

entwurf, der die Sicherheit eines Atomkraftwerkes proklamiert, eine Widersprüchlichkeit, die allein mit zeittypischer Technikgläubigkeit nicht zu erklären ist.

In der späteren Schaffensphase befaßte Aicher sich erneut intensiv mit Farben, die wie das illustrative Zeichen zur visuellen Mitteilung befähigen. Für die Ausstellung über das Leben des Nominalisten Wilhelm von Ockham (um 1285-um 1349; [W. v. O. *Das Risiko modern zu denken*, München 1986, Bayerische Rück]) schuf er Bilderbögen in Papierintarsientechnik (Abb. 2), deren Farbpalette sich aus mathematisch bestimmten Mischungen der drei Grundfarben in den Qualitäten erdig, leuchtend bunt und bonbonfarbig zusammensetzte. Mit dem Streifenhintergrund und den über die einzel-

nen Register agierenden Figuren griff er ein aus mittelalterlichen Bibel- und Chronikillustrationen bekanntes Schema auf. Vorbilder für die Motive fand er in der Trecentomalerei. Als politischer Künstler gestaltete Aicher medien- und alltagsorientiert. Das erforderte Präzision und Reduktion der Idee bei der Umsetzung ins Bildzeichen. Die Hervorhebung des Signifikanten setzt den intellektuellen Akt des Auswählens voraus und steht im Einklang mit Ockhams Ökonomieprinzip: *frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora* (*Guillelmi de Ockham opera philosophica...*, pars I: *Summa logicae*, cap. 12; ed. Instituti Franciscani Univ. S. Bonaventurae, S. Bonaventure N. Y. 1974, S. 43, Z. 1-2).

Annelies Amberger

KATHARINA KRAUSE

## Die Maison de Plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660-1730)

München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 1996 (*Kunstwissenschaftliche Studien Band 68*). 405 S. mit 348 Abb., DM 168 —. ISBN 3-422-06175-4

Man ist neuerdings gegenüber dem historischen Konstrukt des Absolutismus skeptischer denn je. Im Jahr, in dem Katharina Krause ihre Habilitationsschrift über die Maison de plaisance unter Ludwig XIV. zum Abschluß brachte, erschien die fulminante Kritik von Nicholas Henshall an dem in der historischen Forschung vertretenen Absolutismusbegriff (*The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy* [1992], London-New York 3 1996). An der Vorstellung vom politischen Gefüge in Frankreich als einem Modell des zentralistischen Machtstaates sind demnach beträchtliche Abstriche zu machen, zugleich ist auch die Diskussion über eine Neuformulierung der Epochenbenennung eröffnet. Bedenkt man die Genese des Barockbegriffs in der Kunstge-

schichte, der nicht zuletzt in Reaktion auf den Neobarock und die monarchische Restauration als stilgeschichtliches Korrelat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf eine vergangene Epoche zurückprojiziert wurde, so nimmt man den Vorschlag, den Begriff des Absolutismus durch den des Barock als Epochenkennzeichnung zu ersetzen, nicht ohne Befremden zur Kenntnis. Neuerlich stellt sich die Frage nach den Kriterien, durch die ein absolutistisches System in vergleichender Perspektive einigermaßen zuverlässig zu bestimmen ist, sowie nach der Bedeutung des Absolutismus für den langfristigen Prozeß des Wachstums der Staatsgewalt. Insgesamt läßt sich aber sagen, daß sich der Glanz Ludwigs XIV. derzeit in einer Art Sonnenfinsternis verdunkelt (vgl. die Diskussion im Tagungsband

von Roland G. Asch et al. eds., *Der Absolutismus — ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa*, Köln u. a. 1996). Einer kunsthistorischen Studie über die Geschichte einer der zentralen profanen Bauaufgaben des Ancien Régime erwächst vor dem Hintergrund dieser von den Historikern geführten Debatte eine zusätzliche fachübergreifende Brisanz. Sie wird durch die Fragestellung des Buches in glänzender Weise bestätigt. Es sei daher erlaubt, in der Besprechung vor allem auf dessen methodische Grundzüge aufmerksam zu machen.

Sowohl im Hinblick auf die formale Gestalt der gebauten Anlagen als auch auf das zeitgenössische Verständnis ist eine strenge Definition der *Maison de plaisance* als Bautypus nicht praktikabel. Eine sinnvolle Abgrenzung der architektonischen Gattung ist eher anhand der Abstimmung von architektonischem Entwurf und Nutzung im Sinne der Bauaufgabe zu gewinnen (vgl. Hermann Hipp, Aristotelische Politik und frühneuzeitliche Bauaufgabe, in: ders. et al. eds., *Architektur als politische Kultur. Philosophia practica*, Berlin 1996, p. 93-114). Augustin-Charles Daviler verwendet 1691 den Begriff als Synonym der antiken Villa und der italienischen *vigna*. Die *Maison de plaisance* diene dem sommerlichen Aufenthalt auf dem Lande, ihr Zweck sei eher der *plaisir* als der *profit* des Bauherrn. Funktional ist der Typus zwischen primär agrarisch genutzten Anwesen und Schloßbauten angesiedelt, wobei gerade die Grenzen zu den Schlössern des landsässigen Adels fließend sind. Als Planungseinheit von Landhaus und Garten rückt die *Maison de plaisance* in deutliche Nähe zum englischen Landsitz.

Die Bauaufgabe erfährt in der Untersuchung von Krause eine topographische und zeitliche Abgrenzung, die es ermöglicht, das umfangreiche Material in der erforderlichen Ausführlichkeit zu präsentieren. Der eher technische Titel des Buches läßt auf Anhub nicht erkennen, daß es sich bei der Studie um eine

Geschichte der Villeggiatur von Paris und Versailles unter Ludwig XIV. (reg. 1661-1715) handelt. Das letzte Kapitel gibt einen Ausblick in die Zeit der Régence, die bereits das Ende der in den vorangegangenen Jahrzehnten etablierten Villenkultur markiert.

Es wäre ein Mißverständnis zu glauben, der wesentliche Antrieb für die Entstehung von Rückzugsorten auf dem Land liege in der Flucht vor dem Reglement des Hofes. Obwohl Krause den Leser an dieser Stelle vielleicht etwas vorschnell aus der Diskussion entläßt, belegt ihr Buch die Sicht, daß sich die beiden Pole von Hof und Kapitale mit der Villeggiatur zusammenfügen. Die Bindung des Adels an den Hof erweist sich als zweischneidig. Denn die Präsenz der Adelligen bei Hofe kann auch als Maßnahme verstanden werden, die eigenen Interessen dort durchzusetzen. Zugleich scheinen sich die zeitgenössischen Klagen über das Hofleben, die sich bei Saint-Simon zu einem frustrierten Zynismus steigerten und bei Liselotte von der Pfalz in resignierte Ohnmacht umschlugen, am Fehlen eines starren Regelsystems entzündet zu haben. Unmittelbar artikuliert sich in ihnen eine soziale Unruhe, die darauf beruhte, daß die sich durchdringenden Funktionen des Hofes als königlicher Haushalt, Regierungssitz, Bühne des Vergnügens und nicht zuletzt als Zentrum der Protektion und Börse für königliche Gunsterweise auch nur mittelfristig weder verbindlich zu regeln noch vollkommen zu durchschauen waren. Unter Ludwig XIV. wurde beides durch den Aufenthalt des Königs in verschiedenen Residenzen und die mehrfachen Umbauten von Versailles zusätzlich erschwert. Für alle Beteiligten bestand die Mühsal des höfischen Lebens nicht in der Unterwerfung unter eine verbindlich kodifizierte Etikette, sondern in der stetig neuen Anpassung an ein sich kontinuierlich wandelndes Begegnungsritual, das in erster Linie auf die Zutrittsrechte zum König ausgerichtet war (vgl. Jeroen Duindam, *Myths of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam o.

J. [1995]). Wer sich die Absenz leisten konnte, kehrte zeitweilig dem Hof den Rücken — dies war nicht zuletzt ein Vorrecht des Königs selbst. Abkömmlichkeit läßt sich darüber hinaus aber nicht nur als das Privileg verstehen, nicht ausschließlich dem Erwerb des Lebensunterhaltes nachgehen zu müssen, sondern auch als die Freiheit, sich nicht unablässig mit der Pflege der Karriere beschäftigen zu müssen. So war sie unter anderem ein Merkmal für den sozialen Rang der Personen im höfischen Umkreis, aus dem sich die Schicht der Bauherren und Bewohner der Landhäuser in der Ile-de-France rekrutierte.

Aus diesem Hintergrund erwächst die Schlüssigkeit der Gliederung des Buches von Krause. In den sieben der Einleitung folgenden Kapiteln werden die ausgewählten Landsitze in monographischen Abschnitten vorgestellt. Sie sind zu Gruppen im Hinblick auf die jeweilige Position des Bauherrn innerhalb der politischen und ökonomischen Führungseliten des Königreichs zusammengefaßt. Die Abfolge der Kapitel bildet in groben Zügen die zeitgenössische gesellschaftliche Hierarchie ab: Auf den König (Kap. 2) und dessen Verwandtenkreis (Kap. 3) als Bauherrn folgt der Kreis der Staatsbeamten (Kap. 4), dem sich auch der Hofmaler Charles Le Brun zuordnen läßt (Kap. 5); an ihn schließt sich die Schicht der mehr oder minder hochrangigen Parlamentaires und Financiers an (Kap. 6-7). Für die späten Jahre der Regierung Ludwigs XIV. und die Régence wird der gesellschaftliche Reigen von den engsten Nachfahren Ludwigs XIV. (Kap. 8) neu eröffnet.

Mit der Präsentation der einzelnen Anlagen, die als künstlerischer Gesamtentwurf von Bau, Innendekoration und Garten in ihrer Entstehung und Erscheinung umfassend betrachtet werden, hebt Krause einen weitgehend versunkenen Kontinent wieder ans Licht. Von den dreißig monographisch besprochenen Landsitzen ist nur ein Drittel überhaupt noch in Resten erhalten, die freilich von der ehemaligen Pracht kaum mehr etwas ahnen lassen.

Die Tatsache, daß es dennoch gelingt, ein anschauliches Bild von den Anlagen zu gewinnen, beruht nicht zuletzt auf den offensiven zeitgenössischen Publikationsstrategien: bisweilen gaben einzelne Bauherren selbst Stichwerke ihrer Landsitze heraus, oder sie erschienen in den von Verlegern und Kupferstechern initiierten Sammelwerken, denen als Illustration der repräsentativen Bauaufgaben des Landes durchaus ein staatstragender Charakter zukommt (vgl. K. Krause, *Les plus excellentes Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime*, in: *architectura* 25, 1995, p. 29-59). Die zweite Besonderheit der Überlieferung liegt in der Geschlossenheit der in Paris und Stockholm aufbewahrten Zeichnungsbestände, die aus dem Baubüro der Bâtiments du Roi hervorgegangen sind. Ergänzt um zahllose schriftliche, zum Teil archivalisch neu erschlossene Quellen führt Krause mit Umsicht, manchmal geradezu traumwandlerisch anmutender Sicherheit durch die Entstehungsgeschichte der Landsitze. Sie werden in einem dicht gewebten Netz von formalen und ikonographischen Bezügen situiert, das sich nicht nur auf die französische Architekturtradition und die Querverbindungen zwischen den einzelnen Anlagen erstreckt. Krause verweist zudem immer wieder auf die Modellhaftigkeit des italienischen Villenbaus. Auch über ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung standen den französischen Architekten die Villen Palladios in der Vermittlung durch die *Quattro Libri* beispielhaft vor Augen.

Für das Verständnis der Landsitze bildet die Frage nach der Rezeption der Königsresidenzen des Louvre und von Versailles mit seinen in der Nachbarschaft gelegenen Satelliten in der Villeggiatur den Leitgedanken. Er verleiht dem Buch einen weit ausholenden inneren Spannungsbogen, denn die Antworten auf die Frage, wie sich die Bauten des Königs als Leitbilder im künstlerischen Anspruchsniveau der Landhäuser niederschlugen, fallen ambivalent aus. Bauherren und Architekten wählten unter-

schiedliche Strategien, die Gratwanderung zwischen Unterordnung unter das königliche Leitbild und eigenem Repräsentationsanspruch zu bewältigen.

So kann die Schloßanlage von St. Cloud, die für den Bruder des Königs erweitert wurde, als eine respektvolle Assimilation an Versailles bezeichnet werden. Beide Bauten sind einander im Distributions- und Aufrißsystem angeglichen. St. Cloud beherbergte ein Paradeappartement für den König, wobei dessen zentral gelegenes Schlafzimmer im Hauptflügel erst später für Versailles übernommen wurde. Das von Mignard ausgeführte, auf den König bezogene mythologische Gemäldeprogramm bedeutete den bewußten Verzicht, den im Spiegelsaal von Versailles vorgeführten historischen Modus der Verherrlichung des Monarchen durch seine Taten zu übernehmen.

Louis II de Bourbon, der nach seiner Rückkehr aus dem Exil unter Ludwig XIV. zunächst einmal politisch kaltgestellt wurde, unterlief das Vorbild von Versailles und setzte auf die Anciennität seines Familienzweiges. Der Altbaubestand sein Schlosses in Chantilly wurde bewahrt, der neu angelegte Garten wurde von den Literaten aus der Umgebung des Grand Condé als ein wiedererstandenes Arkadien besungen. Auf diese Idylle antwortet eine Gedenkstatue für den Vater, die den Typus des königlichen Kriegsfürsten in eine Darstellung des befriedenden Feldherrn verkehrt.

Die Landsitze der Minister waren im Hinblick auf die Ausstattungsprogramme von Haus und Garten Dedikationen an den König und standen zugleich im Dienst der Selbststilisierung ihrer Besitzer als Staatsdiener. Die nur dürftig legitimierte Verhaftung des Staatsministers und Oberfinanzintendanten Nicolas Fouquet, die schon lange vor der aufsehenerregenden Einladung des Königs nach Vaux-le-Vicomte im August 1661 beschlossene Sache war, warf einen langen Schatten in die folgenden Jahrzehnte. So fand die Bauform des Schlosses bei Vaux-le-Vicomte weder bei den königlichen Bauten noch bei den Landsitzen eine Nachfolge. Colbert reservierte in Sceaux einen Flügel seines Schlosses für die Arbeitsräume und vermied damit jede Analogie zum Schloß in Vaux-le-Vicomte, das wahrscheinlich erst im Lauf des dreijährigen Prozesses gegen Fouquet als moralisierendes Exempel für Anmaßung und Amtsmißbrauch gesehen wurde. Mit schwer überbietbarem Pragmatismus erwarb der Nachfolger Fouquets an der Spitze der Finanzadministration bereits vorhandene Bildwerke, die er in einen losen Ausstattungszusammenhang montierte. Zudem beschäftigte Colbert die Künstler, die ihm auch als Surintendant des Bâtiments unterstellt waren. Ein verwandter Pragmatismus kam auch in der Ausstattung des Landsitzes von Louvois in Meudon zum Tragen. Bei den Königsbildnissen und Schlachtendarstellungen handelte es sich wohl um Wiederholungen der offiziellen Bildserien. In den Kopien nach Gemälden aus den königlichen

Sammlungen zeigten sich zwar die geschmacklichen Präferenzen des Hausherrn, doch führen auch sie auf jenen programmatisch vorgetragene Gestus der Bescheidenheit zurück, der als »modeste magnificence« tituliert wurde. Es ist bemerkenswert, daß dieses Bild auch für die Villa Le Bruns in Montmorency in den Grundzügen unverändert bleibt. Ähnlich wie in Sceaux einzelne mythologische Themen die Subordination des Staatsdieners dokumentierten, machte das Deckengemälde im Paradezimmer der Künstlervilla, das den Maler bei der Arbeit am Königsporträt zeigte, unmißverständlich klar, worin die vornehmste Aufgabe des Hofkünstlers bestand. Einen eigensinnigen Akzent setzte im Kreis der Staatsdiener der Steuerverwalter Claude Le Peletier, der in einer Eloge seinen Landsitz bei Villeneuve als Ort des Rückzugs nach einem tätigen Leben im Dienste des Staates in die unmittelbare Nachfolge der antiken Villenbeschreibungen stellte.

Krause kommt nicht umhin, für diese Gruppen von Bauten immer wieder eine auffällige Topik, um nicht zu sagen Banalität der Ausstattungsprogramme zu konstatieren. Sie verflüchtigt sich bei den Villen der bürgerlichen Financiers und Privatleute mit deren Distanz zum Hof zu einer weitgehenden Indifferenz gegenüber den Ausstattungsinhalten. Darin lag aber auch eine entscheidende Voraussetzung für künstlerische Neuerungen. Die Außendekoration ging bei diesen Bauten fast gänzlich zurück, die künstlerischen Wertmaßstäbe wurden ins Innere, auf eine praktikabel nutzbare Disposition mit Gästewohnungen und eine komfortable Ausstattung verlegt. Mit der Vertäfelung der Wände, die mit Grotteskendekorationen geziert waren, wurde der Innenraum für die Wohnkultur neutralisiert. Es macht sich eine Standardisierung des Bautypus bemerkbar, der seit dem frühen 18. Jh. als Modellserien in der Architekturtheorie und in Musterbüchern verbreitet wurde. Unübersichtbar ist aber auch, daß die Financiers, die sich über ihre Rolle als Kreditgeber des Staates während des Spanischen Erbfolgekrieges in ihrem gesellschaftlichen Rang aufgewertet sahen, wieder offen als Patrone der Künste auftraten. So konnte der ebenso vermögende wie kultivierte Bankier Pierre Crozat mit seinem Landhaus in Montmorency, wo im Park die Künstlervilla Le Bruns als Trianon inte-

griert wurde, in einen offenen Wettbewerb mit dem Schloßbau Fouquets und den königlichen Bauten treten. Die Gegenüberstellung der Anlage in Montmorency und dem für den Dauphin errichteten Landsitz von Meudon illustriert einmal mehr den epochalen Umbruch in der künstlerischen Entwicklung nach der Jahrhundertwende. In Meudon, wie auch im Palais Bourbon und im Hôtel de Lassay (für eine Tochter Ludwigs XIV. und deren Freund errichtet), wird die stilbildende Avantgarde im Hinblick auf Innendekoration und Einrichtung vom Königshaus vereinnahmt. Der Preis dafür war der weitgehende Verzicht auf die programmatische, öffentlich wirksame Repräsentation der Monarchie selbst. Über ihren Rang als Werk zur Architekturge-schichte hinaus leistet die Studie von Krause einen gewichtigen Beitrag zum Verständnis der inneren Funktionsmechanismen des Absolutismus. Dies betrifft nicht nur das Selbstverständnis Ludwigs XIV. und der Eliten des Landes als Auftraggeber, sondern auch die Frage

nach der tatsächlichen Reichweite einer zentralistisch gesteuerten Kunstpolitik. Sich den Ergebnissen der neueren Absolutismusforschung nähernd, war eine direkte Kontrolle anscheinend von seiten der Zentrale weder erwünscht noch erforderlich. Denn unverkennbar stellten einerseits die staatlichen Kunstinstitutionen — die Administration der Bâtiments du Roi und die Akademien — auch für den privaten Bausektor der Villeggiatur eine tragfähige Infrastruktur bereit. Andererseits bot das Mittel der informell gestalteten Protektion ausreichend Gewähr für die Loyalität zum König, wie vor allem die Landsitze der Minister belegen. Es wäre im Anschluß an die Arbeit von Krause spannend, zu wissen, wie weit diese beiden Arme des Königs in die Provinzen reichten. Denn das Buch über die Repräsentationsbauten auf dem Land gibt zu verstehen, daß die klassisch gewordene Formel von »la cour et la ville« der Ergänzung zu einer Trias bedarf.

Dietrich Erben

SILKE WENK

## Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne

*Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, Bd. 5. Köln, Weimar und Wien, Böhlau 1996. 374 S., 100 s/w Abb. ISBN 3-412 02595-X*

Denkmäler mit weiblichen Personifikationen aus dem 19. Jh. und non-figurative Skulpturen aus der Zeit nach 1945 begegnen uns im Alltag auf Plätzen und vor öffentlichen Gebäuden, in Parks, Fußgängerzonen und nicht zuletzt in Museen und ihren Gärten (Abb. 1-3). So ist es kaum verwunderlich, daß sich auch die kunsthistorische Forschung wiederholt mit diesen Objekten beschäftigt. Silke Wenk stellt nun eine neue Lesart vor, die es ihr erlaubt, augenscheinlich so Unterschiedliches wie etwa die von Bildhauern der Rauch-Schule geschaffenen Skulpturen auf der Schloßbrücke in Berlin (1847-1857) und Bernhard Heiligers »Die

Flamme« (1962) auf strukturelle Gemeinsamkeiten hin zu analysieren. Für die Autorin repräsentieren sie gleichermaßen Projektionen von Weiblichkeit in der Moderne, die mittels Allegorisierung zugleich soziale Rollen codifizieren und tradieren.

Ihre Untersuchung schließt zeitlich übergreifend an Diskussionen der vergangenen Jahre in Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte um den Charakter von Allegorien an (vgl. von kunsthistorischer Seite: Heinz-Toni Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jh. Zum Problem von Sein und Schein*, München 1984; Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jh.s in Deutschland*, Tübingen 1989; Susanne von Falkenhausen, *Italienische Monumental-*