie-Adélaïde de Savoie), sondern eingefleischter Jungeselle (und übrigens Sohn der vom jungen Louis XIV so geschätzten Olympia Mancini, Comtesse de Soissons); er besaß auch nicht das Palais Mansfeld-Fondi (seit 1716 Schwarzenberg); hingegen wäre in Zusammenhang mit diesem Kapitel durchaus zu erwähnen, daß der Garten des Belvedere z. T. von dem in Versailles ausgebildeten Brunneningenieur D. Girard angelegt wurde und daß seiner Menagerie, ebenso wie der späteren in Schönbrunn, jene aus Versailles als Vorbild gedient hat.

Waltons Publikation ist ein sympathisches, weil völlig unpräntiöses Buch. Wer eine gute Einführung in das Thema oder rasch erste Informationen zu Detailfragen sucht, wird mit Gewinn zu diesem Band greifen, der wegen seiner Allgemeinverständlichkeit auch für den kunsthistorischen Laien von Interesse ist. Da kurze, brauchbare Einführungen in die Kunst von Versailles nicht gerade häufig sind, sollte man auch die folgenden drei Titel nennen: F. Gebelin 1965 und die beiden Aufsätze von M. A. Alpatow 1935 (1974) und J. Langner 1965 (siehe ergänzendes Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags). Gerade in den beiden letztgenannten Arbeiten hätten Walton und (vorgreifend) auch Berger einige ihrer Gedanken bereits formuliert gefunden (z. B. die mittelalterlichen Quellen der Schloßkapelle: Alpatow, S. 273f.; Langner, S. 378) und vielleicht noch manche zusätzliche Anregung erhalten.

Lemoines *Versailles* ist natürlich primär für jenes breite Publikum geschrieben, das zu Millionen jährlich durch das Schloß zieht. Es ist vor allem ein Bilderbuch, dem als Einleitung ein knapper, allerdings fundierter Abriss der Baugeschichte vorangestellt ist (von den Anfängen bis zur Umwandlung des Schlosses in ein Nationalmuseum, 1833—37). Trotz ihres populärwissenschaftlichen Charakters verdient die Publikation aus drei Gründen eine Erwähnung: 1) wegen der reichen, durchwegs qualitätsvollen Farbabbildungen; 2) weil der Autor in den Legenden sehr nützliche Hinweise auf die ehemalige Funktion der einzelnen Räume (plus eventueller Änderungen) bietet; 3) wird hier (S. 103—117) erstmals das große, von Lemoine 1978—86 selbst geleitete Unternehmen illustriert, die Museumsräume im Erdgeschoß des Corps de logis in den Zustand vor der Französischen Revolution zurückzurestaurieren.

Versailles als Ganzes genommen ist zweifellos ein fast mörderisches Forschungsobjekt, das Kenntnisse über 200 Jahre Kunstgeschichte (und zwar wirklich in *allen* Kunstgattungen) und dazu noch 150 Jahre Denkmalpflege erfordert. Dies erklärt wohl, warum die meisten Arbeiten der jüngeren Zeit (jene des Rezensenten eingeschlossen) eine zeitliche oder gattungsmäßige Beschränkung aufwiesen. Es ist daher völlig legitim, daß auch Berger in seinen beiden Büchern nur einzelne Aspekte von Versailles behandelt (ein entsprechender Untertitel, wie in *Garden*, wäre auch für sein *Château* angemessen). Ausführliche Literaturverzeichnisse (s. dazu aber unten) und umfangreiche Anmerkungs-teile, die zusammen jeweils gut ein Viertel des Gesamttextes ausmachen, zeigen, daß Berger Publikationen mit dem Anspruch hoher Wissenschaftlichkeit geschrieben hat (ist deshalb auch ihr Stil so trocken-unattraktiv?), ein Anspruch, an dem sie gemessen werden müssen.

In der Einleitung von *The Château* bedauert Berger, daß fundamentale kunsthistorische Probleme von der bisherigen Literatur nicht gelöst wurden, und er verspricht, neue Antworten überwiegend an Hand von bereits publizierten Quellen zu finden. Dieses Material, das relativ leicht zugänglich und daher jedem seriösen Versailles-Forscher bekannt ist, wird überreichlich (im Ausmaß von gut 20 %) englisch im Text und nochmals in der Originalsprache in den Anmerkungen abgedruckt — zum Glück, denn die Übersetzungen des Autors sind leider nicht immer korrekt; als Beispiele nur aus dem 2. Kapitel verweise ich auf S. 8 [M2], S. 12 [16], S. 14f. [M31, M37]. Der Leser ist folglich gut beraten, sich an die französische Version zu halten, auch wenn er dabei ständig herumbliättern muß und sich deshalb manchmal wünscht, Schiwa zu sein.

Berger beginnt seine Geschichte des Schlosses mit der Chronologie des „Enveloppe“, eine besonders kritische Bauphase (1668ff.), über die schon viele Thesen aufgestellt wurden. Allein in den hier zu rezensierenden Büchern kann man vier verschiedene Meinungen finden. Dabei entbehrt es nicht der Komik, daß Walton, der 1977 einen eigenen Enveloppe-Aufsatz geschrieben hat (in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1977, S. 127—144), diesen 1986 in seinem Buch (S. 63—75) zugunsten einer von Berger 1980 publizierten Theorie (in *Architectura* 1980/2, S. 105—133) verwirft, die letzterer inzwischen (1985, S. 5—22) schon wieder verändert hat. Sollte dies Symptom für einen unerwartet rapiden Fortschritt in der Kunstwissenschaft sein? Bergers revidierte Chronologie von 1985 ist sicher plausibler als jene von 1980, völlig überzeugend und widerspruchsfrei ist sie aber nicht. Von eindeutigen Fehlinterpretationen abgesehen, bietet Bergers These für zuviele Fragen keine Antworten (ich habe etwa zwei Dutzend in meinem Rezensionsexemplar notiert), um sie in dieser Sammelbesprechung zu diskutieren; einige grundsätzliche Bemerkungen halte ich aber doch für nötig.

Die seit langem bekannten schriftlichen und bildlichen Quellen zum Enveloppe (s. Berger, *Château*, 2. Kapitel) sind erkennbar äußerst lückenhaft und die drei entscheidenden Dokumente aus der Feder Colberts noch dazu undatiert. Ein solches Material bietet der kunsthistorischen Phantasie einen breiten Spielraum, und er wurde seit Kimballs Versuch, ein 1. Umbauprojekt zu rekonstruieren (in *Gazette des Beaux-Arts* 1949/1, S. 353—372), zunehmend genutzt: von A. Marie (*Naissance de Versailles*, Paris 1968), Walton und Berger (in den bereits zitierten Arbeiten), schließlich von Le Guillou (in *Gazette des Beaux-Arts* 1976/1, S. 49—60; 1980/1, S. 49—58; 1983/2, S. 193—207; 1986/2, S. 7—22). Le Guillou und Berger, die sich ein kleines Fußnoten-duell liefern, sind Vertreter diametral entgegengesetzter Positionen: Hier der Kunsthistoriker, der seine Theorien hauptsächlich am Schreibtisch entwickelt, ohne sich im geringsten um bautechnische Probleme zu kümmern; dort der praktizierende Architekt, der, unbelastet von jedem methodischen Denken und architekturgeschichtlichem Wissen, richtige Detailbeobachtungen (auch am Bau selbst) bedenkenlos extrapoliert und damit zu phantastischen Rekonstruktionen gelangt (Le Guillou 1980, 1983). Auch wenn ich davon überzeugt bin, daß man ihnen in 100 Jahren ansehen wird, daß sie dem architektonischen Denken des 20. Jhs. entsprungen sind, so kann man Le Guillous Aufsätze doch nicht einfach achselzuckend beiseiteschieben: manches hat er einfach besser gesehen und interpretiert als Berger.

Wer immer eine Enveloppe-Theorie erstellen will, sollte m. E. von einigen Prämissen ausgehen. 1) Historische Pläne, vor allem wenn sie Präsentationszwecken dienten, sind selten maßstäblich korrekt; so stimmen etwa auf Le Vaus Wettbewerbsplan (Stockholm, THC 2392; Berger, Fig. 18) die eingetragenen Maße weder mit dem Maßstab noch untereinander überein. 2) Colbert verwendet in seinem „Mémoire de ce que le roi désir ...“ (Berger, S. 8—15) falsche Maße (von Le Guillou, *op. cit.* 1983, S. 202f., richtig bemerkt, der im Gegensatz zu Berger, S. 14f., die Paragraphen M34—37 auch richtig auf die Nordfassade von Versailles bezieht, so daß damit wesentliche Informationen für die Raumaufteilung des Appartement du Roi im 1. Stock gegeben sind). 3) Sieht man sich den Plan des alten Schlosses an (Berger, Fig. 2), erkennt man, daß es wohl *ein* Problem für einen Neu- oder Erweiterungsbau gab: den Schloßgraben. Eine einfache Zuschüttung genügt nicht, da sonst die Setzungen unkontrollierbar werden. Hingegen kann man Bogenfundamente zwischen die innere und äußere Futtermauer des Grabens spannen, die auch für tragendes Mauerwerk geeignet sind (ich danke Herrn Dipl.-Ing. O. Madritsch für diese Auskunft); dennoch ist es naheliegend, für die Hauptteile des Neubaus die außen herumlaufende Terrasse zu verwenden, was ja im Norden und Süden geschehen ist. Auffallend ist aber auch, daß man es im ausgeführten Enveloppe (Berger, Fig. 10—12) weitgehend vermieden hat, die breiten Grabenteile zwischen den vier alten Eckpavillons zu überbauen: hier liegen im Norden und Süden die großen Binnenhöfe und im Osten die freie Eingangsachse; lediglich im Westen wurde darüber die *Galerie basse* errichtet. Ist es reiner Zufall, daß sie eine zusätzliche Reihe von Stützen besitzt (wohl in der Linie der inneren Futtermauer) und an Stelle eines Obergeschosses nur eine Terrasse trägt? 4) Wie immer man sich die Geschichte des Enveloppe denkt, man sollte dabei berücksichtigen, a) daß tragende Mauern und Risalitfundamente — so nicht alles zerstört werden soll — nicht beliebig verändert werden können; b) daß diese Geschichte auch nicht zu kompliziert ausgedacht werden darf, da trotz aller Baukrisen der Rohbau nach 20 Monaten vollendet war. Wie die Geschichte des Enveloppe verlaufen ist? Ich muß den Leser enttäuschen. Er muß sich weiterhin durch alle Quellen und die gesamte Literatur *kritisch* durcharbeiten und wird dann je nach Temperament entweder an den Widersprüchen und Lücken des Materials verzweifeln (und sich lösbaren Problemen zuwenden), oder eine neue Theorie aufstellen (die sicher irgendeine Zeitschrift dankbar publiziert). Waltons Satz (S. 79), „much of the story of what actually happened during the early 1670s remains obscure“, auch auf die Enveloppephase (i. e. 1668—70) ausgedehnt, halte ich bei unserer gegenwärtigen Quellenkenntnis für richtig.

Es zählt zweifellos zu den Pluspunkten von Bergers Publikationen, sich (ausführlicher als Walton) um stilistische Ableitungen zu bemühen. Bergers Hinweis in Kap. 3 auf römische Renaissance-Palazzi als Vorbilder für den Aufriß von Le Vaus Enveloppe (so allgemein schon Alpatow, S. 254) sind sicher richtig. Allerdings frage ich mich, ob gerade für Le Vau, der nie in Italien gewesen sein dürfte, nicht doch Palladios Palazzo Porto in Vicenza in der in den *Quattro libri* II/5 publizierten Fassung die entscheidende Quelle gewesen ist, die in einigen Punkten auch besser mit Versailles übereinstimmt (ionische Ordnung, ursprüngliche Attika, reicher Skulpturenschmuck). Richtig ist auch, daß in der Gartenfassade des Enveloppe mit ihrer zurückspringenden Mitte in den Obergeschoss und einer Verbindungsterrasse zwischen den seitlichen Baublöcken ein Ty-

pus der römischen Villa aufgegriffen wurde. Allerdings kam diese Idee schon lange vor der von Walton, *op. cit.* 1977, S. 127, und Berger, *Château*, Fig. 20, als Beispiel herangezogenen Villa Borghese nach Frankreich: durch einen Entwurf von S. Serlio für eine „Casa del Re per il suo piacere“ (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 189, Sesto Libro, f. 35r) (Abb. 6); Serlios Vita und die Französischen Lukarnendächer erlauben keinen Zweifel, für welches Land dieses königliche Lusthaus gedacht war. Die genannten Italianismen betreffen ausschließlich den Aufbau. Ich hätte mir wenigstens einen Hinweis gewünscht, daß der Grundriß des Enveloppe natürlich rein französisch und aus zwei Quellen gespeist ist: Das System gestaffelter Höfe in der Längsachse steht in der Tradition des bodenständigen Schloßbaues (z. B. Richelieu), während die Idee, den königlichen Bereich um drei in der Breitachse angeordnete Höfe zu gruppieren, aus den Pariser Adelhôtels des 2. Drittels des 17. Jhs. abgeleitet wurde (s. dazu in Ansätzen Francastel 1955, S. 472f.).

Bei Kapitel 4, dem Escalier des Ambassadeurs gewidmet, sollte man a) für die Bauge-schichte ergänzend und z. T. korrigierend Le Guillou 1986, S. 11—14, lesen; b) für den Treppentypus den Hinweis von B. Jansen 1981, S. 9f. und Abb. XIV, auf einen Entwurf in Filaretos *Trattato dell'Architettura* VI, f. 38v, berücksichtigen und m. E. doch stärker die Bedeutung der spanischen Königstreppe (Alcázar in Toledo, Palazzo Reale in Neapel u. a.) herausstreichen (s. C. Wilkinson in *Art Bulletin* 1975, S. 65—90); c) die Behauptung Bergers, S. 30, bereits im alten Schloß sei die Treppe zum Königsappartement von oben beleuchtet gewesen, nicht glauben. Die von Berger zitierte Aussage der Mlle de Scudéry („dont le dôme *semble* estre un ciel ouvert“) läßt wohl keinen Zweifel, daß der Himmel gemalt war (zur Datierung — März 1663 — s. Gebelin 1965, S. 20f., mit weiterer Literatur); die Treppe hatte eine Beleuchtung von oben nicht nötig; und es wäre doch höchst verwunderlich, wenn „professionelle“ Besucher von Versailles, wie 1665 Bernini und Wren, ein so außergewöhnliches Merkmal nicht für erwähnenswert gehalten hätten.

Das 4. Kapitel von Bergers *Château* deckt deutlich die methodischen Schwächen seiner beiden Bücher auf. Es genügt eben doch nicht, nur bereits gedruckte Quellen heranzuziehen (z. B. fehlt Félibiens Beschreibung des Escalier, Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 11684, obwohl sie im Anhang von Jansen 1981 als Photokopie widergegeben ist); und es ist sicherlich ein Fehler, zeitgenössische Interpretationen wörtlich zu übernehmen. So symbolisieren die Schiffsschnäbel in den Ecken der Decke (Fig. 49), dem *Mercure galant* von 1680 folgend, plötzlich die Regierung des Königs (S. 33), obwohl die vom *Mer-cure*, S. 304f., dafür gegebene historische Erklärung offenkundig falsch ist und die Rostra in einem Kontext stehen (Gefangene, Victorien, Trophäen), der sie eindeutig als Siegeszeichen ausweist; Félibien, *op. cit.*, f. 10v, spricht auch von den Siegen zu Land und auf den Meeren, und Nivelon (zitiert bei Berger, S. 33) präzisiert, daß damit auf die 1676 von Frankreich gewonnenen Seeschlachten gegen Spanien und Holland alludiert wurde (das gängige Symbol für „regieren“ kann man übergroß im Zentralbild der Spiegelgalerie, Berger, Fig. 94, sehen: ein Steuerruder). Ebenso unkritisch wird (S. 34) das Glasdach zum Symbol „of the celestial light that guides heroes and crowns them in eternity“ (nach Le Fevre 1725), und die vier Erdteile darunter sollen (S. 38) zeigen, daß Louis XIV zur Ausschmückung des Schlosses Möbel, Tiere und Pflanzen aus aller Welt

herbeischaffen ließ (nach *Mercurie galant* 1680). Die naheliegende Frage, welche Bezüge diese und andere Elemente der Treppe zur Sonnensymbolik des Bauherrn haben könnten, stellt sich für Berger nicht (s. dazu Möseneder 1982, S. 146—149).

Obwohl sich Berger ausführlich mit der Ikonographie von Versailles beschäftigt — ihr sind auch große Teile von Kap. 5 (Planetensäle), 6 (Spiegelgalerie), Kap. 3 von *The Garden* (Apollothema) und in jedem Buch je ein Anhang gewidmet —, wird dem Leser keine zusammenfassende Darstellung geboten: Wichtige Fragen bleiben ungestellt und wesentliches Material wird nicht erwähnt, dafür wird aber Problemen breiter Raum gegeben, deren Relevanz für Versailles höchstens sekundär ist. Symptomatisch dafür sind Bergers Ausführungen zum Grand Appartement du Roi. Auf S. 41—45 wird überlegt, ob die Planetensäle in ihrer ursprünglichen Abfolge nach dem ptolomäischen, tychonischen oder kopernikanischen System angeordnet und ob sie linear oder konzentrisch zu lesen sind. Auch wenn Berger — m. E. in Widerspruch zu den weiteren Darlegungen (S. 46, 48) — behauptet, in Versailles habe ein „modifiziert-ptolomäisches“ System nach dem Vorbild des Palazzo Pitti Anwendung gefunden, lautet für mich das Resultat: Hier wird einem Scheinproblem nachgegangen, da in Versailles offensichtlich astronomische Überlegungen keine Rolle spielten. Die entscheidende, von der bisherigen Literatur durchaus schon gestellte Frage lautet vielmehr: Wie läßt sich die Planetenikonographie mit der Funktion der Räume in Einklang bringen? Dabei ist selbstverständlich von der ursprünglichen Raumfolge auszugehen (vor Einbau der Spiegelgalerie und ihrer benachbarten Salons, wodurch ja nicht nur Räume zerstört, sondern auch ihre Funktionen z. T. verändert wurden).

Im französischen Appartementsystem ist die *Chambre* (das Schlafzimmer) der mit Abstand wichtigste Raum, und so war es bei einem König, dessen mythologisches Bild Apollo war, naheliegend, die Sonne als Thema für diesen Raum zu wählen. Ebenso logisch ist Jupiter für das Ratskabinett, Mars für den Gardesaal und Merkur, begleitet von der Freigebigkeit und von Genien der Künste und Wissenschaften, für die *Antichambre* (also jenen Raum, in dem jeder Höfling oder Bittsteller warten mußte, bis er zum König vorgelassen wurde oder dieser selbst kam). Nicht übersehen werden sollte, daß jeder Planetenwagen von Eigenschaftsallegorien begleitet wird, die sich natürlich auf den Bewohner des Appartements beziehen, also etwa Großherzigkeit und Prachtliebe im Apollosaal, Pietas, strafende und belohnende Gerechtigkeit im Jupiterkabinett usw. Obwohl Berger, *Château*, S. 69—71, einen eigenen Anhang der Ikonographie der Planetenräume widmet, werden diese wichtigen Allegorien nicht einmal erwähnt; dabei machen erst sie die Auswahl der Sekundärbilder verständlich, die die jeweiligen Eigenschaften an Hand berühmter Beispiele aus der antiken Geschichte illustrieren (cf. die Analyse des Apollosaales bei Langner 1965, S. 373). Von Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes* I, Paris 1688, S. 116f., erfahren wir darüber hinaus, daß die Historienbilder auf die wichtigsten Aktionen von Louis XIV selbst alludieren, was sich gerade im Kernbereich des Appartements mit aller Stringenz nachweisen läßt (den Hinweis auf Perrault vermissen ich sowohl bei Berger als auch bei Walton, dessen Analyse des Appartement du Roi, S. 86—91, zu den problematischsten Stellen seines Buches zählt).

Zwar taucht das Apollothema bereits in den mittleren sechziger Jahren des 17. Jhs. vereinzelt in Versailles auf, umfassende Programme wurden damit aber erst ab 1668 ent-

wickelt (zu dieser von Berger, *Garden*, Kap. 3, abweichenden Datierung s. Weber 1985, S. 102–107). Dabei bot die Apollo-Mythologie eine Fülle von Themen (Apollo lenkt die wilden Sonnenpferde, kämpft gegen Python, thront auf dem Parnaß usw.), die als Metaphern der verschiedensten Facetten einer segensreichen Herrschaft herangezogen werden konnten. Im Königsappartement der Tuileries (ab 1664) wurden damit ausschließlich innerfranzösische Probleme angesprochen (Walton, S. 87; ausführlicher L. Hauteceœur, *Louis XIV, Roi Soleil*, Paris 1953, S. 22f.). In Versailles spielen die innenpolitischen Aspekte — von Berger zu einseitig auf die Fronde verengt — ebenfalls eine bedeutende Rolle, doch finden hier nun auch die in Devise und Emblem von Louis XIV angelegten universalen Ansprüche, Sonne und Befrieder der *ganzen* Welt zu sein (cf. das so häufige Motiv des *globe fleurdisé*), eine breite bildnerische Ausformung. Da Berger den umfangreichsten kosmologischen Zyklus, Le Bruns Grande Commande und sonstige Entwürfe für das 1. Parterre d'Eau (ab 1671/72), nicht einmal erwähnt (wohl aber Walton, S. 85f.), bleibt Wesentliches zum Verständnis von Versailles ausgeklammert (immerhin stand seit 1675 ein Marmorglobus genau in der als Sonnenlaufbahn mehrfach charakterisierten Hauptachse des Gartens!).

In den in den Jahren vor und nach 1680 ausgearbeiteten umfangreichen Zyklen (Gesandtentreppe, Spiegelgalerie) bleiben die innenpolitischen Reformen von Louis XIV zwar weiterhin stets präsent, doch treten nun die außenpolitischen Aspekte deutlich in den Vordergrund, die (vor allem in der Spiegelgalerie) nicht mehr mit den Mitteln der Apolloikonographie visualisiert werden. Dabei wird der Hegemonialkonflikt zwischen Habsburgern und Bourbonen zum eigentlichen Hauptthema. Vom Eingang des Schlosses (*Abb. 8*) bis in den Garten (Kriegs- und Friedensvasen, Bosquet de l'Arc de Triomphe mit der France triomphante) werden primär immer Spanien und das Reich als besiegt und geknechtet vorgeführt, und zwar in einem zunehmend aggressiven Ton: man vergleiche nur Marsys spielerische Domptierung des Reiches im Marssaal, ab 1671 (*Abb. 7a*), mit Girardons besiegtm Spanien von 1680–82 (*Abb. 8*). Wenn in der Spiegelgalerie, die eigentlich den Krieg gegen Holland schildert, im Bild der Eroberung von Gent die Herkulesssäulen von Kaiser Karl V. zusammenstürzen und der Reichsadler dadurch seinen Halt verliert (*Abb. 7b*), wird deutlich, daß in Versailles mit den Mitteln der Kunst Revanche genommen wird an der schlimmsten Schmach, die der französischen Krone durch einen Habsburger zugefügt worden war (Gefangennahme von François Ier nach der Schlacht von Pavia, 1525). Nach dem brillanten Frieden von Nijmegen, 1678, schien (wenn auch nur für kurze Zeit) der Weg zu einer endgültigen Vorherrschaft Frankreichs in Europa offen — und die Kunst hatte die Aufgabe, diese neue Stellung massiv und in sehr moderner Weise zu propagieren.

Was hier zu einigen Aspekten der Versailler Ikonographie zwischen etwa 1668–85 nur flüchtig angedeutet werden konnte, findet in den zu rezensierenden Büchern keine angemessene Behandlung (wobei Waltons Ausführungen, trotz ihrer Kürze, informativer sind). Der Leser wird sich daher zusätzliche Informationen in folgenden Werken holen müssen: E. Guillou 1963, J. Langner 1965, S. Hoog und W. Vitzthum 1969, L. Seelig 1980, K. Möseneder 1982 und 1983, G. Weber 1985.

Im 2. Kapitel von *Garden* befaßt sich Berger mit Fragen der künstlerischen Organisation im königlichen Baubetrieb, wobei er der 1663 gegründeten Petite Académie einen



hohen Stellenwert zumindest bei allen ikonographischen Problemen zuweist. Bei kritischer Lektüre der von Berger dankenswerterweise zusammengetragenen Quellen wird man auf manche (verständliche) Eigenpropaganda der Petite Académie stoßen, in den Fußnoten gelegentlich auch widersprechende Dokumente finden (z. B. S. 79, Anm. 57) und somit an dieser These zu zweifeln beginnen — Zweifel, die Berger selbst verstärkt: Seine Analyse (S. 10—12) des konkreten Beispiels, wie Apollos Kampf gegen Python zur ikonographischen Formel für die Fronde wurde, weist eindeutig auf Le Brun und nicht auf die Petite Académie (ähnlich die Ausführungen zum Apollobad, S. 82, Anm. 5, im Verhältnis zu der S. 15 zitierten Behauptung von Ch. Perrault). Bergers Vorstellung (S. 10), der königliche Kunstbetrieb sei strikt hierarchisch strukturiert gewesen (Louis XIV → Colbert → Petite Académie → Le Brun → diverse Künstler), entspricht zwar den gängigen Klischees von Absolutismus, nur fürchte ich, daß die historische Realität weitaus komplexer war: Es gibt genügend Hinweise, daß man sich in den Bâtimens du Roi, unbekümmert um hierarchische Strukturen, sehr pragmatisch und oft in kleinen Schritten an die Lösung künstlerischer Probleme herangetastet hat.

Der Leser wird inzwischen wohl gemerkt haben, daß meine Kritik an Berger primär eine Kritik seiner Methoden ist. So unverzichtbar die Auswertung zeitgenössischer Quellen ist, so selbstverständlich sollte es für einen Historiker sein, sie nicht stets wörtlich zu nehmen; und er sollte bei seiner Interpretation auch nie den allgemeinen historischen Kontext aus den Augen verlieren, da sonst die Gefahr besteht, daß er zu fast grotesk verzerrten Resultaten kommt. Dies sei abschließend am Beispiel einer der drei Detailuntersuchungen von *Garden* demonstriert, an Hand des Versailler Labyrinths (auf die beiden anderen, Berninis Reiterdenkmal von Louis XIV, die revidierte Fassung eines im *Art Bulletin* 1981, S. 232—248, erschienenen Artikels, und Mansarts Colonnade, gehe ich hier nicht mehr ein).

In seiner 1675 erschienenen Beschreibung des Labyrinths (Berger, S. 31—34) behauptet Charles Perrault, daß mit den als Brunnen dargestellten 39 Äsop-Fabeln jeweils eine „moralité galante“ ausgedrückt werden sollte. Laut Berger habe sich Perrault, der vielleicht selbst das Programm dieses Bosquets entworfen hat, dabei von Boccaccios *Il Corbaccio*, c. 1355, inspirieren lassen, einer antiweiblichen Hetzschrift, in der das Labyrinth zur Metapher für die Schwierigkeiten und Misere der Liebe wird (S. 37—39). Wenn in Texten des 17. Jhs. der französische Hof immer als „la cour la plus galante“ gerühmt wird und selbst ein der Person des Königs so kritisch gegenüberstehender Autor wie Saint-Simon Louis XIV stets höchste Galanterie im Umgang mit Frauen attestiert, dann muß Perrault (sollte Bergers Analyse stimmen) in Versailles ja ein veritables Kuckucksei gelegt haben; und er konnte von Glück reden, daß Louis XIV „the hidden wisdom“ des Labyrinths offensichtlich nicht erkannt hat, denn sonst wäre Perrault wegen dieser „grossièreté“ wohl sofort seiner Ämter enthoben worden. Aber vielleicht widerfährt ihm ja auch nur durch die Kunstgeschichte des 20. Jhs. Unrecht. Könnte Perrault, dieser entschiedene Verfechter des Modernitäts- und Fortschrittsgedankens, eine solche Interpretation lesen, käme er vielleicht zu dem scharfsichtigen Schluß: „Messieurs, in dieser unkritischen Kompilation disparater Texte erkenne ich deutlich jene Methoden, die von unseren Vorfahren im 16. Jh. angewandt wurden; heu-

te, im ausgehenden 17. Jh., verfügen wir ja zum Glück schon über eine fortschrittlichere Geschichtswissenschaft.“

Es mag verwundern, daß ich in meine ausführliche Behandlung diverser Versailles-Probleme nicht schon das entsprechende Kapitel von Woodbridges *Princely Gardens* integriert habe; doch bietet es (S. 197—223) nicht viel mehr als eine Aufzählung der verschiedenen Gartenarbeiten, wobei die angegebenen Daten (z. B. in der Zusammenstellung auf S. 207) selten ganz falsch, aber auch fast nie ganz richtig sind. Allgemein gilt für dieses Buch, daß die Literaturliste des Autors etwas willkürlich anmutet, wobei auch wichtige Publikationen nicht berücksichtigt wurden (zu viele, um sie ergänzend anzuführen). In einem Werk über französische Gartenarchitektur z. B. keine einzige Arbeit von L. Châtelet-Lange zitiert zu finden, ist merkwürdig und Symptom dafür, daß Woodbridge öfters wirklich nicht auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes ist.

Woodbridge beginnt erfreulicherweise bereits im Mittelalter und endet mit Garten-„Restaurierungen“ *à la française* im ausgehenden 19. und frühen 20. Jh. Damit wären alle Voraussetzungen gegeben, um in einem großen Bogen die Geschichte eines Gartenstils nachzuvollziehen, der in seiner Entstehungsphase anderen Ländern und Kulturen (besonders Italien, Holland und Islam) mannigfache Anregungen zu verdanken hat, im 17. Jh. zu herausragenden Kunstwerken führte und gar prägend für große Bereiche der Landschaftsphysiognomie des heutigen Frankreichs wurde. Leider gelingt dies dem Autor kaum, da er überwiegend eine trockene Faktengeschichte schreibt, die oft nur aus einer Aneinanderreihung von Minimonographien der diversen Gärten besteht; und sie werden meist nach demselben Schema behandelt: Angaben zum Bauherrn, Baugeschichte, Beschreibung. So sind in diesem Buch keine wesentlich neuen Gedanken enthalten, und soweit ich sehe, hat Woodbridge auch für keinen der historischen Gärten eigene Grundlagenforschung betrieben. Der Nutzen der Publikation besteht vielmehr im Zusammentragen eines umfangreichen, wenngleich großteils schon bekannten Materials und den vielen durchwegs guten Abbildungen (wobei ich die Luftaufnahmen für besonders wertvoll halte, da sie erkennen lassen, wieviel oft noch an alten Strukturen in heute veränderten Gärten erhalten ist). Da Woodbridge kaum ein wichtiges Werk des 16. und 17. Jhs. ausläßt und sich auch mit Gartentraktaten beschäftigt, ist sein Buch gut geeignet, einen ersten Überblick über die französische Gartenarchitektur zu bieten. Schließlich ist noch positiv zu vermerken, daß er S. 100—104 auch die medizinischen und botanischen Gärten behandelt, wie er ganz allgemein stets sehr nützliche Angaben über die verwendeten Pflanzen macht (sie sind in Anhang A, S. 300—305, noch extra alphabetisch aufgelistet). Deutlich werden die von der Gartenkunst ausgehenden, starken Impulse, fremde Pflanzen heimisch zu machen, so daß etwa in Frankreich ab 1550 innerhalb eines Jahrhunderts die Zahl der Schmuckpflanzen von 150 auf 800 stieg. Hat also die Gartenarchitektur einst Wesentliches zur Entstehung einer europäischen Artenvielfalt beigetragen, so dient sie heute deren Erhaltung: denn viele vom Aussterben bedrohte Pflanzen finden oft nur noch in historischen Gärten eine ökologische Nische.

Man erwartet vom Autor einer Fachrezension, daß er über den wissenschaftlichen Gehalt von Büchern berichtet. Zunächst ist der Autor aber selbst ein Leser vieler bedruckter Seiten (im vorliegenden Falle vom Umfang eines der großen Romane der Weltliteratur), deren Lektüre in ihm sehr subjektive Reaktionen auslöst. Ich will meine

ganz und gar persönlichen, vorwissenschaftlichen Empfindungen als Leser nicht verheimlichen, auch wenn ich mich damit dem Vorwurf aussetzen sollte, diese Besprechung nicht *sine ira et studio* verfaßt zu haben: Ich habe Walton mit zunehmendem Vergnügen gelesen, während ich bei Berger ebenso zunehmend ärgerlich wurde; die Lektüre von Woodbridge hat mich z. T. doch recht gelangweilt; da war ich Lemoine dankbar, daß ich bei ihm wenig lesen mußte, dafür aber *sehen* konnte, welch herausragende Schöpfung Versailles ist.

Gerold Weber

*Ergänzendes Literaturverzeichnis zu Berger und Walton*

Michail W. Alpatow: Versailles (erstmalig erschienen in *Voprosy architektury* 1935). In: M. W. Alpatow, *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, Köln 1974, S. 250—275.

Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Berlin 1969.

Pierre Francastel: Versailles et l'architecture urbaine au XVII<sup>e</sup> siècle, *Annales* 1955/4, S. 465—479.

François Gebelin: *Versailles*, Paris 1965.

Edouard Guillou: *Versailles, le palais du soleil*, Paris 1963

Simone Hoog und Walter Vitzthum: *Charles Le Brun à Versailles. La Galerie des Glaces*, Paris 1969.

Birgit Jansen: *Der „Grand Escalier de Versailles“*. Die Dekoration durch Charles Le Brun und ihr absolutistisches Programm, Phil. Diss. Bochum 1981 (als Microfiche erhältlich).

Johannes Langner: Das Schloß von Versailles. In: Erich Steingraber (Hsgb.), *Meilensteine europäischer Kunst*, München 1965, S. 359—381.

Jean-Claude Le Guillou: Le grand et le petit appartement de Louis XIV au Château de Versailles, 1668—1684, *Gazette des Beaux-Arts* 1986/2, S. 7—22.

Karl Möseneder: „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1982, S. 139—175.

Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle“ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983.

Lorenz Seelig: *Studien zu Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1637—1694)*, Phil. Diss. München 1973 (gedruckt 1980).

Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV*, Worms 1985.

P. S.: Es mag für die Leser der *Kunstchronik* von Interesse sein zu erfahren, daß die Akten des internationalen Kolloquiums über Versailles (über das hier im Maiheft 1986, S. 166 ff., ein Bericht zu lesen war) gegenwärtig im Druck sind; sie werden 1989 bei The University Press of Virginia, Charlottesville, erscheinen.