



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Französische Einflüsse in der ungarischen
Schlossarchitektur des Barock“

Verfasserin

Timea Molnár BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

DANKSAGUNG

Ich möchte mich an dieser Stelle bei den Menschen bedanken, die mir aufgrund ihrer Unterstützung, ihrem Beistand und ihrem Zuspruch Kraft gegeben haben, eine für mich so wichtige Arbeit zu schreiben.

Mein allererster und größter Dank geht an meine Eltern Viktoria und István Molnár. Ihr habt mir nicht nur die Möglichkeit geschenkt, eine gute und fundierte Ausbildung zu erhalten, sondern diese auch in jenem Fachbereich genießen zu können, der mir Freude bereitet und mich ausfüllt. Durch euren Mut und eure Kraft habt ihr mich zu dem Menschen geformt der ich heute bin und dafür kann ich euch nicht genug danken. Ihr seid die liebsten, großzügigsten und verständnisvollsten Menschen die ich kenne. Ich hoffe, ich kann euch eines Tages das was ihr für mich getan habt in einer euch würdigen Art und Weise wieder zurück geben. *Köszönöm szépen!*

Ein großes Dankeschön geht an meine bessere Hälfte, Thomas. Danke, dass du so geduldig mit mir warst, mich angetrieben hast als ich kraftlos war, mir Mut gemacht hast, als ich hoffnungslos war. Ohne deine Liebe und dein Verständnis hätte ich das alles nie so bravourös meistern können. *Szeretlek!*

Außerdem möchte ich mich bei meinem Diplombetreuer, Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler bedanken, der mir aufgrund seines kunstgeschichtlichen Fachwissens, das mir grenzenlos scheint, dieses Thema vorgeschlagen hat. Mein Interesse an der Architektur wurde nicht zuletzt durch Ihr spannendes Seminar über die italienische Barockarchitektur geweckt. Dass das Thema meiner Diplomarbeit dann von französischer und ungarischer Architektur handelt, hätte ich dann doch nicht geahnt, bereue es aber in keinster Weise. Vielen Dank!

Zu guter Letzt möchte ich auch meine Lektorinnen Julia Traub und Verena Umgeher nicht unerwähnt lassen. Danke, dass ihr euch die Mühe gemacht habt, meine Arbeit durchzulesen und ihr den letzten Schliff zu verleihen. *Muchas gracias!*

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
1 Einleitung	8
2 Forschungsstand.....	11
3 Die Entwicklung einer neuen Stilrichtung in Frankreich	13
3.1 Der Wandel von der wehrhaften Burg zum repräsentativen Schloss	14
3.2 Das „maison de plaisance“	15
3.3 Der Aufstieg des neuen Adels	16
4 Schlösser der Frühklassik	17
4.1 Das Schloss Maisons	17
4.2 Das Schloss Vaux-le-Vicomte: Inbegriff eines Lustschlosses.....	19
4.2.1 Grundriss	20
4.2.2 Fassadengestaltung	22
4.2.3 Ausstattung.....	24
5 Die Prachtbauten König Ludwig XIV.....	26
5.1 Der Louvre: Palast des Sonnenkönigs.....	27
5.1.1 Entwürfe für die Ostfassade	27
5.1.2 Ausführung der Ostfassade und Verdoppelung des Südflügels	29
5.2 Das Schloss Versailles: Herrschaftssitz und Symbol der Macht.....	31
5.2.1 Der Wandel vom Jagdschloss zum Lustschloss	31
5.2.1.1 Umbaumaßnahmen am Jagdschloss Ludwig XIII. (bis 1668).....	31
5.2.1.2 Louis Le Vau Plan des „enveloppe“ (nach 1668).....	32
5.2.1.3 Veränderungen am Schloss durch Jules Hardouin-Mansart.....	34
5.2.2 Das Innere des Schlosses.....	35
5.2.2.1 Exkurs: Der Régence-Stil und der Übergang zum Rokoko.....	35
5.2.2.2 Räume und Ausstattung.....	38
6 Landhäuser und Lustschlösschen	40
6.1 Clagny: ein château für die Maitresse des Königs.....	40
6.2 Choisy: Das Anwesen von Anne-Marie-Louise d'Orléans	42
6.3 Der Übergang zur simplicité	44
7 Französische Architekturtraktate als Musterbücher für Europa.....	45
7.1 Jacques I. Androuet du Cerceau.....	46
7.2 Augustin Charles D'Aviler.....	47
7.3 Charles-Étienne Briseux.....	48
7.4 Jacques-François Blondel	49
8 Stilelemente der französischen Klassik im Schlossbau	50
8.1 Schlosstypen und Grundrissformen	50

8.2	Fassadengestaltung	52
8.3	Ausstattung und Gestaltung des Schlossinneren	53
9	Das Aufkommen des Barocks in Ungarn	55
9.1	Historische Vorläufer	56
9.2	Erste barocke Ansätze.....	57
9.3	Zur Entfaltung des Barocks in der heutigen Slowakei	59
10	Die ungarischen Schlösser der frühen Barockphase	60
10.1	Schloss Savoyen in Ráckeve	61
10.1.1	Grundrissdisposition	62
10.1.2	Fassadengestaltung	63
10.2	Barockschlösser mit Wohntürmen.....	66
10.2.1	Schloss l’Huillier-Coburg in Edelény	67
10.2.2	Schloss Esterházy in Cseklész.....	69
11	Die Ungarischen Barockschlösser im „Grassalkovich – Stil“	71
11.1	Exkurs: Der königliche Palast von Buda	71
11.1.1	Der Vorgängerbau unter Karl VI.	71
11.1.2	Der Entwurf für den königlichen Palast	72
11.1.3	Weitere Veränderungen am ungarischen Palast.....	76
11.2	Schloss Grassalkovich in Gödöllő	76
11.2.1	Baugeschichte	76
11.2.2	Fassadengliederung	79
11.2.3	Raumaufteilung und Ausstattung.....	81
11.3	Nachfolgebauten.....	84
12	Der Glanz des Rokoko in Ungarn: Schloss Esterházy in Fertőd	88
12.1	Baugeschichte	89
12.2	Schlossanlage und Fassadengliederung	91
12.3	Raumaufteilung und Gestaltung der Innenräume	94
13	Die Spätphase des Barocks in Ungarn : Edle Einfachheit.....	96
13.1	Schloss Esterházy in Pápa.....	96
13.2	Schloss Esterházy in Tata.....	98
	Resümee	100
	Ortsregister	103
	Literaturverzeichnis.....	104
	Abbildungen.....	109
	Abbildungsnachweis	147
	Abstract	151
	Lebenslauf	154

1 Einleitung

Der Titel „Französische Einflüsse in der ungarischen Schlossarchitektur des Barock“ offenbart das vordergründige Thema und Anliegen der Diplomarbeit, nämlich einen Zusammenhang zwischen dem klassischen Formencharakter des französischen Schlossbaus und den Barockschlössern im heutigen und ehemaligen Ungarn herzustellen. Spätestens durch die majestätischen Prachtbauten des französischen Sonnenkönigs wie dem Louvre und vor allen Dingen dem Schloss Versailles war Frankreich die Führungsrolle im Schlossbauwesen Europas nicht mehr zu nehmen. Doch auch schon vorher ließen die Lustschlösser der Finanzaristokratie diese Dominanz in der klassischen Schlossarchitektur erkennen. Dabei stellte sich die Frage was das prägende am französischen Stil überhaupt war und wie es nach Ungarn gelangte. Interessant war es auch festzustellen wie viel davon tatsächlich rezipiert wurde und wieweit auch eigenständige heimische Lösungen vorkamen.

Im Kapitel über den Forschungsstand werden zunächst jene Beiträge genannt, die sich ausschließlich dem französischen Einfluss in der ungarischen Schlossarchitektur des Barocks widmen. Danach sollen auch jene Literaturquellen genannt werden, die zur allgemeinen Auseinandersetzung mit dem Thema der französischen Klassik, dem ungarischen Barock und den ungarischen Schlössern in der heutigen Slowakei beigetragen haben.

Die einführende Einweisung in die in Frankreich neuauftretende Stilrichtung in Kapitel 2 zeigt den damit verbundenen Übergang von den in der Renaissance genutzten wehrhaften Burgen zu den für repräsentative Zwecke errichteten Schlössern der Klassik. Das Lustschloss (*maison de plaisance*) nimmt hier eine besondere Stellung. Anfangs noch von der *noblesse de robe*, der neuen aufkommenden Adelsschicht erbaut, werden die zwei wichtigsten Lustschlösser der Frühklassik (Maisons und Vaux-le-Vicomte) kurz erläutert wird.

Kapitel 3 widmet sich den repräsentativen Schlössern der Frühklassik, wie Maisons-Laffitte, das den unmittelbaren Anfang der neuen Stilrichtung darstellt. Die ehemalige Residenz des französischen Finanzministers, Nicolas Fouqueuts, Schloss Vaux-le-Vicomte wird aufgrund der neuen, revolutionären Stilmerkmale besonders hervorgehoben.

Kapitel 4 erörtert die Prachtbauten des Sonnenkönigs Ludwig XIV., der während seiner Regierungszeit die königlichen Residenzen erweitern und ausbauen ließ, was nicht zuletzt die Vormachtstellung Frankreichs in der Schlossbauarchitektur sicherte. Die Ostfassadenlösung des Louvre ist dabei genauso von Interesse, wie die Ummantelung und der Ausbau des königlichen Herrschaftssitzes Versailles. Das bewusst von französischen Traditionen geprägte Repertoire der Architekten Frankreichs zeigt sich in diesen beiden Bauten wohl am deutlichsten. Bei der Beschreibung der Innenausstattung des Schloss Versailles gewährt der Exkurs zum Thema Rokoko und Régence einen Einblick in die Ausgestaltung der Innenräume des ausklingenden 17. Jahrhunderts und zeigt die vordergründigen Merkmale dieser Stilphase, die sich vorwiegend im

Inneren der Schlösser durchsetzen.

Das Kapitel 5 führt zwei – im Vergleich zu den majestätischen Anwesen, wie Versailles und dem Louvre – Lustschlösschen an, welche durch *simplicité* und *commodité* die Spätphase der französischen Klassik einläuteten.

Im Kapitel 6 werden Architekturtraktate und die Publikation von Musterbüchern besprochen, welche zum Teil übersetzt, die verschiedensten Formen von Schlössern, Architekturdetails und Muster, Erläuterungen zur Raumfolge und den vorrangigen Bedingungen an den Bau enthielten. Daraus wird klar, wie sich das französische Formengut des Schlossbaus über die Grenzen des Landes hinweg in ganz Europa (und somit auch in Ungarn) verbreiten konnte.

Kapitel 7 fasst die wesentlichen Merkmale des französischen Schlossbaus zusammen, wobei Schlosstyp und Grundrissform, der Aufbau und die Gliederung der Fassade sowie die Innengestaltung einzeln besprochen werden.

Durch einen kurzen historischen Überblick im Kapitel 8 wird die geographische Situation Ungarns erörtert und damit auch die Frage beantwortet, warum sich viele ungarische Barockschlösser abseits der heutigen Grenzen des Landes, beispielsweise in der Slowakei oder in Österreich befinden. Außerdem gibt die politische Situation des Landes Aufschluss darüber, warum vor allen Dingen österreichische und teilweise italienische Architekten die neuen Schlösser Ungarns entwarfen. Des Weiteren werden erste barocke Ansätze vermittelt, die den neuen Stil auch in Ungarn erkennen lassen. Da sich eine Anzahl von Barockschlössern, vormals in Ungarn, heute in der Slowakei befindet, soll auch auf die Entfaltung und Entwicklung des Barocks in der Slowakei besonders im Bezug auf die Schlossarchitektur Bezug genommen werden.

Kapitel 9 widmet sich den frühen Barockschlössern, die am Anfang des 18. Jahrhunderts in Auftrag gegeben wurden. Das Schloss Savoyen in Ráckeve stellt dabei das erste ungarische Barockschloss dar, dessen Außenwirkung schon auf Repräsentation ausgerichtet war. Eine Sonderstellung der frühen Barockschlösser nehmen jene Anlagen ein, die unmittelbar als Teil des *corps de logis* wie das Schloss L'Huillier Coburg in Ungarn oder am Ende bzw. an den Ecken der Flügel Türme enthielten, wie die Schlösser in Cseklész und Magyarbél in der heutigen Slowakei.

Im Kapitel 10 wird eine Gruppe Schlösser besprochenen, die von der Forschung mit dem Begriff „Grassalkovich-Stil“ charakterisiert werden. Ein Exkurs zum ehemaligen, königlichen Burgpalast von Buda soll verdeutlichen, dass durch den Entwurf des französischen Architekten Jean Nicolas Jadot de Ville Issy, ein spezifischer Schlosstyp geschaffen wurde, der sehr viele französische Stilmerkmale in sich vereint und durch Graf Anton Grassalkovich I. in Ungarn weite Verbreitung fand. Das Paradeschloss des ehemaligen Präsidenten der ungarischen Hofkammer in Gödöllő hatte dabei eine beispielhafte Rolle für die weiteren Barockschlösser in Pécel, Nagytétény u.a. sowie für das Palais Grassalkovich in Pozsony, die ebenfalls Erwähnung finden.

Den Glanz des Rokoko verkörpert das in Kapitel 11 angeführte Schloss Esterházy in Fertőd, welches durch seine breit gefächerte, geometrische Anlage in der Forschung des Öfteren als

„ungarisches Versailles“ bezeichnet wird. Das in seiner Form einzigartige Schloss weist sehr wohl Ähnlichkeiten mit dem ehemaligen Herrschaftssitz des Sonnenkönigs auf, welche ebenfalls thematisiert werden.

Die im Kapitel 12 aufgeführten Esterházy Schlösser in Tata und Pápa bilden den Schlusspunkt des Barock und Rokokos, welche durch zurückhaltende, der *simplicité* dieser Phase gerechten Formsprache entsprechen.

Den Abschluss der Arbeit bildet das Resümee, welches die Aspekte der französischen Stilmerkmale und ihre Auswirkungen auf den ungarischen Schlossbau erläutert. Ob und in wieweit das französische Formengut der Klassik auf die Schlösser Ungarns einen Einfluss ausgeübt hat, wird in diesem Kapitel noch einmal eingehend thematisiert.

2 Forschungsstand

Während der Recherche zum Forschungsstand im Bezug auf die französischen Einflüsse in der ungarischen Schlossarchitektur des Barocks stellte sich ein ernüchterndes Ergebnis ein. Kaum ein/e Kunsthistoriker/in oder Autor/in beschäftigte sich mit dem vorliegenden Thema, was die Suche und die Verwendung von einschlägigen Werken als schwierig gestaltete. Der ungarische Kunsthistoriker und Experte auf dem Gebiet des ungarischen Barocks Pál Voit (1909-1988) erwähnt explizit in seinem Artikel „*A francia barokk művészeti jelenségei Magyarországon*“¹ aus dem Jahr 1975 die „französischen Erscheinungen“ in der ungarischen Architekturlandschaft. Anhand des vom französischen Architekten Jean Nicolas Jadot Baron de Ville-Issey entworfenen ehemaligen königlichen Palastes in Buda zeigt er, welchen entscheidenden Einfluss dieser, von französischen Stilmitteln geprägte Bau, auf die nachfolgenden ungarischen Schlösser hatte. Dazu verdeutlicht er, dass die französischen Impulse durch Stiche und Musterbeispiele in illustrierten Publikationen die Aufnahme in den ungarischen Barock fanden.

György Kelényi, Professor an der ELTE-Universität für Kunstgeschichte in Budapest, veröffentlichte zahlreiche Beiträge zum Thema Barockarchitektur in Ungarn, erwähnt jedoch nur am Rande den Einfluss, den die französische Klassik auf die ungarische Schlossarchitektur ausübte. So weist er zwar in dem Beitrag „*Érett és késő Barokk*“² auf den beliebten U-förmigen Schlosstypus mit *cour d'honneur* hin, stellt jedoch nur beim Schloss Savoyen in Ráckeve einen direkten Vergleich mit dem französischen Schloss der Frühklassik Vaux-le-Vicomte her.

Tibor Koppány führt im Bezug auf den strenger werdenden klassizistischen Spätbarock in seiner Monographie „*Schlösser in Ungarn*“ an, dass sich der französische Einfluss vor allem über Wien in Ungarn verbreiten konnte. Dieser Schlussfolgerung pflichtet auch Rita Igaz bei. Die Autorin widmet in ihrem Buch „*A barokk Magyarországon*“³ ein Kapitel der neuen und erneuernden Stilrichtung der französischen Klassik. Sie führt vor allem jene Barockschlösser Ungarns an, die diesem Formenrepertoire entsprechen und weist explizit auf die französischen Merkmale sowohl im Außenbau als auch im Inneren der Schlösser hin. Alle Schlösser, die in Rita Igaz Monographie erwähnt werden, sind Teil der vorliegenden Diplomarbeit.

Vielfach wird in der ungarischen Forschung das Schloss Esterházy in Fertőd als das ungarische Versailles bezeichnet. Dies bestätigt auch Erzsébet Vadászi, die 2007 ein ganzes Buch dem Schloss und vor allem seinem Interieur in „*Magyar versália*“ gewidmet hat.

¹ Eine deutsche Übersetzung könnte wie folgt lauten: „*Die Rezeption der französischen Kunst der Klassik in Ungarn*“
Anmerkung: im Gegensatz zum Deutschen, wird in der ungarischen Sprache wenn es um Kunst der Klassik in Frankreich geht der Ausdruck „*barokk*“, also Barock verwendet.

² „Der gereifte Barock und Spätbarock“, Übersetzung der Autorin.

³ „Der Barock in Ungarn“, Übersetzung der Autorin.

Das Ergebnis im Hinblick auf die Forschungslage des vordergründigen Themas kann bestenfalls als dürftig erachtet werden. Kaum ein Autor setzt sich gezielt mit dem französischen Einfluss auseinander und thematisiert diesen eingehend in einem wissenschaftlichen Beitrag, weswegen im Laufe der Recherche vor allen Dingen Überblickswerke und allgemeine Beiträge zum Thema Barock in Ungarn sowie den ungarischen Schlössern zu Rate gezogen wurden.

Bezüglich der französischen Schlösser der Klassik, gestaltete sich die Suche nach einschlägigem Forschungsmaterial als sehr einfach. Autoren wie Stephan Hoppe, Anthony Blunt, Nikolaus Pevsner und Michael Hesse widmen sich in Überblickswerken der französischen Klassik. Dietrich von Frank und Katharina Krause setzen sich eingehend mit den Lustschlössern (*maison de plaisance*) Frankreichs auseinander, weshalb im Laufe der Arbeit mehrmals Bezug auf sie genommen wird. Während sich sehr viele Autoren ausführlich mit dem Thema der französischen Klassik und deren Schlössern auseinandersetzen, gibt es in den ungarischen Literaturquellen eine Vielzahl an Publikationen, die sich nur oberflächlich mit den ungarischen Schlössern des Barocks beschäftigen und deshalb immer mit Vorsicht zu genießen sind. Durch die meist im Laufe der Zeit verloren gegangenen Archive gibt es über sehr viele Schlösser nur wenige, bis gar keine wissenschaftlichen Beiträge. Zum Teil mussten illustrierte Bildbände, beispielsweise von Endre Rácz, Tibor Koppány, Marianne Hokky-Sallay usw. herangezogen werden, um eine Baubeschreibung und bauliche Details zu erhalten. Dies führte dazu, dass oftmals auf Quellen aus dem Internet zurück gegriffen werden musste. Im Bezug auf die ungarischen Schlösser in der heutigen Slowakei sind die sehr ausführlichen Baubeschreibungen wie in „*Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*“⁴ meist nur in slowakischer Sprache verfasst, was eine teilweise unüberbrückbare Hürde darstellte. Dank der Beiträge von Fidler „Die Barockarchitektur in der Slowakei“ und Rusina „*Baroková architektúra na Slovensku*“⁵ (auf Deutsch übersetzt) und der ungarischen Beiträge (meistens wurden diese nur am Rande erwähnt) konnte dennoch auch auf die Barockschlösser in der heutigen Slowakei eingegangen werden, die einen wichtigen Teil des Gesamtbildes darstellen. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass zwar einige Barockschlösser der Slowakei in der Arbeit thematisiert werden, jedoch der Schwerpunkt der Diplomarbeit auf die Barockschlösser im heutigen Ungarn gelegt wurde. Dadurch ergibt sich zwar kein vollständiges Bild, jedoch ließ sich das im Rahmen einer Diplomarbeit leider nicht vermeiden.

Zum Schluss soll noch erwähnt werden, dass es sehr oft im Zuge der Zuschreibungsfrage zu Uneinigkeit innerhalb des Kunstforscherkreises kam. Nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Quellenlage, versuchten die Autoren durch stilistische Analysen einen Urheber zu ermitteln. Daraus ergaben sich sehr viele Theorien, die auch heute noch diskutiert und keinesfalls als belegt angesehen werden können, weswegen die Ergebnisse immer als kritisch zu betrachten sind.

⁴ „Geschichte der slowakischen Kunst. Barock“, Übersetzung der Autorin.

⁵ „Die Architektur des Barocks in der Slowakei“, Übersetzung der Autorin.

3 Die Entwicklung einer neuen Stilrichtung in Frankreich

Die Kunstgattung bzw. Kunstströmung die heute unter der Bezeichnung Barock bekannt ist und von Kunsthistorikern bei der Beschreibung von architektonischen Bauwerken Verwendung findet, galt seit ihrem Aufkommen und noch eine lange Zeit danach als eine durchaus negative Klassifizierung. Stephan Hoppe führt in seinem Buch „Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580-1770“ eine Definition des Begriffs „barock“ von dem französischen Kunstforscher Quatremère de Quincy an. Die Originaldefinition lautet wie folgt: „*Le baroque, en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il étoit possible de le dire, l'abus. Ce que l'austérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est – à – dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès.*“⁶

Vor allem Kritiker dieser Strömung bezeichneten alles was abnorm, regelwidrig und extravagant erschien als barock. Hoppe meint außerdem, dass die Kunstgeschichte den Barock erst spät, kurz vor 1900, als eine eigenständige Epoche auffasste und positiver zu bewerten begann. Dies soll vor allem durch die zunehmende Wiederaufnahme von barocken Formen in der Architektur des Historismus begünstigt worden sein.⁷ Nikolaus Pevsner schreibt in seiner Abhandlung über die Europäische Architektur, dass die Bezeichnung „Barock“ ihre abwertende Bedeutung jedoch erst in den 1980er Jahren verlor und schließlich zum objektiven Terminus *technicus* wurde. Die anfänglich seltsam erscheinenden oder außergewöhnlichen Formen wurden als eine alle Kunstgattungen (Malerei, Skulptur, Architektur) erfassende Stilrichtung interpretiert.⁸

Mit dem Aufkommen des italienischen Barocks und seinem als regelwidrig, scheinbar willkürlich und als irrational geltenden Formenguts⁹, versuchten die führenden Architekten Frankreichs aus den italienischen Anregungen einen Stil von spezifisch französischer Prägung auszuformen, der später von der Kunstforschung oftmals mit dem barocken Klassizismus gleichgesetzt wurde.¹⁰ Der wegweisende italienische Stil, den Borromini, Guarini und Bernini vorgaben, wurde in Frankreich nie gänzlich übernommen. In einem Land, indem eine lange und starke Architekturtradition vorherrschte, sollten sich das französische Nationalgefühl und die nationale Identität in den architektonischen Gebäuden widerspiegeln. Im 17. Jahrhundert etablierte sich eine Bauweise - *à la française* – in Frankreich, deren Hauptaugenmerk auf *utilitas* und *convenance* lagen.¹¹

“As Jaques-François Blondel explained in the 18th century, the Egyptians had invented the techniques of construction – *soliditas* – and the Greeks and the Romans the decorative repertory –

⁶ Quatremère de Quincy 1832, S. 159. Übersetzung von Hoppe 2003, S. 11: *Das Barocke ist in der Architektur eine Spielart des Wunderlichen [...]. Es ist, wenn man will, die Raffiniertheit (raffinement) oder, wenn der Ausdruck in dieser Bezeichnung möglich ist, der Mißbrauch (abus). Wenn die Strenge ein Maß (sagesse) in Geschmacksfragen ist, ist das Barocke dasselbe auf dem Feld der Seltsamkeit, das heißt, es ist hier die höchste Steigerung.*

⁷ Hoppe 2003, S. 12.

⁸ Pevsner 2008, S. 201.

⁹ Weisbach 1924, S. 56.

¹⁰ Pevsner 2008, S. 278.

¹¹ Lemerle/Pauwels 2008, S.106-114.

venustas; it remained for the French to declare themselves the masters of 'utility', by improving the art of the disposition of spaces and volumes, so as to build dwellings more perfectly adapted to the needs of the inhabitants."¹² Hoppe fasst dies gut zusammen, indem er sagt: „...[der] Ausgangspunkt der Architekturgeschichte des Barock [ist] eine weitgehend italienisch geprägte formale Vorstellung von Baukunst [...], welche im Laufe der Zeit durch französische und mitteleuropäische Muster, insbesondere in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts, modifiziert wurde.“¹³

3.1 Der Wandel von der wehrhaften Burg zum repräsentativen Schloss

Der Übergang von der mittelalterlichen Burg zum klassischen Schloss hatte ihre Anfänge schon im 15. Jahrhundert, dabei behielten die Anlagen zunächst ihre feudalen und militärischen Funktionen bei. Durch Veränderungen in der Kriegsführung und den höfischen Sitten, welche mehr und mehr das Ästhetische der Schlösser in den Vordergrund rückten und neue Komfortansprüche, wie Bequemlichkeit und Wohnlichkeit stellten, vollzog sich ein Wandel im Schlossbauwesen. Im Zeitalter der Renaissance, welche dem Barock unmittelbar voran ging, erfreuten sich Wasserschlösser großer Beliebtheit, die zwar durch ihre Gräben an ihre fortifikatorische Vergangenheit erinnerten, aber keinerlei Wehrfunktion mehr ausübten. Durch ihre eher abgeschiedene Positionierung mit der gleichzeitigen Hinwendung zur Natur und Landschaft, erfolgte ein nahtloser Übergang zu ausgedehnten und weitläufigen Gartenanlagen. Das Schloss war nunmehr weitgehend sichtbar auf einer erhöhten Terrasse positioniert und beherrschte die gesamte Anlage.¹⁴

Erinnerungen an den wehrhaften Charakter des Schlosses vermittelten Türme, welche an den Ecken der Schlossanlage platziert wurden, nunmehr aber lediglich einen „dekorativen“ Zweck ausübten.¹⁵ Ein Beispiel aus dem Loire Tal zeigt, wie sich der Wandel von der mittelalterlichen Burg bis hin zum repräsentativem Renaissance Schloss vollzog. Schloss Chambord, ab 1519 von König Franz I. errichtet weist noch wehrhaft anmutende Züge auf (Abb.1). Türme sind hier nicht nur an den Ecken angebracht, sondern auch inmitten der Nordfassade integriert. Die zunehmende Durchfensterung zeigt jedoch, dass es sich hierbei nicht mehr um Wehrtürme handelt, sondern um bewohnbare Kompartiments.¹⁶

Im 16. Jahrhundert wurden vorwiegend Kompaktbauten oder Vierflügelanlagen gebaut, deren Pavillons allmählich die Rundtürme an den Enden ersetzen. Die Vierflügelanlagen weichen mit der Zeit dem U-förmigen Schloss. Diese Form blieb bis ins Barock- und Rokokozeitalter die bevorzugte Grundrissdisposition für Schlossanlagen. Nach und nach wurden die Seitenflügel immer kürzer und letztendlich ganz durch Eckpavillons ersetzt. Im 18. Jahrhundert blieb schlussendlich nur mehr

¹² Lemerle/Pauwels 2008, S. 114.

¹³ Hoppe 2003, S. 13.

¹⁴ Brattig 1998, S. 121-122.

¹⁵ Hesse 2004, S. 29.

¹⁶ Hesse 2004, S. 29.

das *corps de logis* übrig, das mit den in der Nähe befindlichen Wirtschaftsgebäuden den Schlusspunkt der Entwicklung darstellt.¹⁷

3.2 Das „*maison de plaisance*“

Der Begriff *maison de plaisance* - frei übersetzt das *Haus des Vergnügens*, jedoch eher unter dem Begriff Lustschloss bekannt - ist oftmals mit *maison de campagne* gleichzusetzen und weist dabei auf Landsitze verschiedenster Größen und Bautypen hin. Dabei ist die Nutzung des Hauses und die Art und Weise des *plaisir* nicht näher bestimmt. Die *maison de plaisance* haben keinen speziellen Bautypus, der sie eindeutig als solche klassifiziert.¹⁸

Dietrich von Frank führt in seiner Abhandlung über die Rezipierung der *maison de plaisance* in Deutschland an, dass die früheste terminologische Umschreibung und Deutung des Lustschloss-Begriffs in französischer Sprache im theoretischen Werk „*Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole*“ vom französischen Architekten Augustin-Charles d'Aviler Erwähnung findet und seither allgemeine Gültigkeit in Frankreich erreicht hat.¹⁹ Die Definition von d'Aviler lautet wie folgt: „[...] *maison de plaisance – c'est à la Campagne, le Château d'un Seigneur, ou la Maison d'un Particulier, qui sert de séjour agréable pendant la belle saison, à cause de la propreté de ses Appartements de l'embellissement de ses Jardins. Elle est ainsi nommée, parcequ'elle est plutôt destinée au Plaisir, qu'au profit de celui qui la possède. On l'appelle en quelques endroits de France Cassine, en Provence Bastide, en Italie Vigna, en Espagne & en Portugal Quinta. C'est ce que les Latins nomment Villa, & Vitruve Ædes pseudourbanae* [...]“²⁰

Das bedeutet Grund- und Aufriss können beliebig variieren. Jedes Schloss - egal welcher Größe oder Form - kann auch ohne spezifische ökonomische Aufgaben eine *maison de plaisance* sein. Jedoch haben alle Lustschlösser eines gemein: sie alle befinden sich möglichst abseits des hektischen Stadtgeschehens, vorzugsweise am Land und sind vorwiegend für die Erholung des Besitzers bestimmt. Große Gärten, Parkanlagen und Grünanlagen vor oder um die Schlossanlage herum sind Zeichen für ein ökonomisch unbeschwertes, den „Lustbarkeiten“ gewidmetes Leben.²¹ Frank führt hierzu noch an, dass es bei den Lustschlössern zwar auf das *plaisir* ankam, jedoch auf *oconomia* verzichtet wurde. Das bedeutet, dass der Profit, der mittels beispielsweise durch Landgüter erwirtschaftet werden konnte bei der Errichtung einer *maison de plaisance* keine Rolle spielte.²²

Der Zweck des Lustschlosses war somit eindeutig definiert und konnte beispielsweise von den französischen Hôtels, die sich in der Stadt befanden und vorwiegend zu Arbeitszwecken genutzt

¹⁷ Brattig 1998, S. 122.

¹⁸ Krause 1996, S. 8-9.

¹⁹ Frank 1989, S. 11.

²⁰ D'Aviler 1720, S.676-677.

²¹ Krause 1996, S. 9-11.

²² Frank 1989, S. 12.

wurden, auch in ihrem Erscheinungsbild klar von den *maison de plaisance* unterschieden werden. Als typisch für eine *maison de plaisance* während der Regentschaft Ludwig XIV. im Frankreich des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts galt ein Abstand von ein bis drei Meilen zu Paris. Ein Domizil, das entweder geerbt, oder für längere Aufenthalte bestimmt war, konnte auch bis zu 15 Meilen entfernt sein.²³ Dabei war das Domizil am Lande kein Stammwohnsitz, sondern der Wunsch aufsteigender Familien des Adels nach einer standesgemäßen Unterkunft und somit ein notwendiges Luxusgut. Die Erhaltung der noblen Unterkunft war jedoch indes sehr schwer und der häufige Wechsel der Eigentümer zeigt, dass ein dauerhafter Besitz keineswegs gesichert war. So konnte sich auch keine feste Bindung eines Bau- oder Ausstattungstypus bzw. einer Fassadengliederung an einen bestimmten Stand etablieren.²⁴ Die Übernahme von italienischen Motiven trug indes dazu bei eine eigenständige französische Architektursprache der Landhäuser auszubilden.²⁵

3.3 Der Aufstieg des neuen Adels

Wenn es um die Errungenschaften der französischen Klassik, im speziellen um die der Schlösser geht, so wird in der Forschung vorwiegend das Hauptaugenmerk auf den Ausbau von Versailles und die Umbaupläne des Pariser Louvre gelegt. Jedoch sind entscheidende Innovationen im Bezug auf die Profanarchitektur Frankreichs vor den zwei Prachtbauten zu verzeichnen und zudem nicht auf königliche Baumaßnahmen zurückzuführen.

Der französische Adel setzte seit dem späten 16. Jahrhundert schon in der Wohnarchitektur Maßstäbe für das *Ancien Régime*.²⁶ Bis zum Beginn der Selbstregulierung Ludwigs XIV. wurden kaum Bauten des Herrschers bzw. vom Hof in Auftrag gegeben. Die stilprägenden und typusbildenden Schlossanlagen entstanden für und durch Minister, sowie vorrangige Persönlichkeiten des Schwert- oder Amtsadels.²⁷ Die bürgerlichen Geldgeber, die sogenannten *Nouveaux Riches* waren seit dem Mittelalter von außerordentlichem Wert für den königlichen Finanzhaushalt. Kriegsführung, Hofhaltung sowie der Bau von Festungen und Schlössern zu Wehrzwecken benötigte spendable Geldgeber. Im Gegenzug für ihre Wohltätigkeit erhielten diese mehr und mehr Macht bei Hofe und waren seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts auch mit Ämtern des Finanz- und Rechtswesens ausgestattet worden. Durch die Erhebung in den Adelsstand oder den Kauf von entsprechenden Titeln wurden sie von Seiten des alten Schwertadels, der *Noblesse d'épée* gesellschaftlich immer weniger toleriert, auch da der neue aufstrebende Amtsadel - *noblesse de robe* - in der Bautradition eine andere, moderne Auffassung vertrat. Während der alte Adel an den überholten Repräsentationsmustern des Königs festhielt und Innovation damit ganz

²³ Krause 1996, S.11.

²⁴ Krause 1996, S.23.

²⁵ Krause 1996, S.25.

²⁶ Melters 2011

²⁷ Hesse 2004, S. 30-31.

ausschloss, verfolgte die *noblesse de robe* eine Kombination aus königlicher Bautradition und historisch legitimierten Alternativmodellen.²⁸ Bereits unter Ludwig XIII. kamen bedeutende Aufträge bezüglich des Schlossbauwesens aus dem Amtadel. Vor allem die Finanzaristokratie konnte genug Geldmittel für das Errichten neuer und vor allem moderner Schlösser aufwenden, die allein dem Zweck der Repräsentation und der Veranschaulichung ihrer Machtposition dienen.²⁹ In den folgenden Kapiteln werden als exemplarische Beispiele dafür die Schlösser Maisons und Vaux-le-Vicomte näher besprochen.

4 Schlösser der Frühklassik

4.1 Das Schloss Maisons³⁰

Das ab 1642 von François Mansart (1598-1666) entworfene Schloss von Maisons-sur-Seine (Abb.2), heute Maisons-Laffitte, welches zwar 1646 fertiggestellt wurde, dessen Ausstattung und die Vervollendung des Parks aber bis ins Jahr 1651 reichten, kann als Initialbau des französischen Lustschlosses gesehen werden. Mit dem Architekten François Mansart, welcher schon zuvor das Schloss Blois 1635 für den Herzog von Orléans anfertigte, wurde ein namhafter Franzose für den Entwurf und Bau des Schlosses ausgewählt. Der Bauherr Maisons war René de Longueuil, *Surintendant des Finances* und damit einer der einflussreichsten und wohlhabendsten Persönlichkeiten Frankreichs. 1651 dem Jahr der Fertigstellung empfing er sogar Ludwig XIV. und seine Mutter Anne d'Autriche auf seinem Anwesen.³¹

Laut Frank weist das Schloss erste Neuerungen in der französischen Architektursprache auf.³² So ist der Grundriss U-förmig und nicht mehr von allen Seiten abgeschlossen. Seine Platzierung auf einem erhöhten Grund mit dem ihn umgebenden leeren Wassergraben verweist nur mehr in seinen Grundzügen auf die fortifikatorische Wehrfunktion zurück. Unübersehbar ist die eigentliche Funktion des zweigeschossigen Sommerschlusses, nämlich Repräsentation. Der bewohnbare Mitteltrakt, auch *corps de logis* genannt, setzt sich aus fünf Teilen zusammen und besteht aus mehreren Risalitschichten, dessen Mittelpavillons zur Garten- und Hofseite (Abb.3) mit Giebeln bekrönt sind. Auch die Seitenflügel erhalten auf der nach vorne tretenden Hofseite jeweils einen Giebel als Bekrönung. Die Dachzone bildet keine Einheit, im Gegenteil, sie ist mehrmals durch steile Giebeldächer durchbrochen, was die einzelnen Kompartimente betont. Die Betonung der einzelnen Formen und des blockhaften Charakters, die jedoch einem Gesamtkonzept unterliegen, macht Maisons zum Vorbild für nachfolgende Schlösser, welche in abgewandelter Form diesem

²⁸ Melters 2011

²⁹ Brattig 1998, S. 121.

³⁰ Frank 1989, S.22-29.

³¹ Frank 1989, S.22.

³² Frank 1989, S.24.

Beispiel noch bis ins 18. Jahrhundert folgen sollten.³³

Die Grundrissgestaltung weist eine wesentliche Neuerung in der Raumaufteilung auf. Betrachtet man das Erdgeschoss des Schlosses (Abb.4) so ist der zentrale Dreh- und Angelpunkt des *corps de logis* der Mittelpavillon einnehmende Vestibül. Das Vestibül, welches als eine Art Vorzimmer fungiert, übernimmt hierbei auch eine Art Vermittlerrolle zwischen Garten und Hof, außen und innen. Zur rechten des Vestibüls ist die dreiläufige Haupttreppe des Schlosses, der sogenannte *grand escalier*, platziert. Eine wesentliche Neuerung, wenn man sich die Grundrissdisposition des Palais du Luxembourg vor Augen führt (Abb.5) in welcher die Haupttreppe sich genau im Mittelpunkt des Gesamtkonzepts befindet. Auf eine einheitliche, symmetrische Komposition des Raumgefüges, wie es im Palais du Luxembourg der Fall ist, wurde hier verzichtet, was auch dazu beiträgt, dass Maisons die rhythmische Abfolge der Räume einbüßt. Neben der Haupttreppe des Schlosses befindet sich ein aus quadratischen Räumen zusammengestelltes *appartement simple*³⁴, welches aus einem Vorzimmer und zwei weiteren Zimmern besteht. Der rechte Seitenflügel enthält zusätzlich ein Kabinett mit Garderobe und Nebentreppe.

Obwohl das Schloss Maisons von außen betrachtet nur zwei Geschosse aufzuweisen scheint, befinden sich (an der Grundrissdisposition ersichtlich) weitere Stockwerke zwischen den zwei Hauptgeschossen, die mittels weiterer Nebentreppe zu erreichen sind. Das bedeutet, dass das Äußere nicht das Innere des Schlosses widerspiegelt. An Kabinett und Garderobe schließt im rechten Hofflügel ein eingeschossiger, flachgedeckter Baukörper an, welcher sich im Grundriss als ein querovales Vestibül mit kleineren Nebenräumen entpuppt. Frank meint diesbezüglich: „[...] dieser Gebäudeteil muß als Bindeglied zu den ursprünglich vorgesehenen, den gesamten Wohnflügel flankierenden Arkadenbauten angesehen werden, [...]“³⁵

Eine ähnliche Raumabfolge ist vom Hof aus gesehen links des zentralen Vestibüls auszumachen, mit einem Unterschied: statt dem *grand escalier* ist hier ein zweites *antichambre* hinzugefügt worden. Aus diesem Grund kann die Schlussfolgerung, dass es sich hier um das *appartement de parade*, dem offiziellen Trakt des Schlosses, zumindest im Erdgeschoss handelt, gezogen werden. Der linke Seitenflügel enthält als Abschluss eine Kapelle. Die Raumführung aus dem Untergeschoss setzt sich im Obergeschoss fort (Abb.6), mit dem Unterschied, dass die Enfilade es dem Besucher gestattet, von einem Ende des *corps de logis* bis zum Anderen zu blicken. Dadurch wird der Eindruck von Einheitlichkeit geweckt und es wirkt als ob die Räume fast miteinander verschmelzen. Der vom Hof aus gesehen rechte als *appartement de la Reine* bezeichnete Flügel weist eine ähnliche Raumfolge auf wie das Untergeschoss auf, mit dem Unterschied, dass sich links des *grand escalier*, das *appartement du Roi* befindet, welches für den Empfang des Königs

³³ Frank 1989, S. 24-25.

³⁴ Im Gegensatz zum *appartement double*, das eine Raumabfolge auf der Garten- und Hofseite aufweist, ist das *appartement simple*, eine einfache Abfolge von Räumen, meistens bestehend aus Vorzimmer und ein bis zwei zusätzlichen Zimmern.

³⁵ Frank 1989, S. 27.

bestimmt war. Dieser ist mit einem *salon*, daran anschließendem *antichambre* und zwei weiteren *chambres*, sowie einem *cabinet* und Nebentreppen im Grundriss ersichtlich. Der große Saal konnte je nach Anlass auch als *premiere antichambre* verwendet werden.

Maisons ist aus mehreren Gründen ein für die *maison de plaisance* entscheidender Initialbau. Er verweist durch die Insellage und den wasserlosen Graben nicht nur auf die vergangene fortifikatorische Funktion einer wehrhaften Burg und damit auf die französische Bautradition, sondern setzt mit seiner neuartigen Raumdisposition Maßstäbe für die zukünftigen Lustschlösser Frankreichs.³⁶ Der Kunsthistoriker Reginald Blomfield konkretisiert dies in „*A history of French architecture, from the death of Mazarin till the death of Louis XV : 1661 – 1774*“ da er meint, dass in Maisons das erste Mal bewusst ovale und kreisrunde Raumformen zum Einsatz kommen.³⁷

Obwohl der von François Mansart entworfene Bau vor allem im Mittelrisalit der Hofseite (Abb.3) durch den Einschnitt der Säulen- und Giebelzone in die Dachfront unruhig wirkt, erscheint das Schloss in seiner Gesamtkomposition durchaus symmetrisch und verrät nichts über sein asymmetrisches, inneres Raumgefüge. Durch die Betonung der einzelnen Risalitelemente mit separierten Satteldächern entsteht hier noch nicht der Eindruck eines kompakten Baukörpers. Dies sollte sich jedoch mit dem Lustschloss eines weiteren Finanzministers ändern.

4.2 Das Schloss Vaux-le-Vicomte: Inbegriff eines Lustschlösses

Das in der französischen Klassik wohl bedeutsamste Lustschloss Vaux-le-Vicomte wurde vom ehemaligen *Surintendant des Finances*, Nicolas Fouquets in Auftrag gegeben und ist heute im Gegensatz zu vielen anderen von der französischen Revolution zerstörten Gebäuden, gut erhalten (Abb.7). Was die Konstruktion anbelangt, so sind Gravierungen und in Farbe ausgeführte Zeichnungen überliefert, die jedoch Abweichungen zum ausgeführten Bau aufweisen.³⁸ Diese Abweichungen sollen hier jedoch nicht eingehend thematisiert werden, da das eigentliche Hauptaugenmerk auf der Beschreibung des in die Tat umgesetzten Schlosses liegt.

Der Schöpfer des Schlosses, Louis Le Vau (1612-1670) war wie François Mansart ein bekannter und erfolgreicher, französischer Architekt, der zuvor schon das heute zerstörte Schloss Le Raincy entworfen hatte. Nicolas Fouquet, der aufgrund seiner hohen Position als Finanzminister über beträchtliche Geldmittel verfügte, nutzte seine Machtstellung um die besten Künstler Frankreichs für den Bau seines Lustschlösses zu versammeln. Neben Louis Le Vau beschäftigte er André Le Nôtre zur Planung der Parkanlage und Charles Le Brun (1619-1690) für die gesamte

³⁶ Frank 1989, S. 28-29.

³⁷ Blomfield 1973 a, S. 114.

³⁸ Die Gravierungen wurden in *Le Grand Marot*, einer Sammlung französischer Meisterwerke der Architektur von Jean Marot vor 1679 veröffentlicht. Die in Farbe ausgeführten Zeichnungen wurden auf der Rückseite von Le Vau und Fouquet mit dem 2. August 1956 als 19.10.2012 festgehalten. Siehe dazu: Pérouse de Montclos 2008, S.55-63.

Innenausstattung (Ausmalung, Entwürfe für das Skulpturenprogramm etc.) des Schlosses.³⁹

Das Schloss befindet sich inmitten einer von Wassergräben eingeschlossenen erhöhten Plattform. Zugang zum Schloss erhält man auf der Hof- und Gartenseite durch mittig platzierte Brücken. Die inselartige Positionierung, sowie die divergierenden Höhenlagen werden durch terrassenartige Treppenanlagen ausgeglichen. Durch Balustraden wird das Schloss von den Wassergräben abgegrenzt, die zusätzlich zur Hofseite ein *cour d'honneur*, einen Ehrenhof einschließen.⁴⁰

Der wohl auffallendste Unterschied beispielsweise zu Schloss Maisons ist bei näherer Betrachtung sehr offensichtlich. Vaux-le-Vicomte ist nicht als U-förmige Schlossanlage konzipiert, das bedeutet es fehlen hier die Seitenflügel.

4.2.1 Grundriss⁴¹

Während sich Maisons Hof- und Gartenfassade nur partiell unterscheiden, so ist dies im Falle Vaux-le-Vicomtes in gesteigerter Form der Fall. Garten- und Hofseite sind nicht nur anders gestaltet, sondern übernehmen nun auch verschiedene Funktionen, welche sich nicht nur im Äußeren des Schlosses sondern schon im Grundriss zeigen. Im Plan des Erdgeschosses lassen sich mehrere Neuerungen feststellen (Abb.8). Das Schloss erscheint als ein massiver Block, ohne Seitenflügel, der sich zur Hofseite hin durch drei vorspringende Gebäudeteile auszeichnet. Während die Pavillons hofseitig im Grundriss ein Quadrat bilden, sind es gartenseitig Rechtecke. Die früher als Einheit konzipierten Eckpavillons wurden zudem verdoppelt und werden von einem Mittelstück getrennt (Abb.9). Dadurch gewinnt der massiv wirkende Block an Tiefe, die es gestattet eine doppelte Raumabfolge entlang beider Seiten des Schlosses zu platzieren. In Vaux-le-Vicomte wird laut Frank das erste Mal ein *appartement double* ausgeführt.⁴²

Betritt man nun von der Hofseite aus das Schloss, so befindet man sich im Vestibül (V), dem zentralen, quadratischen Herzstück. Von dort gelangt man in den großen runden Salon (S), der den Blick auf die großzügige Gartenanlage frei gibt. Dieser Salon wird aufgrund seiner runden Form, der Mehrgeschossigkeit und seiner zumeist zu einer Kuppel ausgeformten Bedachung seit dem Ende des 17. Jahrhunderts auch *salle à l'italienne*, *grand salon ovale* oder *salon à l'italienne* genannt und ist für die Typenbildung der *maison de plaisance* von entscheidender Bedeutung.⁴³

Frank meint diesbezüglich, dass in Frankreich zunächst Architekten wie Antoine Le Pautre und Louis Le Vau es sind, die Raumformen auf kreisrundem oder ovalen Grundriss in ihren Entwürfen

³⁹ Frank 1989, S. 33.

⁴⁰ Pérouse de Montclos 2008, S. 68.

⁴¹ Pérouse de Montclos 2008, S.70-77.

⁴² „[...] Verknüpfung des französischen Reihenbaus – des *appartement simple* der einraumtiefen, abnehmenden Raumfolge – mit dem italienischen Gruppenbau [...]“, Frank 1989, S.39.

⁴³ Frank 1989, S. 38.

und Bauwerken ausführen und somit die italienischen Einflüsse rezipieren.⁴⁴ Auf der linken Seite des Salons befindet sich das *Appartement du Roi* (1,2,3), dessen Raumabfolge aus einem Vorzimmer, das als eine Art Empfangsraum dient, des weiteren dem Zimmer des Königs, indem er die Wartenden des Vorzimmers empfing und schließlich einem Kabinett bzw. Studierzimmer besteht. Vom Vorzimmer aus gelangt man zum hofseitig gelegenen Speisezimmer (4).

Das gegenüberliegende Appartement der Gartenseite (6,8,9) weist dieselbe Grundrissdisposition auf, wie des Königs mit dem Unterschied, dass neben dem sogenannten *Cabinet de Jeux* ein Stiegenauf- bzw. -abgang angebracht wurde. Von dort gelangt man in das in den *Salon oder Chambre de Muses* (8), sowie in das Vorzimmer (6), besser unter den Namen *Salon d'Hercule* bekannt. Die Räumlichkeiten des Erdgeschosses lassen erkennen, dass die Rollen der Raumfolge klar verteilt sind. Während sich zur Gartenseite hin das *appartement de parade* befindet, mit dem großen ovalen Salon disponiert und eine durchgehende Enfilade aufweist, übernehmen die Räume zur Hofseite hinaus nur untergeordnete Funktionen und sind von rein praktischem Nutzen. Die Platzierung des Salons im Erdgeschoss hatte außerdem zur Folge, dass das Obergeschoss (Abb.10) in dem sich die Gemächer des Hausherrn, sowie seiner Gattin befanden (von der Hofseite aus gesehen nehmen sie den linken Teil des Schlosses ein, wobei Nicolas Fouquets Räumlichkeiten hofseitig, die seiner Gattin gartenseitig lagen), jeglichen offiziellen Charakter einbüßten und nur für private Zwecke genutzt wurden.⁴⁵

Des Weiteren befindet sich im ersten Stock - anstelle des Vestibüls im Erdgeschoss - die Kapelle. Der rechte Teil des Obergeschosses wurde zurzeit Fouquets vom Maler und Ausstatter des Schlosses Charles Le Brun bewohnt. Das Dachgeschoss wurde von dem Architekten Le Vau und dem Gartenplaner Le Nôtre während der Planungs- und Ausführungsphase eingenommen.⁴⁶ Das Kellergeschoss, das für eine nähere Erläuterung in diesem Zusammenhang nicht weiter relevant ist, wurde zur Vorbereitung und Lagerung der Speisen genutzt. Beim Blick auf die Grundrissdisposition des Erdgeschosses (Abb.8) ist zudem die Tatsache, dass Le Vau auf ein *grand escalier* verzichtete und stattdessen kleinere Treppenanlagen, beispielsweise links und rechts des Vestibüls und in den Pavillons anlegte, unverkennbar. Auffallend ist auch, dass es dem Architekten aufgrund des großen Salons, der sich über zwei Geschosse zieht und im Tambour eine durchgehende Durchfensterung aufweist, nicht möglich war, die parkseitige Enfilade im Obergeschoss zu wiederholen. Um den Zugang zu den einzelnen Räumlichkeiten zu ermöglichen legte er stattdessen einen korridorartigen Gang an (Abb.10).

Laut Frank war Vaux ein Initialbau für die Herausarbeitung einer speziell französischen Raumdisposition, welcher zur Entwicklung des Wohnbaus im 18. Jahrhundert, aber vor allem zur

⁴⁴ Frank 1989, S. 38.

⁴⁵ Frank 1989, S. 41.

⁴⁶ Pérouse de Montclos 2008, S.77.

vollendeten Ausformung der *maison de plaisance* einen entscheidenden Beitrag leistete.⁴⁷

4.2.2 Fassadengestaltung

Die schon im Grundriss ersichtlichen Unterschiede von Hof- und Gartenseite setzen sich in der Folge deutlich in der Gestaltung der beiden Fassaden fort. Die im *corps de logis* der Hofseite markant nach vorn tretenden *avant-corps* und die zurückweichenden *arrière-corps* bilden laut Frank ein – A – B – c – D – c – B – A – System, welches den Anschein erweckt, als ob sich links und rechts jeweils zwei Eckpavillons befinden würden (Abb.11).⁴⁸ Auf der Gartenseite tritt eine zentrale, mit dem restlichen Gebäudekomplex verschmelzende Halbronda aus der Fassade hervor. Die Parkseite vermittelt mittels seiner – A – b – C – b – A – Abfolge ein schon bekanntes, fünfteiliges Schema (Abb.7).⁴⁹ Die Gestaltung der Mittelpavillons divergiert ebenso auf beiden Seiten. Während hofseitig ein im Grundriss (Abb.8) querrrechteckiger Baukörper sich den angrenzenden Räumen anpassend den Mittelpunkt akzentuiert, so ist es parkseitig ein sich auf einem querovalen Grund erhebendes, konvex nach vorn wölbendes und mit Kuppel und Laterne versehenes Bauglied. Laut Frank gibt es hier zum ersten Mal einen im französischen Schlossbau „ansatzweisen Versuch einer optischen Zusammenbindung aller Bauteile unter der Führung eines beherrschenden Baugliedes: des Ovals.“⁵⁰

Das aus Sand- und Kalkstein bestehende Schloss scheint auf den ersten Blick zweigeschossig, besitzt jedoch neben Erd- und Obergeschoss, ein Keller- und Dachgeschoss, sowie ein Mezzanin. Die Fassade lässt dies durch das harmonische Zusammenspiel von ionischer und dorischer Ordnungen jedoch kaum erkennen. Auf der Gartenseite (Abb.7) dominiert die sich konvex nach vorn wölbende und durch die vorgeblendete zweistöckige Ädikula zusätzlich betonte Halbronda. Massive rustizierte, dorische Säulen befinden sich im ersten Geschoss der Ädikula und rahmen die drei Rundbogenöffnungen ein. Den Schlussstein bilden Akanthusblätter welche von Medaillons in den Zwickeln flankiert werden. Ein dorischer Fries bildet die sowohl optische, als auch formale Grenze zwischen den Ädikulageschossen. Die Fenster des Ädikula-Obergeschosses werden von Pilastern eingerahmt auf denen halbrunde Bogenfelder ruhen. Die drei Bogenfelder sind ebenfalls geschmückt und werden von vier ionischen Pilastern getrennt, vor denen allegorische Rundplastiken (Allegorien von Tugenden) positioniert sind. Der die Ädikula bekrönende Wappengiebel schneidet in die Kuppelzone hinein und betont damit zusätzlich den Mittelpavillon. Die Allegorie des Ruhmes schmückt das Tympanon des *avant-corps*.⁵¹

Die Fensterzonen des ersten Geschosses sind höher und werden zusätzlich durch Bildtafeln, die

⁴⁷ Frank 1989, S. 42.

⁴⁸ Frank 1989, S. 34.

⁴⁹ Frank 1989, S. 34.

⁵⁰ Frank 1989, S. 35.

⁵¹ Pérouse de Montclos 2008, S. 78-84.

mit unterschiedlichen Motiven geschmückt sind, betont. Horizontal werden sie durch ein durchlaufendes dorisches Fries begrenzt. Vertikal fasst eine Kolossalordnung, die sich nur an den Eckpavillons befindet, die beiden Geschosse optisch miteinander zusammen. Die Kolossalordnung erfreute sich in Frankreich seit dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurde im 17. Jahrhundert wegen der monumentalen und vereinheitlichenden Wirkung immer öfter verwendet. Dabei kam der kolossale Pilaster bei Louis Le Vau besonders in seiner ionischen Variante oft zum Einsatz.⁵² Als zusätzliche Betonung wurden vier flammende Vasen, welche sich optisch in der gleichen, vertikalen Achse wie die Kolossalordnung befinden, auf dem Kranzgesims vor das Dach geblendet. Durch die in einheitlicher Höhe ansetzende Dachfront der Parkseite wirkt der Baukörper sehr harmonisch.

Das Dekorationsschema der Hofseite (Abb.11) ist bis auf ein paar Abstufungen ähnlich konzipiert. Vom Ehrenhof aus, dem *cour d'honneur* gelangt man über eine Freitreppe zum Mittelpavillon. Die schmalere Eckpavillons werden von drei, die beiden Geschosse einnehmenden, Pilastern begrenzt und zusätzlich von einem Giebelfeld bekrönt. Die *arrière-corps* sind dezent rustiziert und sind nur an der Dachbildung als solche erkennbar. Sie weisen des Weiteren lediglich Konsolbüsten an den Nuten als einzigen plastischen Schmuck auf. Patricia Brattig stellt in ihrem Werk „Das Schloss von Vaux-le-Vicomte“ fest, dass der Dachansatz eine „vorgetäuschte“ Balustrade enthält⁵³, welche sich im mittleren Pavillon (die nur von einer Uhr mittels einer Rundbogenarchitektur unterbrochen wird) wiederholt. Den Übergang zum Mittelpavillon des *corps de logis* bilden Bauteile, die im Erdgeschoss konkav geschwungen sind, was vor allem im Grundriss deutlich zum Vorschein kommt (Abb.8), und die im Obergeschoss mit einer Balustrade abschließen. Der Mittelpavillon wird durch eine auf sechs Säulen stehende eingeschossige Ädikula mit abschließendem Giebelfeld auf dem sich zwei allegorische Figuren (links Apollo mit Lyra und rechts eine weibliche Figur mit Füllhorn) befinden und mit einer Krone bekrönt sind, betont. Dabei rahmen die rustizierten dorischen Säulen die Ecken des Mittelstücks ein und bilden somit einen nahtlosen Übergang. Die Fenster der Kapelle im Obergeschoss liegen höher als die übrigen des Schlosses und heben sich damit ab. Ansonsten ist die Beletage des Schlosses durch das höhere Erdgeschoss klar definiert. Die durchgehende dezente und eher flache Rustizierung trägt zu einem harmonischen Gesamteindruck bei. Die unterschiedlich hohen Walm- und Mansarddachansätze betonen wiederum die Vielteiligkeit der einzelnen Kompartiments.⁵⁴

Das entscheidende an der Fassade ist und bleibt jedoch der aus ihr hervortretende, ovale Saal als gewissermaßen dramatischer Höhepunkt einer Bauflucht. Anthony Blunt ist überzeugt, dass Le Vaus Entwurf der „Hauptbeitrag zur Entwicklung des französischen Schlosses, wie es für das Ende

⁵² Brattig 1998, S. 148-149.

⁵³ Brattig 1998, S. 75.

⁵⁴ Pérouse de Montclos 2008, S. 78-84, Brattig 1998, S. 74-79.

des 17. und 18. Jahrhunderts typisch war“, ist.⁵⁵

4.2.3 Ausstattung

Neben der Architektur des Schlosses soll auch kurz die dekorative Ausstattung der Innenräume zur Sprache kommen, da sie ein authentisches Bild über die Gestaltung der französischen Appartements der Frühklassik vermittelt und einen starken Kontrast bildet zu dem in der Spätphase auftretenden *Régence* Stil und Rokoko.

Das dekorative Programm Vaux-le-Vicomtes wurde in der Literatur des Öfteren als Vorläufer für Versailles genannt.⁵⁶ Diese Schlussfolgerung liegt deshalb nahe, da an beiden Schlössern der Maler und dekorative Planer Charles Le Brun tätig war. Le Brun war seit 1638 in den Diensten des Königs und einer der ersten Mitglieder der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, welche 1648 gegründet wurde. Le Bruns Fähigkeiten und sein Talent kamen vor allem in den frühen 1650er Jahren zum Vorschein, als er das dekorative Programm für das Hôtel de La Rivière und das Hôtel Lambert entwarf. Bei der Ausgestaltung des Hôtel Lambert arbeitete er schon mit Louis Le Vau zusammen.⁵⁷ Le Bruns Aufgabe am Schloss von Vaux-le-Vicomtes war es aber nicht nur, die Innenräume zu gestalten und für ihre Ausführung zu sorgen, sondern auch Zeichnungen für das skulpturale Programm zu entwerfen.⁵⁸ Obwohl einige Räume unvollendet blieben, lohnt es sich dennoch einen näheren Blick auf sie zu werfen.

Beim Durchschreiten des Vestibüls gelangt man in den großen runden Salon des Schlosses (Abb.12). Le Brun versuchte im Grand Salon den „Palast der Sonne“⁵⁹ darzustellen, dessen Höhepunkt die Kuppelzone werden sollte, die jedoch so nie zur Ausführung kam. Der lichtdurchflutete Raum erstreckt sich über zwei Geschosse und ist durchgehend durchfenstert. Die halbrunden, türhohen Fenster der unteren Zone sind mittels eingestellten Pilastern voneinander abgegrenzt. Ein Gesims trennt die beiden Geschosse. In der oberen Zone wurden 16 halbfigurige Skulpturen, die zum Teil die Götter des Olymps repräsentierten, mit Medallions, an welchen Tierkreiszeichen und die Jahreszeiten veranschaulicht werden, zwischen quadratischen Fenstern angebracht. Die detailreiche Ausgestaltung besagter Zone wird mittels floraler Motive und Tierdarstellungen bis zur Gänze ausgefüllt. Den Übergang zur Kuppelzone bildet ein weiteres Gesimsband. Die Anfertigung der Skulpturen wurde von Künstlern übernommen, deren Namen uns heute nicht überliefert sind. Instruktionen und Vorgaben mittels Zeichnungen und Entwürfe (die heute teilweise erhalten sind) bekamen sie von Charles Le Brun.⁶⁰

⁵⁵ Blunt 1979, S.133.

⁵⁶ siehe z.B. Pérouse de Montclos 2008, S. 131.

⁵⁷ Pérouse de Montclos 2008, S. 131-132.

⁵⁸ Pérouse de Montclos 2008, S.132.

⁵⁹ Pérouse de Montclos 2008, S.135.

⁶⁰ Pérouse de Montclos 2008, S. 138-139.

Das berühmte *Chambre des Muses*, welches sich auf der rechten Seite des Schlosses gegen den Garten gerichtet befindet, stellt das Hauptzimmer des Apartments von Nicolas Fouquets dar. Wie die übrigen Räume des Erdgeschosses ist die Decke des besagten Salons gewölbt, sodass auch die Hohlkehlen in die malerische Ausstattung mit einbezogen wurden. An der Decke (Abb.13) befindet sich der Triumph der Treue, eine Anspielung auf den Aufstand der Fronde und die Treue Nicolas Fouquets gegenüber seinem König Ludwig XIV. Ebenfalls in dieser Darstellung anzutreffen ist die Muse der Geschichtsschreibung Klio, weswegen Le Brun die übrigen acht olympischen Musen jeweils in den Ecken der Hohlkehle paarweise platzieren konnte. In der Mitte der vier Deckenseiten befinden sich Friede, Sieg der Musen über die Satyr, der Adel und der Sieg der Musen über die Pieriden. Die Wandverkleidung besteht aus einer Vertäfelung in der Sockelzone mit darüber angebrachten Tapisserien. Die Decke des Alkovens vom Hausherrn zeigt die Darstellung der Nacht, welche eigenhändig von Le Brun ausgeführt worden ist. Das Programm des Salons ist nicht nur eine Hommage, sondern auch eine Erinnerung daran, dass Fouquet ein Mäzen der Künste war. Die detailreiche Verzierung des Salons mit Stillleben an den Supraporten, floralen Mustern, Tiermotiven, Festons und Goldakzenten an den Decken und Hohlkehlen verleiht dem Raum einen durchaus majestätischen Charakter, welcher vielleicht nur vom sogenannten *Cabinet des Jeux* in seiner Wirkung übertroffen wird (Abb.14).⁶¹

Das Kabinett, welches in seiner Größe nur die Hälfte des Pavillons einnimmt (die andere Hälfte besteht aus einem Stiegenhaus), besticht zuallererst durch seine in Gold gehaltenen, vertäfelten Wände. An der Decke (Abb.14a) ist in Form eines in Gold gerahmten Medallions der personifizierte Schlaf dargestellt, welcher als einziges mit Sicherheit Le Brun zuzuordnen ist.⁶² Die malerische Ausstattung der Decken des *Salon d'Hercule* stammt ebenfalls von Le Brun (Abb.15). Das dekorative Programm offenbart wie Herkules von den Göttern des Olymps willkommen geheißen wird. In den Hohlkehlen des Salons befinden sich neben den bewährten dekorativen Elementen, die Taten des Herkules in Camaieu Technik.⁶³ Im Zimmer des Königs, welches den mittleren Raum des *Appartement du Roi* zur linken Seite des Großen Salons bildet, liegt das Hauptaugenmerk der Dekoration auf den aus Stuck angefertigten geflügelten Figuren, weswegen der Raum auch *Chambre des Stucs* genannt wird (Abb.16). Die ikonographische Komposition stammt von Le Brun und ist diesmal nicht kohärent ausgewählt (die Personifizierungen von Wahrheit und Zeit erscheinen mit den vier Tugenden im Deckenprogramm). Die Malereien an der Decke und den Hohlkehlen entstanden um 1661, nur der Alkoven des Königs der als Abschluss eine Balustrade als Abgrenzung erhalten sollte, sowie das Vorzimmer blieben unvollendet und wurden erst später vervollständigt. Auch im Zimmer des Königs ist Gold die vorherrschende Farbe, welche vor allem in den Hohlkehlen zur Abgrenzung der malerischen Darstellungen und als

⁶¹ Pérouse de Montclos 2008, S. 138-147.

⁶² Pérouse de Montclos 2008, S.147.

⁶³ Pérouse de Montclos 2008, S.151.

Akzentuierung der Stuckfiguren verwendet wurde.⁶⁴

Die dekorative Ausgestaltung der Innenräume vermittelt, wie sein architektonisches Äußeres, den Eindruck eines majestätischen Anwesens. Vaux-le-Vicomte beeindruckt nicht nur durch seine imposanten Fassaden, sondern zeigt durch seine großzügige Raumaufteilung, dass hier das *plaisir* im Vordergrund steht. Die durchgehende Durchfensterung, welche die in Gold getauchten und mit Spiegeln versehenen Räume im Licht erstrahlen lassen, weisen keine fortifikatorischen Merkmale mehr auf. Nur der Wassergraben erinnert an die vergangenen Zeiten in welchen Burgen und Schlösser noch wehrhafte Funktionen inne hatten. Der Prunk und Glanz der Innenräume unterstreicht zusätzlich den Wunsch des Bauherrn seine vorrangige Position in Frankreich, mit diesem für die französischen Schlösser der Frühklassik maßgeblich wegweisenden Typus, zu festigen. Das dies jedoch zu seinem Sturz beitragen würde, war zum Zeitpunkt der Entstehung und Ausführung von Vaux-le-Vicomte vielleicht für die Zeitgenossen Fouquets schon in absehbarer Ferne.

5 Die Prachtbauten König Ludwig XIV.

Der als Sonnenkönig besser bekannte Ludwig XIV. wurde am 5. September 1638 im Schloss von Saint-Germain-en-Laye geboren. Sein Vater Ludwig XIII. verstarb 1643 und hinterließ Frankreich einen noch unmündigen König. Seine Mutter, Königin Anna von Österreich übernahm nach dem Tode ihres Mannes die Regentschaft. 1646 übertrug sie Kardinal Jules Mazarin (1602-1661), der zu jener Zeit seit drei Jahren die Geschicke des Landes als Premierminister in den Händen hielt und zugleich Taufpate des noch unmündigen Königs war, die Oberaufsicht über dessen Erziehung. Dieser bereitete ihn behutsam aber zielstrebig auf die Aufgaben eines Regenten vor. Dennoch verabsäumte er es nicht, dem jungen König auch die Liebe zur Kunst sowie die Verpflichtung zum Mäzenatentum zu vermitteln. Als 1648 die Fronde das Land erschütterte, war der König gerade einmal 10 Jahre alt. Der Aufstand sollte bis 1653 andauern. Seine Volljährigkeit (damals das 14. Lebensjahr) erlangte Ludwig XIV. noch während der Fronde. Tatsächlich übernahm Ludwig XIV. erst mit dem Tode Mazarins im Jahre 1661 die Regierung des Landes. Wie die Könige vor ihm hatte auch der Hof unter Ludwig XIV. zunächst keinen festen Sitz. Der König fristete ein Nomadendasein und residierte in Fontainebleau (1661, 1679), im Louvre (1662-66), im Winter in den Tuileries von Paris (1666-71), in Saint-Germain-en-Laye (1666-73, 1676, 1678-81) und in Versailles (1674, 1675, 1677), das schlussendlich 1682 zum ständigen Sitz des Königs erhoben wurde und es bis zu seinem Tode 1715 auch blieb. Während der Regierungszeit Ludwig XIV., im Besonderen nach dem Tode Mazarins, wurden Ausbesserungsarbeiten und Verschönerungen an den verschiedenen Schlössern und Besitztümern des Königs vorgenommen. Der König übte einen

⁶⁴ Pérouse de Montclos 2008, S.151.

gehörigen Einfluss auf die Neu- und Umgestaltungen seiner Residenzen aus. Sein Minister Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Generalkontrolleur der Staatsfinanzen und *Surintendant des Bâtiments du Roi*, war zuständig für das Bauwesen, die Künste und übernahm die leitende Rolle wenn es um die Vergabe von Aufträgen und die Durchführung der Baumaßnahmen ging.⁶⁵

5.1 Der Louvre: Palast des Sonnenkönigs

Mit Beginn der Selbstregulierung des Königs und dem Bestreben Verschönerungs- und Umbauarbeiten an den Besitztümern vorzunehmen, begann man sich auch der Fertigstellung des Louvres zu widmen. Im Folgenden sollen nur die wichtigsten Eckdaten und eine kurze Beschreibung der Ostfassadenlösung, sowie die Bedeutung für die weitere Entwicklung im Bereich der französischen Schlösser der Klassik geliefert werden.

Die einst mittelalterliche Burg wurde bereits unter Franz I. durch Neubauten im Renaissance-Stil ersetzt, unter anderem durch den Flügel von Pierre Lescot. Unabhängig davon entstand 1564-1572 nach Entwürfen Philibert De L'Ormes das Tuileries Schloss⁶⁶. Als Folge wurde der Vorschlag gemacht, die Tuileries und den Louvre mittels Galerien zu einem Komplex zu verbinden. Die Realisierung dessen ging jedoch erst im 19. Jahrhundert vonstatten. 1624 wurde unter der Regentschaft Ludwig XIII. durch Le Mercier am Nordende des Lescot-Traktes ein Pavillon de l'Horloge mit anschließendem *corps de logis*, welche dem Renaissance-Vorbau genau entsprach, errichtet.⁶⁷ 1664 entstand die sogenannte Cour Carrée. Ihre West- und Südseite stammte vom bereits erwähnten Pierre Lescot, die Erweiterungen im Westen und Norden wurden von Jaques Lemercier entworfen. Die nach Süden zur Seine errichtete Fassade stammte von Louis Le Vau. Die Cour Carrée schloss somit einen Innenhof ein, dem nur noch im Osten ein entsprechender Abschluss fehlte. Im selben Jahr, 1664 übernahm Jean-Baptiste Colbert die Leitung der *Bâtiments*. Le Vau war bereits mit den Arbeiten an der noch fehlenden Ostseite beschäftigt, als Colbert einen Architektenwettbewerb ausrief um Entwürfe für die Ostfassade einzuholen.⁶⁸

5.1.1 Entwürfe für die Ostfassade

Im Folgenden sollen einige Entwürfe erörtert werden, die zeigen sollen, dass für die Vollendung der Ostfassade eine spezifisch französische Lösung angestrebt wurde. Colberts Aufruf für einen Entwurf der Ostfassade richtete sich nicht nur an die heimischen französischen Architekten, sondern erging auch an die italienischen Kollegen. Nachdem Colbert vergeblich versucht hatte, François Mansart für das Projekt zu begeistern, versuchte er Gian Lorenzo Bernini (1598-1680),

⁶⁵ Malettke 1994, S. 190-204.

⁶⁶ 1871 beim Aufstand der Pariser Kommune abgebrannt und schlussendlich niedergehten, siehe Wikipedia Eintrag: „Palais des Tuileries“.

⁶⁷ Hesse 2004, S.67-69.

⁶⁸ Krause 1996, S. 34.

päpstlicher Architekt und der wohl gefragteste Künstler Europas, nach Frankreich zu bewegen. Mit seiner Anreise nach Paris war die Vergabe des königlichen Bauauftrags so gut wie besiegelt. Bernini fertigte mehrere Entwürfe für die Ostfassade des Louvre an, welche anschließend jedoch nicht alle eingehend thematisiert werden können und sollen. An dieser Stelle sei nur so viel gesagt: Berninis erster Entwurf stieß zwar nicht auf Anheb auf Ablehnung, jedoch erntete er aus praktischen Gründen (der Sicherheit, Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit) die Kritik Colberts.⁶⁹

Berninis drittes Projekt für die Ostfassadenlösung sah ein flachgedecktes, dreigeschossiges Gebäude vor, das sich auf einem Unterbau aus künstlich aufgeschichtetem, naturbelassenem Felsen erhob (Abb.17). Das mit einer Bänderrustika versehene, durchfensterte Erdgeschoss sollte den Sockel für die darüber entstehende große korinthische Ordnung bilden. Ein ausladendes Kranzgesims, mit einer aus zahlreichen Statuen besetzenden Balustrade stellte den oberen Abschluss dar. Die Unterteilung in Risalite war das einzige französisch angehauchte Element, eines durchwegs der italienischen Bautradition entsprechenden Projekts. Das Fehlen des plastischen Bauschmuckes und die monumental wirkende Strenge des Entwurfs bildeten einen enormen Kontrast zu den französischen Projektentwürfen.⁷⁰ Trotzdem erfolgte am 17. Oktober 1665 die Grundsteinlegung. Nach der Abreise Berninis kamen die Arbeiten nur schleppend voran, außerdem formierte sich eine Opposition, die sich gegen das Projekt Berninis stellte. Charles Perrault, die rechte Hand Colberts und *Premier Commis de la Surintendance des Bâtiments du Roi* sowie Bruder des Architekten Claude Perraults, spielte hierbei die entscheidende Rolle. Bedenken bezüglich der Kosten und der Undurchführbarkeit des Projekts, veranlassten Colbert dazu neue Vorschläge für das Ostfassaden-Problem einzuholen.⁷¹

Der von François Le Vau (Bruder von Louis Le Vau) vorgeschlagene Entwurf enthielt zwar ebenfalls ein rustizierendes Erdgeschoss mit darüber setzender großer Ordnung, jedoch waren andere Gemeinsamkeiten nicht zu finden (Abb.18). Das in seiner Gesamtkomposition zierlicher wirkende und damit an Monumentalität einbüßende Gebäude umfasste sechs anstatt der von Bernini vorgeschlagenen vier horizontalen Ebenen. Die an den Seiten befindlichen Pavillons mit hohen Dächern, die Rustizierung der Kanten und die freistehenden gekuppelten Säulen an den Rücklagen der Kolonnade entsprachen ganz der französischen Bautradition und konnten sich durch die gänzlich fehlenden Wandflächengliederung nicht des Eindrucks eines „Gerüstbaus“ erwehren.⁷² Im Gegensatz zu Berninis Entwurf war Le Vaus Fassade überladen von bildhauerischem Schmuck, der dadurch seine Funktion und seine Bestimmung selbst erklären sollte. Zwar kam weder Le Vaus, noch Berninis Projekt für die Gestaltung der Ostfassade des

⁶⁹ Blunt 1979, S. 126.

⁷⁰ Krause 1996, S. 35.

⁷¹ Blunt 1979, S. 126.

⁷² Krause 1996, S. 37.

Louvre in Frage, jedoch zeigen sie die gravierenden Unterschiede zwischen der italienischen und französischen Herangehensweise auf, der sich Bernini zwar in seinem letzten Projekt – vor allem im Vergleich zu seinem ersten Entwurf – zwar zusehends genähert hat, jedoch gänzlich dem französischen Zeitgeist widersprach. Der den französischen Bräuchen gänzlich andersartige Umgang mit Architektur und Bauschmuck war wohl neben praktischen Mängeln und dem steigenden Selbstbewusstsein seitens der französischen Architekten Grund genug für die Aufgabe des Bernini Projekts.⁷³ Der große italienische Stil, so sehr er auch bewundert und geschätzt wurde, konnte in einem Land, das eine so starke architektonische Bautradition besaß, nicht Fuß fassen. Die französische Architektur begann damit nicht nur den italienischen Baustil zu überwinden oder gar zu negieren, sondern auch die führende Rolle in Europa einzunehmen.

Im April 1667 wurde mit Zustimmung des Königs das Projekt Berninis offiziell fallen gelassen und eine Kommission (*le Petit Conseil*) bestehend aus Louis Le Vau, Claude Perrault und Charles Le Brun wurde von Colbert einberufen, welche schließlich die endgültige Lösung des Ostfassaden Problems erzielen sollte. Schlussendlich wurden zwei Vorschläge der Kommission, ein Entwurf stammte von Claude Perrault, der andere von Le Vau und Le Brun, vorgelegt. Obwohl Colbert aus Sorge um die Einheitlichkeit die säulenlose Lösung Le Vaus und Le Bruns bevorzugte, entschied sich der König am 13. Mai 1667 für Perraults Entwurf mit Kolonnaden.⁷⁴ Berninis Besuch in Paris hatte greifbare Spuren hinterlassen, denn der italienische Einfluss im Entwurf Perraults lässt sich nicht abstreiten. Blunt meint dazu richtig, dass der ausgeführte Bau für den Louvre als „akademisch-klassizistische Revision der römisch-barocken Komposition Berninis“ gedeutet werden kann.⁷⁵ Für die weitere Entwicklung der französischen Architektur, im Besonderen der Schlossarchitektur, ist sie dennoch von großem Stellenwert. Blunt führt diesbezüglich an, dass die Revision des 1667er Projektes für den Louvre veranschaulicht, wie die Transformierung der Bernini (und Cortona) Prototypen des späteren französischen Klassizismus von grundlegenden, akademischen Prinzipien geleitete war. Damit verweist er unter anderem auf die Bauakademie Frankreichs, die um eine einheitliche Stilrichtung bemüht war und auf die Regulierung des französischen Baugeschmacks durch den König selbst.⁷⁶

5.1.2 Ausführung der Ostfassade und Verdoppelung des Südflügels

Nachdem nun endgültig ein Entwurf für die Ostfassade des Louvre feststand, der auch tatsächlich durchgeführt werden sollte, war zunächst laut Anraten Le Vaus geplant, den Ostflügel an den Nord- und Südflügel anzuhängen. Im Juni 1668 wurde jedoch der Plan dahingehend verworfen, dass eine Verdoppelung des Südflügels vorrangig wurde, um die Unterbringung der königlichen

⁷³ Krause 1996, S. 37-38.

⁷⁴ Blunt 1979, S. 126-127.

⁷⁵ Blunt 1979, S. 126.

⁷⁶ Blunt 1979, S. 127.

Familie im schönsten Teil des Schlosses zu ermöglichen. François Le Vau, der lange Zeit in den Diensten Colberts stand und im Laufe des Projekts des Öfteren zu Rate gezogen wurde, begründete dies mit der dadurch gesteigerten *commodité, bienséance* und *beauté*.⁷⁷ Daher musste Claude Perrault den Entwurf noch einmal überarbeiten. Die endgültige Version der Ostfassade (Abb.19) zeigt ein schlichtes, podiumartiges und durchfenstertes Untergeschoss. Darüber erhebt sich eine majestätisch anmutende erhöhte aus korinthischen Kolonnaden bestehende Zone. Die Eckrisalite grenzen sich mittels Pilastern von der Kolonnadenfront ab. In der Mitte der Eckpavillons befindet sich ein Fenster mit halbrundem Abschluss, das die ganze Höhe des Geschosses einnimmt und von korinthischen Säulen begrenzt wird. Eine Tempelfront kennzeichnet die Mitte der Ostfassade. Der erhöhte Triumphbogen des Mittelrisalits wurde als Durchfahrt genutzt. Der mittels eines Giebels gebildete obere Abschluss unterbricht die Balustrade, welche das flachgedeckte Gebäude umläuft. Die Ostfassade nahm aufgrund der Verdoppelung des Südflügels schließlich nur die Funktion einer Schauffront ein. Zusammen mit dem *Petit Conseil* entwarf Claude Perrault auch den besagten neuen Südflügel der Cour Carrée. Die Südfront (Abb.20) führt das schlichte durchfensterte Untergeschoss der Ostfassade fort und weist ebenfalls eine korinthische Kolossalordnung auf, jedoch sind die Säulen hier durchgehend durch Pilaster ersetzt worden, welche die Fenster voneinander abgrenzen. Somit ist hier keine Kolonnade gebildet, was der einzige gravierende Unterschied zwischen den beiden Fassaden darstellt. Der Mittelrisalit ist an der Südfront ebenfalls mit einer tempelartigen Front akzentuiert, wobei hier kleinere stilistische Unterschiede (in der unteren Zone befindet sich ein emporenartiger Vorsprung) im Vergleich zur Ostfassade festzustellen sind.⁷⁸

Für die weitere Entwicklung im Bereich der klassischen Architektur war der Entwurf Perraults für die Ostfassade des Louvres von entscheidender Bedeutung. Michael Hesse meint diesbezüglich, dass „eine bauikonographische Formel gefunden [wurde], die fortan in Frankreich Königsschlösser und Gebäude königlicher Institutionen auszeichnete und auch im übrigen Europa für absolutistische Repräsentationsbauten vorbildlich wurde.“⁷⁹ Damit waren sowohl die freistehenden, korinthischen Säulen an der Ostfassade, als auch die korinthischen Pilaster der Südseite gemeint, die einerseits den Palast des Sonnenkönigs rezipierten und direkt auf König Ludwig XIV. verweisen, welcher seinerzeit mit Apoll verglichen und mit der Bezeichnung „Sonnenkönig“ in die Geschichte einging.⁸⁰ Die Abfolge von Risaliten und Rücklagen weist unmittelbar auf die Unterteilung der französischen Schlösser in Pavillons hin. Obwohl der Einfluss Berninis – vor allem im Hinblick auf den Horizontalabschluss – nicht abzustreiten ist, so präsentiert sich der Entwurf für

⁷⁷ Blunt 1979, S. 127.

⁷⁸ Hesse 2004, S. 70-71.

⁷⁹ Hesse 2004, S.71.

⁸⁰ Hesse 2004, S.70.

die Ostfassade des Louvre als eine eigenständige Lösung im Sinne einer nationalen, französischen Bautradition.⁸¹

5.2 Das Schloss Versailles: Herrschaftssitz und Symbol der Macht

Das Schloss Versailles ist heute das Ideal der französischen Baukunst und Symbol für die Macht und den Repräsentationsdrang des wohl berühmtesten französischen Königs. Da die verschiedenen Bauphasen, Planung und Entwürfe für den Um- und Ausbau des einstigen Lustschlosses in der kunstgeschichtlichen Forschung großen Anklang fanden, kann das Ziel des folgenden Kapitels also nicht sein, eine vollständige Baubeschreibung zu geben. Es sollen lediglich die wichtigsten Merkmale Versailles hervorgehoben werden, die vorbildhaft für die nachfolgenden Schlösser Europas waren. Die klare Linie der Kolonnadenfront des Louvre, sowie die Gartenseite des Schloss Versailles waren für die Folgebauten unbestrittenes architektonisches Vorbild. Die strenge Horizontale des Sockels, die sich darüber erhebende, durchgehende Ordnung und das durch eine Balustrade kaschierte Dach gaben in der französischen Klassik ab 1660 die Leitmuster vor.⁸²

5.2.1 Der Wandel vom Jagdschloss zum Lustschloss

5.2.1.1 Umbaumaßnahmen am Jagdschloss Ludwig XIII. (bis 1668)

Das abseits von Paris gelegene Schloss Versailles wurde unter Ludwig XIII. 1623/24 von Philibert Le Roy erbaut. Die Dreiflügelanlage mit zusätzlichen Eckpavillons, einem durch eine niedrige Arkatur eingeschlossenem Ehrenhof und einen ihn umgebenden Graben (Abb.21), wurde hauptsächlich als Jagdschloss genutzt, indem hin und wieder kleinere Festivitäten stattfanden.⁸³ Es erhob keineswegs den Anspruch einen dauerhaften Sitz für den Hof bereitzustellen. Ihm fehlte der dafür benötigte Raum um den gesamten französischen Königshof angemessen unterbringen zu können.⁸⁴

Unter der Regentschaft Ludwig XIV. begannen 1661 die Umbau- und Veränderungsmaßnahmen am Schloss von Versailles. Aus Gründen, die sentimental erscheinen könnten, aber wohl eher aus Kostengründen, sollte das aus Haustein in Ziegeln und Bändern errichtete Anwesen keinesfalls einem Neubau weichen. Im Gegenteil, das alte Schloss sollte in den Neubau bzw. in die Umgestaltung integriert werden, was eine große Herausforderung darstellte. Bis 1668/69 wurden keine nennenswerten Veränderungen durchgeführt. 1662 wurden lediglich neue *communs* erbaut, die jedoch nicht die bereits vorhandenen Seitenflügel des Schlosses verlängerten, sondern nach

⁸¹ Hesse 2004, S.69-71.

⁸² Blunt 1979, S. 128.

⁸³ Krause 1996, S.27.

⁸⁴ Hoppe 2003, S. 39.

außen versetzt wurden, wodurch die Anlage an Breite gewann. In den Anfängen der Neuplanungsphase wurden vor allem kostspielige Arbeiten an den Gärten durchgeführt, die jedoch nicht das vordergründige Thema sein sollen. Das ehemalige Jagdschloss König Ludwig XIII. beherbergte vor den Umbaumaßnahmen sieben Appartements, welche durch Vestibül und Salon im Zentrum des *corps de logis*, sowie den Treppen in der Mitte der Flügel voneinander getrennt wurden.⁸⁵ Da die Anlage weder in seiner Ikonographie noch im Raumprogramm den Ansprüchen als dauerhafte Residenz offizieller Natur genügen konnte schien die Frage nach dem dauerhaftem Sitz des Hofes zunächst geklärt, da auch mit den Umbauarbeiten am Pariser Louvre fast zur selben Zeit begonnen wurde. Die Festlichkeiten welche 1664 und 1668 am Schloss Versailles abgehalten wurden und zu denen aufgrund des Platzmangels nur eine bescheidene Anzahl an Gästen eingeladen werden konnten - wodurch eine Einladung zu zur besonderen Gunsterweisung des Königs wurde - haben dies ebenso verdeutlicht.⁸⁶ Versailles blieb das Landhaus für das „*divertissement du Roi*“.⁸⁷ Dennoch sollte das Schloss für kürzere Aufenthalte, um Gesandte zu empfangen und um hier Rat zu halten vergrößert werden, um so auch Aufgaben der größeren Schlösser (Fontainebleau und St. Germain-en-Laye) zu übernehmen.⁸⁸

5.2.1.2 Louis Le Vaus Plan des „enveloppe“ (nach 1668)

Der Beschluss das Schloss von Versailles zu erweitern und damit das alte Schloss Ludwigs XIII. zu erhalten wurde 1668 getroffen. Ein vollständiger Abriss des alten Jagdschlusses mit einem damit verbundenem Neubau wäre nicht nur sehr kostspielig gewesen, sondern hätte auch den König eine Saison lang seines Vergnügens beraubt. So wurde der Plan des sogenannten *enveloppe*⁸⁹ von Louis Le Vau in die Wege geleitet. Im Frühsommer 1669 waren die Außenmauern auf der Gartenseite der neuen Flügel in Erdgeschosshöhe fertig. Das Fundament der Arkaden der Westfassade stand schon, als Ludwig XIV. unerwartet seine Meinung änderte und nach einem vollständigen Abriss und Neubau verlangte. Der neue Entwurf Le Vaus stieß jedoch vor allem was die Raumdistribution betraf, vor allem bei Colbert auf Missbilligung, da dieser ein ganz und gar unproportioniertes Gebilde entstehen lassen würde. Durch die Erhaltung der neuen Mauerzüge, indem Le Vau die Gartenfassade als neue Hoffassade nutzte und so das *corps de logis* nach Westen verschob, entstand bei den Flanken jedoch eine Asymmetrie, welche durch das zusätzliche Hervortreten der Raumabfolge aus der Fassade einen eher negativen Eindruck hinterließ. Weder in diesem, noch in einem ähnlichen Plan Le Vaus konnten diese Mängel behoben werden, weswegen der König vor die Wahl gestellt wurde. Fährt man mit dem neuen Entwurf fort, erhält dadurch das Schloss eine asymmetrische, unproportionierte Form. Reißt man

⁸⁵ Krause 1996, S.27-31.

⁸⁶ Hoppe 2003, S. 38.

⁸⁷ Krause 1996, S. 43.

⁸⁸ Krause 1996, S. 43.

⁸⁹ Ummantelung des alten Baus durch eine moderne Palastarchitektur auf der Gartenseite

das bisher gebaute ab um dann ein „*grand maison*“ zu errichten sähe man sich durch den Platzmangel einer unlösbaren Aufgabe entgegen. Würde man das neu Gebaute abreißen, so würde der König das Gesicht vor der Öffentlichkeit verlieren, weswegen auch diese Lösung ausgeschlossen wurde. Übrig blieb nur noch wieder zum eigentlichen Plan, der des *enveloppe* zurückzukehren, was zwar eine deutliche Trennung zwischen Alt und Neu bedeuten würde, aber wohl die wenigsten Sorgen bereiten würde.⁹⁰

Dass der König aber noch immer maßgeblich an den Umbauarbeiten und an der Umgestaltung beteiligt war, geht aus einer privaten Notiz Colberts hervor, der die Wünsche des Bauherrn enthielt⁹¹: Der Neubau solle zwei Appartements (für den König und die Königin) enthalten, wobei das Grand Appartement oder Paradeappartement (welches aus einem *salle, antichambre, grande chambre, grand cabinet* und einem weiteren *cabinet* bestand) auf der Gartenseite und das *Petit Appartement* auf der Hofseite liegen. Der König sollte das im Norden bewohnen, die Königin das im Süden. Die Durchsichtigkeit des Gebäudes, das heißt die Transparenz musste gewahrt werden, weswegen auf eine Arkadenschranke – welche den Hof nach Osten abgeschlossen hätte – verzichtet werden sollte. Das *corps de logis* sollte eine Galerie mit großen Öffnungen in Arkadenform aufnehmen, die Flügel anstelle der Treppenhäuser große Vestibüle erhalten. In der Beletage war ebenfalls eine große Galerie geplant, die im Zentrum einen großen Salon aufnahm.⁹²

Nicht alle Vorschläge des Königs konnten tatsächlich in die Tat umgesetzt werden, jedoch gaben sie eine Richtlinie vor, die es zu berücksichtigen galt. Schlussendlich zeigte die Gartenseite des Schlosses eine neue Form (Abb.22). Die aus Stein – *pierre de taille* – errichteten Seiten zeigten nach Westen im Grand Parterre vorgezogene Flügel, die dazwischen im Erdgeschoss Arkaden einspannten, welche nun die Außenmauer einer zum Garten offenen Galerie darstellen. Sie trugen nun die Terrasse vor der Beletage des *corps de logis*, die durch eine Blendfassade den Altbau verdeckte. Das Schloss wies zwei und ein halbes Geschoss auf. Die Beletage war klar durch eine ionische Ordnung als solche zu erkennen.⁹³ Den oberen Abschluss bildete eine Balustrade, welche zusätzlich Trophäen und Flammenvasen enthielt, ein schon bekanntes Dekorationsschema.⁹⁴ Die Erdgeschosszone war horizontal durchgehend mit einer flachen, zarten Rustizierung versehen, das Zentrum und die Außenkanten der neuen Flügel wurden jedoch durch breitere Rustizierungen und durch die doppelte Ordnung zusätzlich betont. Das Zentrum der Flügel erhielt durch eine Risalitbildung, die sich durch alle Geschosse zog eine zusätzliche Betonung. Darüber hinaus wurde auch die neue Arkadenzone durch rustizierte Säulen in der Mitte betont. Auch die Nord- und Südseite wurde auf ähnliche Weise gestaltet, wenngleich keine Akzente in der Mitte gesetzt

⁹⁰ Krause 1996, S.51-52.

⁹¹ Krause 1996, S.43.

⁹² Krause 1996, S.43-44.

⁹³ Krause 1996, S.44.

⁹⁴ Siehe Vaux-le-Vicomte

wurden. Drei in ihrer Breite gleichen *avant-corps* mit doppelter Säulenordnung bildeten die Akzente an den Außenseiten der neuen Flügeltrakte. Die *arriere-corps* wiesen Nischen auf in denen Skulpturen angebracht wurden.⁹⁵

Während die Gartenseite in der Art und Weise der Gestaltung durchaus neu und modern wirkte, so wurde die Hofseite Versailles nach herkömmlichen Mustern gestaltet. Bis auf die Eckpavillons wurde das alte Jagdschloss (Abb.21) beibehalten. Durch die eher bunte Farbauswahl (vorwiegend durch die in rosa gehaltenen Marmorsäulen, die einen Altan⁹⁶ bilden) hob sich die Hofseite deutlich von der schlichten Kalksteinfassade der Gartenfront ab (Abb.23). Weitere Veränderungen am bisherigen Jagdschloss betrafen die Arkaden und den Graben. An ihrer Stelle wurden neue Bauten platziert, die das Schloss mit den Wirtschafts- bzw. Nebengebäuden verbanden. Der *cour d'honneur* sollte auf Anraten des Königs nicht mehr mit der Kutsche befahren werden und wurde daher mittels einer Treppe abgegrenzt. Der neue, mit Marmorplatten ausgelegte Bereich wurde seit jeher als *cour de marbre* (Marmorhof) bezeichnet (Abb.24). Vier große Pavillons schlossen die Seiten ab und wurden in späterer Folge zu Flügeln verbunden.⁹⁷ In den Veduten Israël Silvestres von 1674 erkennt man noch die uneinheitlichen Dachformen (an den Pavillons Mansarddächer, flache Dächer der Wirtschaftsräume) und das gänzliche Fehlen einer einheitlichen Front. Dieser Mangel sollte mit dem nächsten Umbau, denn die Arbeiten am Schloss des Sonnenkönigs waren noch längst nicht vorbei, behoben werden.⁹⁸ Der bis dahin vorläufige Bauzustand des Schlosses übertraf in seinen Dimensionen alles bisher dagewesene. So nahm die 25 Fensterachsen breite Gartenfassade (Abb.22) allein majestätische Ausmaße an.⁹⁹

5.2.1.3 Veränderungen am Schloss durch Jules Hardouin-Mansart

Die steten Veränderungen und Erweiterungen am Schloss Versailles wurden auch nach der Vollendung der von Louis Le Vau entworfenen Enveloppe fortgesetzt. Versailles, die Gestaltung seines Gartens, sowie die stete Verbesserung und Erweiterung der königlichen Besitztümer (Trianon, Marly, etc.), hielten während der Regentschaft des Sonnenkönigs an. 1676 wurden die weiteren Baumaßnahmen an den Architekten Jules Hardouin-Mansart übertragen. Der 1675 von Colbert in die königliche Akademie berufene Architekt war zuvor durch die Bauarbeiten am Schloss Clagny¹⁰⁰ in Erscheinung getreten. Durch die entfernte Verwandtschaft mütterlicherseits mit dem ehemaligen Architekten des Königs François Mansart - nach seinem Tod 1666 übernahm er

⁹⁵ Krause 1996, S.45.

⁹⁶ In der Literatur wird hier oft von einem Balkon gesprochen. Im Gegensatz zu einem frei vorkragenden Balkon, ist ein Altan/Söller: „[...]ein bis zum Erdboden mit Säulen, Pfeilern oder Mauern unterbauter, mit einer Brüstung versehener [...] steinerner Austritt an oberen Etagen [...]“ Vgl. Koepf/Binding 2005, S. 11. Deswegen wird in der vorliegenden Arbeit der Terminus „Altan“ für den entsprechenden Bauteil verwendet.

⁹⁷ Krause 1996, S.48-49.

⁹⁸ Krause 1996, S. 49.

⁹⁹ Krause 1996, S. 46.

¹⁰⁰ Siehe Kapitel 5.1

dessen Familiennamen - gelang es Jules Hardouin sich am königlichen Hofe als Architekt zu etablieren. Der König hielt wohl auch aufgrund der Verwandtschaft große Stücke auf ihn und schrieb ihm dieselben Talente wie seinem Großonkel zu. Somit begann die dritte Erweiterungs- und Umbauphase am Schloss Versailles.¹⁰¹ Mansart ließ die Arbeiten rasch fortschreiten und fing mit der Rekonstruktion des Daches in der *Cour du Marbre* an. Die Mansardenfenster wurden mit kunstvoll ausgearbeiteten Bleiwerk und einem Überfluss aus Ornamenten geschmückt, wie sie im ursprünglichen Jagdschloss Ludwig XIII. nicht zu finden waren. 1680 waren der Vorhof bzw. Vorplatz, die sogenannte *Cour Royale* und die Stallungen vollendet.¹⁰²

Die Arbeiten an der Gartenfront begannen 1678. Die von Louis Le Vau angefertigte Terrasse (Abb.22) wich der heute so berühmten *Galerie des Glaces*, welche 1684 fertiggestellt wurde. Dabei wurde der von Le Vau entworfene Fassadenaufbau prinzipiell von Hourdin-Mansart weitergeführt (Abb.25). Die Terrasse wich einem neuen Aufbau, der jedoch die Unterteilung in Risalite und Rücklagen fortsetzte. Lediglich die rechteckigen Fenster wichen neuen in Rundbogen-Form, welche den Raum zwischen der ionischen Ordnung einnahmen. Entlang des *corps de logis* nahmen in der ersten Etage ein Kriegssaal, Spiegelgalerie und Friedenssaal die neue Raumfläche ein.¹⁰³

Die Arbeiten am Nord- und Südflügel begannen zwischen 1682-84 und gewährten Unterkunft für die Prinzen (im Südflügel) und den Hofadel (im Nordflügel). Zusammen mit den Flügeln, besaß Versailles gartenseitig eine Breite von über 680 Meter. Schon vor der Vollendung der Seitenflügel wurde Versailles 1682 zum offiziellen Sitz des Hofes und der Regierung erklärt und sollte dies bis zum Tode Ludwig XIV. auch bleiben.¹⁰⁴

5.2.2 Das Innere des Schlosses

5.2.2.1 Exkurs: Der Régence-Stil und der Übergang zum Rokoko

Dem Ornament des Rokoko und seinem Dekorationsstil gingen mehrere Stilphasen voraus, dessen großer Teil des Formenmaterials mit dem später das Rokoko arbeitete, entstand laut Richard Sedlmaier, der eine Abhandlung über die französische Ornamentik des Rokokos verfasste, durch die Vertreter der *Régence*.¹⁰⁵ Ernst Ullmanns schildert in „*Von der Romanik zum Historismus. Architektur – Stil und Bedeutung*“, dass die Franzosen die Kunstgeschichte nach den Regierungszeiten ihrer Könige einteilen, weswegen die Zeit Ludwig XIV. (aber auch Ludwig XV.) in der Literatur des Öfteren auch als „*Régence*“ bezeichnet wird.¹⁰⁶

¹⁰¹ Blomfield 1973 a, S. 182-186.

¹⁰² Blomfield 1973 a, S. 188.

¹⁰³ Hesse 2004, S.75.

¹⁰⁴ Hesse 2004, S.75.

¹⁰⁵ Sedlmaier 1917, S.1.

¹⁰⁶ Ullmann 1987, S. 145.

Die grundlegenden Elemente des Ornaments im Rokoko reichen bis in das 17. Jahrhundert zurück, in die Zeit des großen französischen Malers und Ausstatters Le Brun. Sinnverwandte Formen bzw. Anregungen, sind auch schon aus der Zeit Ludwig XIII zu entnehmen und auch der italienische Barock hinterließ seine Spuren in den französischen Auswüchsen des Rokokoornaments. Obwohl die dekorative Ausgestaltung Versailles von den neu auftretenden kurvenreichen Schwüngen und Formen nur Bruchstücke erkennen lässt, bildet es den Ausgangspunkt der sich neu entwickelnden Stilrichtung.¹⁰⁷

Es stellt sich jedoch die Frage, wie sich in jenem Land, das durch das starre System der französischen Bauakademie kontrolliert und durch den königlichen Geschmack reguliert wurde und deswegen stets als kühl, gemäßigt und gehemmt angesehen wurde¹⁰⁸, jene Stilrichtung entwickeln konnte, die Frankreich zum Heimatland der Rokokodekoration machte. Sedlmaier gliedert den Wechsel im Ornamentdetail in seinen Vorstufen (1650-1680) in drei Gruppen, die schlussendlich im Rokoko gipfelten. Dabei sind die ersten zwei Gruppen seiner Einschätzung nach nicht von vorrangiger Bedeutung. Die erste Gruppe bildet das Laubwerk, welches nach italienischen Vorbildern, Akanthusblätter, Laubfriese und Blattwellen beinhaltete. Diese Form der Dekoration wurde beispielsweise von Chalres Le Brun in seiner frühen Schaffensphase genutzt. Die zweite Form des Ornaments stellt die Marmorinkrustation, wie sie in Versailles beispielsweise im *Salon de Vénus* (Abb.26), im Grand Appartement du Roi zu finden ist. Die aus Holz geschnitzten Dekorationen der Flügeltüren, das Ornament und die in den 1680er Jahren geschaffene Innendekoration gehört zur dritten Gruppe, welche einen nahtlosen Übergang schafft zu dem kommenden Stil des 18. Jahrhunderts.¹⁰⁹

Die starre Wandeinteilung ließ um 1680 schon jenes Grundschema erkennen, welches das ganze 18. Jahrhundert hindurch seine Gültigkeit und Bedeutung beibehielt, nämlich die Einteilung der Wand in drei Achsen: über dem Kamin, der an Größe verloren hat und nun bescheidenere Ausmaße annahm, erhebt sich der dominant gewordene große Spiegel, deren Bekrönung ein rechteckiges Feld mit ovalen Bildmotiv darstellt.¹¹⁰ Ab 1680 setzen neue Motive ein, die als Grundlage der *Régence*- und Rokokodarstellung angesehen werden können.¹¹¹ Ein Vertreter dieser frühen Phase des beginnenden *Régence*-Stils ist Jean Bérain (1640-1711). Mit ihm traten in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts jene Motive auf, die den Übergang zum nächsten Jahrhundert darstellen. Das Bandwerk wurde zum Werkzeug des neu auflebenden Kurvendrangs im Kampf gegen die starre Gliederung des Rahmens. Am Anfang dieser Entwicklung stehen die

¹⁰⁷ Sedlmaier 1917, S. 2-4.

¹⁰⁸ Sedlmaier 1917, S. 11.

¹⁰⁹ Sedlmaier 1917, S. 11-12.

¹¹⁰ Sedlmaier 1917, S. 13-14.

¹¹¹ Sedlmaier 1917, S. 15.

Grotesken Bérains, sowie die Räume Ludwig XIV.¹¹² Durch die Vielgestaltigkeit stellt sie nur Einzellösungen dar und bildet noch keine geschlossene Einheit. Bérains Ornamentwelt setzt mit der Grundidee der geschwungenen Kurve ein, das Bandwerk wird zum Gerüstbau des neuen Ornaments und zum Träger des Kurvenschwungs. Die Sammelpunkte der Hauptkurven und Gegenschwünge bildet die Muschelform oder Palmette.¹¹³ Charakteristisch für Versailles blieb jedoch die starre Einteilung der Wand in rechteckige Felder, die durch kurvige Paneelrahmen nur teilweise ergänzt wurden.¹¹⁴

Während die starre Einteilung des Rahmenwerks dem Ornament nur in der Ausfüllung dieser Platz ließ und diese bis zur Gänze erfüllte, zeigt die Entwicklung der Innendekoration in den letzten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs XIV. schon nach der Jahrhundertwende eine Veränderung hin zu nun freien Ornamentformen ohne Grenzen und strenge Rahmungen. Akzentartig werden die Zonen nun mit Schmuckelementen besetzt und zeigen nur mehr Reste der ehemaligen Füllung. Parallel dazu geführte Linien und Streifen bilden das Rahmenwerk um das nun leer gewordene Mittelfeld. Das Zimmer der Madame de Maintenon, der zweiten Frau Ludwig XIV., in Fontainebleau zeigt das spärlich gewordene Ornament frei von jedem Kurvendrang und im absoluten Gesetz der Rahmungen (Abb.27). Die Wände haben an Schwere verloren und die derbe Pracht überwunden. Die Farben weisen das markante Weiß und Gold der *Régence*- und Rokokozimmer auf. Das Schlafzimmer der Madame besitzt nur mehr vereinzelt Füllornamente. Es deutet demnach die stilistische Grenze zwischen der Periode des massigen Kurvenstils und der Vorstufe des Rocaillestils an, welcher historisch gesehen mit dem Namen der Regenschaft belegt ist.¹¹⁵

Sedlmaier stellt jedoch fest, dass es kaum Sinn macht die gemäßigten Schöpfungen des Rokoko wie sie in Versailles vorkommen vom Geist der *Régence* zu trennen, da sie unweigerlich in grundlegenden Punkten kaum voneinander zu trennen sind. Den *Régence*-Stil als gesonderte Stilphase zu isolieren, habe daher wenig Sinn.¹¹⁶ Vertreter der zarten kapriziösen Linien waren unter anderem Claude Gillot (1673-1720) und Antoine Watteau (1682-1721). Zur gleichen Zeit entwickelte sich jedoch auch eine dem italienischen Barock entlehnte Dekorationsform, welche im Gegensatz zu der von der Bauakademie angestrebten Stilreinheit stand, die phantasievolle Formen und Motive unterband.¹¹⁷ Gilles Marie-Oppenord (1672-1742) war einer der bekanntesten Vertreter dieser Dekorationsform, welche die Ausgestaltung der Innenräume in bisher ungeahnte Dimensionen führte. Oppenord, Schüler Hardouin-Mansarts, war in den Diensten des Herzogs von Orléans tätig und gestaltete im Zuge dessen etliche Räume des heute nicht mehr erhaltenen

¹¹² Sedlmaier 1917, S. 18.

¹¹³ Sedlmaier 1917, S. 18-23.

¹¹⁴ Sedlmaier 1917, S. 47.

¹¹⁵ Sedlmaier 1917, S.55-56 und S.64-65.

¹¹⁶ Sedlmaier 1917, S. 58-59.

¹¹⁷ Sedlmaier 1917, S.71.

Palais-Royal aus. Die Dekorationsschemen Oppenords sind durch Jacques-François Blondels Stichfolgen in seinen mehrbändigen Werken: *Cours d'Architecture* (1771-77), überliefert.¹¹⁸

Unter der Regentschaft Ludwig XV. bildeten die französischen Künstler zwei gegnerische Lager, zum einen die Anhänger des gemäßigten Stils und zum anderen als die wahren Schöpfer des eigentlichen Rokokos, die ungehemmt dem Kurvendrang der Zeit nachgaben. Zu letzterer Gruppe gehörte nach Sedlmaier der führende Vertreter des „*style rocaille*“ Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750).¹¹⁹ Meissonnier arbeitete als Architekt, Goldschmied, Maler und entwarf jene Ornamente die durch seine Publikationen *Livre d'ornemens* und *Œuvres de Juste-Aurèle Meissonnier* in ganz Europa Verbreitung fanden.¹²⁰ In den 1730er Jahren erlebte das Rokoko seinen Höhepunkt durch seine namensgebende Dekorationsform, der schnörkelhaften, muschelähnlichen Rocaille-Form.¹²¹ Die bisher exerzierte Symmetrie wurde mittels der Rocaille (Grotten- und Muschelwerk) gänzlich negiert und löste sich in ihrer Form auf. Wellenartige, geriffelte Flächen, bewegte Ränder und Einrollungen waren die Folge. Die Wände präsentieren sich in schlichtem Weiß oder Pastelltönen und wurden mittels Spiegeln belebt (Abb.28). Geschwungene und gekurvte Grundrisse setzten besagte Wände in Bewegung. Durch das bewegte, feingliedrige, in Gold gehaltene Ornament wurden die einzelnen Gestaltungsmerkmale zu einer Einheit zusammengefügt.¹²² Kennzeichen dieser Stilphase war es eben nicht auf die bisher geltenden, festen Strukturen zu setzen, sondern diese gänzlich durch das fließende Ornament zu ersetzen.¹²³ Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Rokoko zur „Abkehr vom wahren französischen Geschmack“ deklassiert.¹²⁴

5.2.2.2 Räume und Ausstattung

Im Hinblick auf die Größe Versailles und der umfassenden Literatur zum Schloss, sollen im Folgenden nur die wichtigsten Räumlichkeiten und Merkmale Erwähnung finden. Aufgrund dessen wird die Beletage einer näheren Beschreibung unterzogen. Zwischen 1671 und 1686 gestaltete Charles Le Brun, der auch Vaux-le-Vicomte ausgestattet hatte, die Innenräume des Schlosses.¹²⁵ Im Grundriss des 1.Stockes (Abb.29) ist entlang des *corps de logis* eine Enfilade ausgebildet. Das *grande appartement* des Königs von 1668 verlief entlang der Nordseite des Schlosses und besaß sieben Säle die den Planetengottheiten (Venus, Diana, Mars, Merkur, Apoll, Jupiter und Saturn)

¹¹⁸ Hesse 2004, S. 127.

¹¹⁹ Sedlmaier 1917, S. 83.

¹²⁰ Hesse 2004, S. 129.

¹²¹ Hesse 2004, S.128.

¹²² Hesse 2004, S. 128.

¹²³ Hesse 2004, S.129.

¹²⁴ Hesse 2004, S. 129.

¹²⁵ Blunt 1979, S. 128.

gewidmet waren.¹²⁶ Ähnlich wie in Vaux, verband Le Brun die verschiedenen Kunstgattungen miteinander, jedoch trat in Versailles die Stuckatur ein wenig in den Hintergrund, dafür spielten nichtillusionistische Tafelbilder eine größere Rolle. Die Wände wurden mit Samt ausgeschlagen (*Salon de Mars*) oder mit Marmor in verschiedenen Farben und geometrischen Mustern wie im *Salon d’Hercule* (7), ausgelegt.¹²⁷ Im vorigen Kapitel wurden die Marmorinkrustationen bereits erwähnt, die sich beispielsweise im *Salon de Vénus* (Abb.26) im Grand Appartement du Roi befinden. Dort herrscht eine strenge Gliederung der Wände in rechteckige Rahmenwerke, die teils durch Gemälde oder Marmorinkrustationen ausgefüllt werden. Anklänge des Rokokostils sind lediglich in den Türpaneelen erkennbar. Dort gibt das Gold auf weißem Grund jene Elemente wieder, die in der Folgezeit Symbol der Stilepoche des Rokoko werden sollten.

Zugang zum königlichen Schlafgemach, dem Grand Appartement du Roi erhielt man – bis zur Umsiedelung der königlichen Schlafgemächer in ein Appartement im *corps de logis* des Schlosses (2) - an der Nordseite der Cour Royale über die sogenannte *Escalier des Ambassadeurs*.¹²⁸ Für das weitläufige, repräsentative Prunktreppenhaus wendete Le Vau den T-förmigen¹²⁹ Typus der Treppe an. Das Projekt wurde jedoch im 18. Jahrhundert aufgegeben und ist nur durch Stiche und Rekonstruktionsmodelle überliefert (Abb.30).¹³⁰ Laut Hesse wurde hier erstmals eine Treppe zum weitläufigen Repräsentationsbereich, der das Schema der Palastfassade ins Innere übertragen sollte.¹³¹ Im *Salon de la Guerre* (3), dem Kriegssalon präsentiert sich Ludwig XIV. als siegreicher Feldherr. Der daran angrenzende Spiegelsaal (1) erhält durch die den Fenstern gegenüberliegenden Spiegel einen vollkommen symmetrischen Raumeindruck.¹³² Le Brun entwarf speziell für diesen Raum eine *ordre français*, welches sich als Zeichen der nationalen Bautradition an die fünf kanonischen Säulenordnungen anschloss.¹³³ Die Ausgestaltung der Decke ist der Verherrlichung des Königs gewidmet, dessen militärische, diplomatische und zivilen Taten hervorgehoben werden sollten.

Neben der malerischen Ausgestaltung der Räume wurden hauptsächlich verschieden farbige Marmorsorten verwendet, welche auf die Weite des französischen Herrschaftsgebiets hindeuten sollten.¹³⁴ Gegen Ende der Regierungszeit Ludwig XIV. etablierte sich der *Régence*-Stil, welcher anstelle farbiger Marmorwände nun Boiserien, hölzerne, weiß gefasste Wandvertäfelungen mit

¹²⁶ Hoppe 2003, S.39-40.

¹²⁷ Blunt 1979, S. 128.

¹²⁸ Hesse 2004, S. 74.

¹²⁹ Ein gerader Anstieg gabelt sich vom Wendepodest aus in rechte Winkel und führen zu zwei getrennten Armen. Näheres zu den Formen der Treppenanlagen siehe Kapitel 7.4.

¹³⁰ Hesse 2004, S. 74.

¹³¹ Hesse 2004, S. 74.

¹³² Hesse 2004, S. 75-76.

¹³³ Hesse 2004, S. 76.

¹³⁴ Hesse 2004, S.77.

feinem, vergoldetem Schnitzwerk verkörperte. Die Decken blieben weiß, auf eine Ausmalung wurde verzichtet. Hohe Spiegel über den Kaminen füllten stattdessen die Wandfelder. Diesen Stil verkörpert der sogenannte Salon mit dem Ochsenauge (6), *Salon de L'Œeil-de-Bœuf* (Abb.31), das Vorzimmer zum Zimmer des Königs, den er nach 1701 bewohnte und sich hinter dem Mittelrisalit der auf die *Cour de marbre* hinausgeht, befand.¹³⁵

Im königlichen Schlafzimmer, dem *Chambre du Roi* (2), zelebrierte der König das *lever* und *coucher*, das Aufstehen und Zubettgehen, bei dem Familie, der Hofadel oder selbst hohe Amtsträger anwesend sein durften. Der mit einer goldenen Balustrade abgegrenzte Alkoven des Königs versinnbildlicht die sprichwörtliche Überhöhung des Monarchen (Abb.32).¹³⁶ Versailles sollte nicht nur eine angemessene Unterkunft für den König bereitstellen, sondern sowohl in seiner Außenwirkung mittels der Fassaden, als auch im Inneren durch die Ausgestaltung der Räumlichkeiten mit dem zentralen Thema des Sonnenkönigs, ein repräsentatives Gesamtgefüge ergeben musste. Des Weiteren durfte der Zusammenhang von architektonischen Raumstrukturen und gesellschaftlichen Vorgängen nicht vernachlässigt werden.¹³⁷ Der Bautyp des Appartements verkörperte nicht nur die Herrschaftsarchitektur, sondern war das Medium mit dem sich der Herrscher in Szene setzen konnte und das Zeremoniell zelebrierte. Hochgestellte Persönlichkeiten wurden nach einer bestimmten Sequenz durch eine differenzierte Abfolge von Räumen mit einer abgestuften Kontrolle des Zugangs die besondere Gunst des Königs zu Teil.¹³⁸ Hoppe konkretisiert dies folgendermaßen: „Der bauliche Rahmen der meisten Staatsakte mußte deshalb einerseits den sozialen Abstand zum Herrscher in räumlicher Distanz umsetzen und gleichzeitig das Maß der gewährten Nähe als königliche Gnade erkennen lassen.“¹³⁹

6 Landhäuser und Lustschlösschen

6.1 Clagny: ein château für die Maitresse des Königs¹⁴⁰

Das *maison de campagne* in Clagny, wurde in der Regierungszeit Ludwig XIV. für die Maitresse und zeitweilige Favoritin des Königs Françoise-Athénaïs de Rochechouart, Marquise de Montespan, errichtet. Heute ist es nur noch durch Stiche überliefert. Krause stellt bezüglich Clagny fest, dass es Eigenschaften besitzt, die als Modell für die Bauformen des ausgehenden 17. Jahrhunderts gelten können.¹⁴¹ Die Ländereien um Clagny standen seit 1665 im Besitz der französischen Krone und dienten (vor allem der Garten) als Baumschule. Die Bauarbeiten, welche

¹³⁵ Hesse 2004, S. 80.

¹³⁶ Hesse 2004, S. 80-81.

¹³⁷ Hoppe 2003, S.35.

¹³⁸ Hoppe 2003, S. 39.

¹³⁹ Hoppe 2003, S. 39.

¹⁴⁰ Krause 1996, S. 66-74.

¹⁴¹ Krause 1996, S. 66.

offiziell „*pour Messieurs les enfants naturels du Roi*“¹⁴² waren, begannen schon 1674. Die besagten Bauintentionen finden in einem Brief vom 22.5.1674 des zuständigen Surintendanten Colbert Erwähnung.

Der Entwurf für die Residenz (Abb.33) stammte vom *Contrôleur général des bâtiments*, Antoine Le Pautre und dem wohl bekanntesten Landschafts- und Gartengestalter André Le Nôtre.¹⁴³ Der Plan sah eine recht bescheidene Dreiflügelanlage, mit anderthalb Geschossen und siebzehn Fensterachsen vor. Das *corps de logis* sollte einen quadratischen Salon bzw. Vestibül mit einem *appartement simple* ausbilden. Die Flügel hatten wenig zurückweichende Rücklagen und Eckpavillons mit flachen Walmdächern. Das Zentrum des *corps de logis* wurde mittels einer Kuppel gekrönt. Vor die Kuppel wurde sowohl auf der Hofseite als auch auf der Gartenseite jeweils ein Giebel geblendet, sodass der Ansatz verdeckt wurde.¹⁴⁴ Der Aufbau hinterließ einen strengen Eindruck zumal das Bauwerk kaum Dekor aufwies (beispielsweise blieb das Tympanon des Giebels leer). Königlichen Glanz versprühte der bescheiden wirkende Bau kaum. Dem Entwurf mangelte es an der sonst so prachtvollen Gestaltung, wie es beispielsweise am Schloss von Versailles oder an der Fassade des Louvre vorgelebt wurde. Die majestätische Wirkung wurde außerdem durch die niedrige und eher breite Anlage, welche sich dadurch optimal in die Natur einfügte, untergraben. Obwohl Le Pautres Entwurf, welcher in ähnlicher Form auch tatsächlich ausgeführt wurde, durch die Reduktion auf Einzelformen und der überschaubaren, kompakten Bauweise an Monumentalität gewann, war die Reaktion auf das bereits im Rohbau fertig gestellte Projekt mehr als enttäuschend. Der vom König und seiner Maitresse vorerst gebilligte Bau wurde abgelehnt und der ausführende Architekt, in diesem Fall Antoine Le Pautre, fiel in Ungnade.¹⁴⁵

Die majestätische Aufgabe, das recht bescheidene *maison* in ein dem König und seiner Favoritin würdiges Schloss zu verwandeln übernahm Jules Hardouin-Mansart. Der für die Vollendung des Versailler Schlosses verantwortliche Hofarchitekt begann seine Tätigkeiten in Clagny.¹⁴⁶ Hardouin-Mansart verwandelte das strenge und kleinformatige Schlösschen Le Pautres mit kleinen gezielten Veränderungen, die eine erstaunliche Wirkung erzielten, in ein repräsentatives *château*. Mansart verwarf den Rohbau nicht, sondern erweiterte die U-förmige Anlage durch hofseitige, eingeschossige an die Flügel angrenzende Trakte und verlieh diesem somit eine ausladende Schaufront (Abb.35). Bei der Gestaltung der Fassade und den Bauteilen orientierte er sich an seinem Großonkel François Mansart (Maisons) und an Louis Le Vau (Vaux-le-Vicomte). Die in Clagny an die zweigeschossigen Seitenflügel quer anschließenden niedrigen Terrassenbauten, sowie die Korrespondenz der Fassaden (Verhältnis von Stirnseiten der Flügel zum Frontispiz des

¹⁴² Krause 1996, S. 66.

¹⁴³ Krause 1996, S. 67.

¹⁴⁴ Krause 1996, S. 67.

¹⁴⁵ Krause 1996, S. 68.

¹⁴⁶ Krause 1996, S. 68.

Hauptpavillons) erinnern laut Krause an die Abstufung der Bauteile in Maisons (Abb.2).¹⁴⁷ Ein Vergleich mit Vaux-le-Vicomte würde sich aber sicherlich auch lohnen, da vor allem die tempelartige Front wesentliche Charakterzüge dieses Lustschlosses und nicht zuletzt Merkmale des Louvre aufweist.

Die Hofseite Clagnys ist mittels Risaliten betont worden. Durch dorische und korinthische Ordnungen (mittels eines Gebälks getrennt) wird an der Schauseite (Abb.36) eine Ädikula-Form gebildet und erinnert an Vaux-le-Vicomte. Krause führt an, dass Hardouin-Mansart sich der Bauelemente seines Onkels bediente: So sind die Fenster im Erdgeschoss wie in Maisons mit einer Verdachung auf Konsolen versehen, die Dekoration der Fenster im Mittelpavillon (Volutenkonsolen als Keilsteine, Festons, Ohren an den hinterfangenden Blenden und Trophäen über der Verdachung) verweisen ebenfalls auf Maisons.¹⁴⁸ Im Gegensatz zu Maisons ist die Dachzone hier aber einheitlicher gestaltet. Der mit einer Kuppel versehene Mittelsalon wurde schon von Le Pautre geplant, jedoch in monumentalerem Ausmaß von Mansart ausgebildet. Die dominante Bekrönung des Mittelpavillons ist spätestens seit Vaux-le-Vicomte bekannt.¹⁴⁹ Krause fasst die Anstrengungen Mansarts, aus dem Rohbau Le Pautres ein *château* anzufertigen, folgendermaßen zusammen: „Es ging darum, durch dezidiert eingesetzte Würdeformeln und altertümliche Motive einen Modus für die Bauaufgabe des großen Landhauses zu finden, für eine Bauherrin, die ihre Position mit Hilfe des Baus stärken oder doch herausstreichen wollte.“¹⁵⁰

Das Innere des Schlosses, die Ausmalung der Galerie etwa blieb aus, da der König das Interesse an seiner Favoritin verlor. Das 1769 zerstörte Schloss sollte jedoch Modell für weitere mittelgroße Landhäuser werden und veranschaulicht zudem die Entwicklung der *maison de plaisance* hin zu Landhäusern im ausgehenden 17. Jahrhundert. Abschließend sei hier noch erwähnt, dass Clagny all jene Eigenschaften der bisherigen, die französische Bautradition prägenden Schlösser und Schlossanlagen in sich vereint und diese, wenn auch in abgeschwächter, aber der Bauaufgabe und dem gesellschaftlichen Status der Besitzerin entsprechenden Form, verkörpert.

6.2 Choisy: Das Anwesen von Anne-Marie-Louise d'Orléans¹⁵¹

Das Schloss Choisy-sur-Seine wurde als Domizil der Anne-Marie-Louise d'Orléans, durchesse de Montpensier und Cousine des Königs Ludwig XIV. erbaut. Der ausführende Architekt, Jacques Gabriel (1630-1686), begann 1680 mit den Bauarbeiten und zeigt einen von den bisherigen königlichen Bauten abweichenden Typus eines, wenn auch im Ausmaß, bescheideneren Schlosses. Das Schloss von Choisy (Abb.37) sollte dem Anspruch einer vorwiegend im Sommer

¹⁴⁷ Krause 1996, S. 69-70.

¹⁴⁸ Krause 1996, S.71.

¹⁴⁹ Krause 1996, S.70.

¹⁵⁰ Krause 1996, S. 71.

¹⁵¹ Krause 1996, S. 134-141.

genutzten Residenz genügen und nur für kurze Aufenthalte bereitstehen, was auch für die Größe der Anlage spricht. Krause führt hierzu an, dass Choisy ein Beispiel für „die Ausformung des 'Typus' Landhaus zum architektonisch unpräzisen und übersichtlichen Bau“ ist.¹⁵² Damit schafft das Anwesen nicht nur einen nahtlosen Übergang vom repräsentativen Lustschloss zum dezenten französischen Landhaus, sondern zeigt auch neue dekorative Formen in der Ausformung der Fassaden, welche sich in den ungarischen Schlössern des Barocks wiederfinden lassen.

Das Anwesen wurde nach den Wünschen und eigenen Vorstellungen Mademoiselle de Montpensiers 1686 fertig gestellt und blieb 50 Jahre lang unverändert, bis unter Ludwig XV. der Hofarchitekt und Enkel Jacques Gabriels, Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), das Gebäude vollständig umbaute und durch zahlreiche Nebengebäude erweiterte.¹⁵³ Das Erscheinungsbild des heute nunmehr zerstörte Schlösschen ist durch Veduten des französischen Stechers, Sammlers und Kunstkritikers Jean-Pierre Mariette in seinem Sammelband *Architecture française*¹⁵⁴ sowie einer ausführlichen Baubeschreibung in den Memoiren der Mademoiselle überliefert.¹⁵⁵

Die Grundrissdisposition (Abb.38) zeigt eine kleine Dreiflügelanlage mit einem großen *corps de logis* und zwei recht kurzen, daran anschließenden Flügeln. Im Osten sind breite, doppelte Appartements, welche durch ein gekurvtes Wandstück auf beiden Seiten die Flügel mit dem Mittelstück verbinden. Die Flügel erlaubten eine doppelte Raumfolge, die sowohl gartenseitig als auch in den Flügeln eine Enfilade aufwies. Während die privaten Räumlichkeiten sich nun im Erdgeschoss befanden, wurde das Obergeschoss zu repräsentativen Zwecken genutzt.¹⁵⁶ Zwischen den Flügeln war eine um zwei Stufen erhöhte Terrasse, welche wie in Versailles die Zufahrt mit der Kutsche verhinderte und somit den innersten *cour* unbefahrbar machte. Außerdem wurde das *corps de logis* durch eine zusätzliche Stufe hervorgehoben. Stufen markierten auch die Haupteingänge zur Hof- und Gartenseite.¹⁵⁷

Die 17 Achsen breite Gartenseite von Choisy wurde durch drei annähernd gleich breite Risalite gegliedert, wobei die Eckrisalite am jeweils an den Außenrändern und der Mittelrisalit im Erdgeschoss eine Rustizierung aufwies. Der aus Haustein errichtete Bau weist nur minimalen architektonischen und bildhauerischen Dekor auf. Der Mittelrisalit der Hofseite (Abb.39) erscheint rustiziert, die Arkaden lediglich mit Keilsteinen geschmückt Arkaden und hebt sich dadurch von den breiteren Stirnseiten der Flügeln ab, die eine schmale vorgeblendete Ädikula (wie in Maisons) aufweisen. Die Gartenseite (Abb.37) ist reicher an Dekor. Der Mittelpavillon erhielt hier vier Pilaster im Obergeschoss der Ädikulafront, die Hofseite nur zwei. Während hier ein Giebel ausgebildet

¹⁵² Krause 1996, S. 134.

¹⁵³ Krause 1996, S. 135.

¹⁵⁴ Oder auch *Architecture française*

¹⁵⁵ Krause 1996, S. 135.

¹⁵⁶ Krause 1996, S. 140.

¹⁵⁷ Krause 1996, S. 137.

wurde fehlt dieser auf der Hofseite. Krause meint deshalb, dass dies die eigentliche Schauseite des Baus sei.¹⁵⁸ Das tempelartige Motiv des Mittelpavillons weist wiederum auf schon bekannte Vorbilder aus Maisons und Vaux-le-Vicomte hin, an denen sich Gabriel sichtlich orientierte hatte. Durch das auf der Gartenseite durchlaufende Mansarddach wirkt der Bau nicht nur homogen, sondern gewinnt auch an Monumentalität durch die kompakte Bauweise. Die Innenraumgestaltung gilt es hier zu vernachlässigen, da hierzu keinerlei Bildmaterial zur Verfügung steht und die Themenwahl sich auf die Omnipräsenz des Königs beschränkte. So wie Clagny zuvor vereint auch Choisy die stilprägenden Motive und Elemente bereits bekannter französischer Vorbildbauten und deutet damit auf die beginnende, im 18. Jahrhundert beliebte, kompakte Baublockweise an.

6.3 Der Übergang zur *simplicité*

Das Entwerfen und Bauen von Lustschlössern, das sich in Frankreich ohne Unterbrechung vom Anfang des 16. Jahrhundert bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, wurde in der Regentschaft Ludwig XIV. nur mehr zeitweilig ausgelebt. Die mit Franz I. beginnende, von Heinrich IV. und Ludwig XIII. fortgesetzte und propagierte Bautradition, gab den französischen Adligen vermehrt Anlass *maison de campagne* und *maison de plaisance* in ganz Frankreich zu errichten. Das königliche Bauvorhaben fand indes ein jähes Ende, als die finanzielle Situation - vor allem durch die enormen Kosten verbunden mit dem Ausbau Versailles und der Errichtung anderer Rückzugsorte für den König, wie beispielsweise Marly - dies in der späten Phase der Regentschaft Ludwig XIV. nicht mehr zuließ.¹⁵⁹

Die *maison de campagne* und *plaisance* zeichneten sich ab 1700 durch schlichte Eleganz aus und waren in ihrer Fassadendekoration zurückhaltender als ihre Vorgänger. Auf Säulen- und Pilasterstellungen wurde verzichtet, da diese architektonischen Ordnungen vorwiegend zur Dekoration von herrschaftlichen Gebäuden wie Palästen und Schlössern verwendet wurden. Mit den königlichen Bauwerken zu konkurrieren stand außer Frage, weswegen auf eine bescheidenere Baudekoration zurückgegriffen wurde.¹⁶⁰ Die Forderungen nach *bienséance* und *convenance*, also nach Anstand und Bequemlichkeit, sollte gemäß den hierarchisch gegliederten Ständen eingehalten werden.¹⁶¹ So zeichneten sich die Landhäuser vor allem durch eine einfachere Komposition und der optimalen Nutzung der Grundrisse aus.¹⁶² In ihrer Außenwirkung waren sie bescheiden im Stile eines „gebändigten Rokoko“.¹⁶³ Während eine schlichte

¹⁵⁸ Krause 1996, S. 138.

¹⁵⁹ Blomfield 1973 b, S. 5-6.

¹⁶⁰ Hesse 2004, S. 106.

¹⁶¹ Hesse 2004, S.109.

¹⁶² Hesse 2004, S. 107.

¹⁶³ Hesse 2004, S. 110.

Ausgestaltung der Fassaden das Schloss außen kennzeichnete, legten die Bauherren des beginnenden 18. Jahrhunderts nun größten Wert auf die Gestaltung der Innenräume. In der Grundrissdisposition wurden nur mehr vereinzelt Räume auf einer langen Enfilade aufgereiht.¹⁶⁴ Stattdessen verwendete man nun kompakte querechteckige Räume, die durch die sogenannten *dégagements* (Korridore, Hintertreppen und Treppenzimmer) zugänglicher gemacht wurden. Die repräsentative, zweigeschossige *Salle à l'italienne* wie sie in Vaux-le-Vicomte noch zum Einsatz kam, fand kaum noch Verwendung.¹⁶⁵ Neben den kleineren Kompaktbauten wurden außerdem Wirtschafts- und Nebengebäude platziert, die das zentrale Gebäude ergänzten und zum Teil als Unterkunft für die Dienerschaft oder für Gäste bereitstanden.¹⁶⁶ Beispiele für solche kompakte Bauten, die vor allem dem Wohnkomfort des Hausherrn dienten, waren die heute nicht mehr erhaltenen Schlösser Issy (für den Parlamentspräsidenten Denis Talon gebaut) und Schloss Montmorency (für den reichen Finanzier Pierre Crozat erbaut) sowie das heute sich im französischen Staatsbesitz befindliche Schloss Champs (Abb.40).¹⁶⁷

7 Französische Architekturtraktate als Musterbücher für Europa

Die italienischen Architekturschriftsteller der Renaissance-Zeit, wie Leon Battista Alberti (1404-1472), Sebastiano Serlio (1475-1554) oder Andrea Palladio (1508-1580) waren Wegbereiter und Vorbilder für die europäischen Architekten, nicht nur was ihre Bauwerke oder Entwürfe betraf, sondern auch was ihre Traktate und Musterbücher anbelangt.¹⁶⁸ Sie hielten wesentliche Bereiche des neuzeitlichen Architekturverständnisses für die Nachwelt fest, welche sich durch die vorgegebenen Regeln und Muster an diesen orientieren konnte. Durch Neuauflagen fanden auch im 17. und 18. Jahrhundert Traktate und Musterbücher weite Verbreitung in ganz Europa und dienten als Inspirationsquelle für die nachkommende Generation von Architekten.¹⁶⁹ Diese Architekturtraktate sind nach Hoppe in drei Hauptgruppen einzuteilen, wobei Überschneidungen und Mischformen untereinander nicht ausgeschlossen sind.¹⁷⁰

Die erste Gruppe von Architekturtraktaten hielt den aktuellen Stand des Baugeschehens fest und bereite diesen zur Nachahmung vor. Hierzu zählen beispielsweise die zahlreichen Säulenhandbücher, welche die Grammatik der Säulenordnung und die Proportionierung dieser mittels Tafeln erleichtern sollte. Neue Ornamentformen, wie beispielsweise die Rocaille Muster fanden im 18. Jahrhundert auf dieselbe Art und Weise Verbreitung. Die zweite Gruppe der Traktate

¹⁶⁴ Hesse 2004, S. 106-107.

¹⁶⁵ Hesse 2004, S. 109.

¹⁶⁶ Hesse 2004, S. 109.

¹⁶⁷ Hesse 2004, S. 106-109.

¹⁶⁸ Hoppe 2003, S.17.

¹⁶⁹ Hoppe 2003, S.17.

¹⁷⁰ Hoppe 2003, S.17.

enthielten Formulierungen eines strengen Regelwerks und formalen Kanons. Die 1671 in Frankreich ins Leben gerufene königliche Akademie der Architektur wurde vor allem für die Formulierung von Normen in der Architekturpraxis Frankreichs gegründet, welche damit zum einen die königliche Autorität stärkte und zum anderen künstlerische Willkür damit so gut wie unterband. Die dritte Gruppe legte das Hauptaugenmerk auf die Theorie und versuchte neue Themenbereiche zu erfassen.¹⁷¹

Im folgendem werden die wichtigsten französischen Architekturtraktate und Musterbücher aufgeführt, welche einen entscheidenden Einfluss auf den nationalen Baucharakter ausübten und für viele europäische Länder und deren Architekten einen Vorbildcharakter hatte.

7.1 Jacques I. Androuet du Cerceau

Die Weiterentwicklung der repräsentativen Schlösser hin zur Idealform des Lustschlosses und die Verbreitung in ganz Europa war vor allem durch Architekturtraktate und Musterbücher möglich, welche als eine Art Anleitung und Inspiration für Bauherren, Architekten, aber auch Laien diente. Jacques I. Androuet du Cerceau (1510/20 – 1585/86) schrieb in den Jahren 1549-84 rund 20 Bücher und Sammelwerke, deren Schwerpunkt es hauptsächlich, war Abbildungen von architektonischen Gebäuden zu veranschaulichen.¹⁷²

Laut Brattig trug Jaques Androuet du Cerceau durch sein umfangreiches Stichwerk entscheidend dazu bei, dass die damaligen Vorstellungen bezüglich Architektur und Dekoration nicht nur in Frankreich Anklang fanden.¹⁷³ Du Cerceau verfasste das in drei Bänden erschiene Werk „*Architecture*“, welches in Paris (1559, 1561, 1582) erschien und unter anderem eine Bauanleitung für Landschlösser mit Vorschlägen für Grundrisstypen wie Kreis- und Flügelanlagen enthielt. Schon im 1559 erschienenen Werk du Cerceaus lässt sich das französische Bedürfnis der Zeit sich von den italienischen Einflüssen zu lösen bzw. abzugrenzen, feststellen.¹⁷⁴

Bernd Evers verdeutlicht in seinem Sammelband zur Architektur-Theorie, dass Du Cerceaus Bände schon damals die Neigung aufwiesen den Baukörper in Frankreich in Flügel und Pavillons zu unterteilen. Jedoch enthielten die Gebäude noch keine Säulenordnungen, waren aber reich an architektonischen Details.¹⁷⁵ Das mit dem Titel „*Le ... volume des plus excellents bastiments de France*“ in zwei Bänden von 1576-79 in Paris erschiene Werk, stellt eine groß angelegte Dokumentation zur französischen Schlossbauarchitektur der Könige aus dem Hause Valois dar.¹⁷⁶ Es zeigt Bauaufnahmen herrschaftlicher Anlagen der französischen Renaissance, sowie

¹⁷¹ Hoppe 2003, S. 17-18.

¹⁷² Evers 2003, S.220.

¹⁷³ Brattig 1998, S. 124-125.

¹⁷⁴ Evers 2003, S.220.

¹⁷⁵ Evers 2003, S. 220.

¹⁷⁶ Evers 2003, S. 222.

Darstellungen von dekorativen Details, Grottesken und Möbeln.¹⁷⁷ Es war die erste umfangreiche Darstellung zeitgenössischer Architektur im Folioformat mit doppelseitigen Abbildungen, die nicht im Holzschnitt, sondern mittels Kupferstich angefertigt wurde und somit viel präziser und reicher an Details. Jedes Band enthält 15 Schlösser aus königlichem und privatem Besitz (Häuser des Militärs, oder von hohen Beamten vom Hof). Während der Name des Schlosses und der Besitzer genannt werden, fehlen konkrete Aufzeichnungen über die Bauzeit, sowie den Architekten. Jedoch wird hier eine neue stilistische Entwicklung Frankreichs aufgezeigt, mit dem Schwerpunkt Architektur, seit der Zeit Ludwig XII. So ist beispielsweise auch der Louvre, mit der Fassade von Pierre Lescot in neun Tafeln vertreten. Die vielseitige Veranschaulichung von Grund- und Aufriss sowie Schnitten und Ansichten aus der Vogelperspektive machten es zu einem umfangreichen Werk, der als Initialzündung für weitere Stichwerke Frankreichs gelten kann.¹⁷⁸ Evers merkt diesbezüglich an, dass hier „der französische Brauch sich in regelmäßigen Abständen eine Art Rechenschaftsbericht über die Nationalarchitektur zu liefern“ entstand und verweist auf die Nachfolgewerke von Jean Marot, wie dem „*Petit Marot*“ und „*Grand Marot*“ (1650-70) und Jaques-François Blondels „*Architecture française*“ (1752-56).¹⁷⁹ Laut Brattig lässt sich ein Einfluss von Androuet du Cerceau auf den Architekten Louis Le Vau erkennen, welcher das für die Entwicklung der *maison de plaisance* entscheidende Schloss Vaux-le-Vicomte entworfen hatte und als Vorläufer und Modell für etliche Lustschlösser in Europa gelten kann.¹⁸⁰

7.2 Augustin Charles D'Aviler¹⁸¹

Ein weiterer Architekt, der als Autor Anleitungen zur zivilen Baukunst gab und damit die französische Bautradition verbreite war Augustin Charles D'Aviler (1653-1701). D'Avilers Werk mit dem Titel „*Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*“ erschien 1691 und behandelt in zwei Bänden die Säulenordnung nach Giacomo Barozzi da Vignola und erweitert das starre fünf Säulensystem durch zahlreiche Variationen an Motiven.¹⁸² D'Aviler gehörte zu jenen Architekten, die wie Claude Perrault oder François Blondel, mit der 1671 entstandenen *Académie Royale d'Architecture* eine offizielle akademische Doktrin begründen wollten. Demnach sollte sein Werk, wie das seiner Vorgänger, eine Lösung für das Problem, eine einheitliche, französische Architektursprache zu entwickeln, darstellen. Darüber hinaus sollte sie den neu entstandenen Bedürfnissen und Ansprüchen der Zeit (Bequemlichkeit, Wohnlichkeit und Komfort) genügen.¹⁸³ D'Aviler erweiterte Vignolas Repertoire an Mustertüren und Fensteröffnungen um französisch

¹⁷⁷ Brattig 1998, S. 125.

¹⁷⁸ Evers 2003, S. 222.

¹⁷⁹ Evers 2003, S. 222.

¹⁸⁰ Brattig 1998, S. 127.

¹⁸¹ Evers 2003, S. 262-266.

¹⁸² Evers 2003, S.262.

¹⁸³ Evers 2003, S.262.

geprägte Muster (Abb.41). Zur besseren Vorstellung fügte er die Grundelemente in einem Bau zusammen und führte vor allem die Wichtigkeit der *distribution* (Raumaufteilung) vor.¹⁸⁴

Des Weiteren stellt d'Aviler in seinem Werk klar, dass für schlichtere Bautypen auf einen Einsatz von Säulenordnungen verzichtet werden muss und stattdessen eine spezifische Form des Kranzgesims die Bedeutung des Baus herausstreichen kann.¹⁸⁵ Damit steht laut Evers Augustin Charles d'Aviler „[...] am Anfang der später vielfältig genutzten so genannten reduzierten Ordnung.“¹⁸⁶ D'Avilers Traktat hatte einen großen Erfolg zu verbuchen, da durch den stetig wachsenden Wunsch nach mehr Komfort und einer besseren Raumnutzung neben Raubdrucken auch mehrere erweiterte Neuauflagen (1710-1760) erschienen, die sowohl Beispiele für Grundrisstypen gaben als auch die Innenausstattung exemplifizierten. Wie auch seine Vorgänger lehnte d'Aviler die Extravaganzen der italienischen Barockarchitekten, wie gesprengte Giebel oder Kartuschen, entschieden ab. Als ein Vertreter der Antike war ihm die damit verbundene Einhaltung der Norm nahezu heilig und er vertrat damit in der *Querelle des anciens et de modernes*¹⁸⁷ eine konservative Auffassung. D'Aviler hatte jedoch die bis dato gültigen Regeln, wie sie beispielsweise Vignola mit der Säulenordnung vorgab, erweitert und zahlreiche Variationen angeboten, womit er wiederum dazu beitrug eine „*architecture à la française*“¹⁸⁸ auszuformen. 1699 erschien sein Werk von Leonhard Christoph Sturm übersetzt in deutscher Sprache und fand damit im deutschsprachigen Raum ebenfalls weite Verbreitung.¹⁸⁹

7.3 Charles-Étienne Briseux

Das 1743 in zwei Bänden in Paris erschiene Werk von Charles-Étienne Briseux (1660-1752) mit dem Titel *L'Art de Bâtir des Maison de Campagne*, behandelt die Gestaltung und Planung von kleinen bis mittelgroßen Landhäusern und Landschlösschen.¹⁹⁰ Die Entwürfe werden hierbei in einer Vielzahl von Grundrissvariationen sowie im Aufriss und im Schnitt wiedergegeben. Briseux' Entwürfe waren ob der Größe hier für wohlhabende Privatleute und Adelige gedacht.¹⁹¹ Wie Blondel auch, legt Briseux bezüglich der Innenraumgestaltung großen Wert auf Komfort, jedoch vor allem auf Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit. Demnach platzierte Briseux die Paraderäume in bewährter Manier im Erdgeschoss und verlagerte die Privatgemächer sowie die Gästeappartements ins Obergeschoss. Der Salon erscheint in seinen Vorschlägen ebenfalls auf der Mittelachse, die das zentrale Herzstück eines Schlosses repräsentiert, lehnt jedoch die

¹⁸⁴ Evers 2003, S. 262.

¹⁸⁵ Evers 2003, S. 266.

¹⁸⁶ Evers 2003, S. 266.

¹⁸⁷ *Streit der Alten und Neuen*: In dem um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert stattfindenden Streit ging es um die Frage inwieweit die Antike noch Vorbildcharakter für die Architektur hat und ob man um neue Maßstäbe zu setzen sich nicht der Moderne verschreiben sollte.

¹⁸⁸ Evers 2003, S. 266.

¹⁸⁹ Evers 2003, S. 266.

¹⁹⁰ Evers 2003, S. 278.

¹⁹¹ Brattig 1998, S.213.

Gleichsetzung bzw. die Charakterisierung mit einer *Salle à l'italienne* ab. Bei einem verdoppeltem Grundriss, dem *appartement double* beispielsweise, schlägt er zudem vor, dem Salon ein Vestibül vorzulagern. Außerdem ist die Akzentuierung des Mittelpavillons gegenüber den Seitenpavillons zu bevorzugen.¹⁹² Der während des 18. Jahrhunderts in Frankreich einsetzende Wandel in der Auffassung vom Bauen wird in Briseux' Trakten deutlich.¹⁹³ So dienen Treppen in den Landhäusern – und schlösschen nunmehr hauptsächlich der Kommunikation zwischen den repräsentativen Räumen und den Privatgemächern im Obergeschoss und sind deswegen bescheidener geworden. In der Gestaltung der Fassaden werden keine vollen Säulenordnungen mehr verwendet, da diese nur mehr für Herrscherpaläste als angemessen erachtet werden.¹⁹⁴ Die Dekoration wird indes zurückhaltender und subtiler, feiner in ihrer Abstimmung. Zudem werden Mustervorgaben für die Innenausstattung bereit gestellt, welcher beispielsweise den damaligen Geschmack des Innendekors (Rocaille-Formen) oder die Anfertigung von Treppenanlagen oder Wandvertäfelungen enthielt.¹⁹⁵ Hesse fügt bezüglich Briseux noch an, dass sowohl er als auch Jaques-François Blondel entscheidenden Beitrag dazu geleistet haben, dass sich die Pariser Dominanz bezüglich des Architektur- und Dekorationsstils auch in den Provinzen und darüber hinaus, in das übrige Europa verbreitete.¹⁹⁶ Denn auch nach dem Ende des *Ancien Régimes*, als der Frühklassizismus das Rokoko ablöste sollten die besagten Standardwerke mit der Darstellung der französischen Raumdisposition ihre Gültigkeit im restlichen Europa nicht verlieren.¹⁹⁷

7.4 Jacques-François Blondel

Der letzte Autor der vor dem Sturz des *Ancien Régime* eine große Architekturlehre entwarf war Jacques-François Blondel (1705/08-1774).¹⁹⁸ Mit seinem 1737/38 in Paris veröffentlichtem zweibändigem Werk „*De la Distribution des Maisons de plaisance, et de la Décoration des Édifices en général*“, schuf er eine umfassende Anleitung für den angehenden Architekten und gebildeten Laien, der den zeitgenössischen, modernen, französischen Geschmack des Schlossbauwesens verkörperte. Für Blondel lag das Hauptaugenmerk einer *maison de plaisance* auf der Einhaltung der *convenance*. Der Komfortanspruch sollte, um das Ziel von Perfektion und Harmonie zu erreichen, gewahrt werden.¹⁹⁹

Blondels Hauptwerk „*Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*“ war bestrebt ein

¹⁹² Brattig 1998, S. 214.

¹⁹³ Evers 2003, S. 278.

¹⁹⁴ Evers 2003, S. 278.

¹⁹⁵ Evers 2003, S. 280.

¹⁹⁶ Hesse 2004, S.110.

¹⁹⁷ Hesse 2004, S. 110.

¹⁹⁸ Evers 2003, S. 298.

¹⁹⁹ Brattig 1998, S.210-211.

absolut rationales und fundiertes Normensystem bereitzustellen.²⁰⁰ Auch in diesem Werk schreibt Blondel vor, der Gebäudeaufgabe eine angemessene, harmonische Wirkung zu geben. Da auch er ein Verfechter der Antike war, galt es vorübergehende Modeerscheinungen in der Architektur sowie launische Phantasien beim Entwurf dieser zu vernachlässigen. Die äußere Erscheinung eines Gebäudes sollte die Konstruktion dieser mit der Raumaufteilung und Nutzung in Einklang bringen.²⁰¹ Jacques-François Blondel war nicht nur Vorbildcharakter für eine rationalistische Architekturauffassung, sondern trat auch entschieden gegen eine beliebige und unlogische Dekorationsweise auf.²⁰² Blondels Forderung einer Architektur von „edler Einfachheit“ verdeutlicht noch einmal die Entwicklung der *maison de plaisance* in Frankreich, von herrschaftlichen Lustschlössern hin zur Beschränkung auf das Wesentliche und notwendige, mit einer der äußeren Wirkung, angemessenen Erscheinung.²⁰³

8 Stilelemente der französischen Klassik im Schlossbau²⁰⁴

8.1 Schlostypen und Grundrissformen

Im Zentrum klassischer Schlossbauentwürfe lag vor allen Dingen die Wahrung von Symmetrie und Regelmäßigkeit. Die immer stärker werdende Raumvielfalt im Inneren sollte sich nicht in der Fassade widerspiegeln. Das äußere des Schlosses sollte eine vereinheitlichende Wirkung erzielen. Dabei konnten Schlösser, ihre Außenwirkung betreffend, auf zwei verschiedene Arten repräsentiert werden. Zum einen als freistehende, sich dem Status gemäß, als sozial abhebende Anlage und zum anderen als ein sich in die Umgebung einfügendes Gebäude, das dadurch nur bedingt Aufmerksamkeit erregte. Der Grundtypus einer Dreiflügelanlage - mit den einen Hof umschließen Flügeln - schuf Distanz zur Umgebung und war als Schlostypus für eine in der Gesellschaft exponierte und sich räumlich distinguierende Persönlichkeit durchaus geeignet.²⁰⁵ Hoppe führt diesbezüglich an, dass durch die Erneuerungsmaßnahmen am Schloss Versailles, der im Grundtypus eine Dreiflügelanlage durch die Beibehaltung des ehemaligen Jagdschlusses aufwies „[...]der Typus der unbefestigten Dreiflügelanlage mit sich symbolisch öffnendem Ehrenhof [...] eine soziale Aufwertung [erfuhr], die zahlreiche Nachahmungen sowie Übertragungen in andere Kontexte nach sich zog.“²⁰⁶ Während in der Renaissancezeit vorwiegend eine regelmäßige und symmetrische Vierflügelanlage im Stile eines italienischen Palazzo bevorzugt wurde, war

²⁰⁰ Evers 2003, S. 296.

²⁰¹ Evers 2003, S. 298.

²⁰² Evers 2003, S.296.

²⁰³ Evers 2003, S.298.

²⁰⁴ Anmerkung der Autorin:

Zusammenfassung der in den vorigen Kapiteln verdeutlichten Stilmittel anhand der bereits exemplifizierten französischen Schlössern der Früh- und Hochklassik

²⁰⁵ Hoppe 2003, S. 76.

²⁰⁶ Hoppe 2003, S. 43.

dessen Antitypus die freistehende kompakte, blockartige Anlage.²⁰⁷ Die ideale Form des Zentralbaus, welche vorwiegend in Italien zelebriert, in Frankreich aber auch durchaus rezipiert wurde, gab verschiedenste Vorschläge, wie man die praktischen Anforderungen des Wohnens und die der Repräsentanz miteinander verbinden konnte. Es entstand eine große Anzahl von kompakten Bauten die in ganz Europa Anklang fanden und als Villen am Lande, *maison de plaisance* oder Landschlösser genutzt wurden.²⁰⁸ Das wohl bekannteste blockhafte Schloss Frankreichs stellt Vaux-le-Vicomte dar, das seine wegweisende Funktion nicht nur in Frankreich ausübte, sondern zahlreiche Nachahmer, wenn auch in abgewandelter Form, in anderen europäischen Ländern wie z.B. Ungarn fand.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts kamen individuellere Grundrisse zu Tage die jedoch Aspekte der *commodité* vermissen ließen.²⁰⁹ Daher lag es an den französischen Architekten in ihren Entwürfen die Raumordnung so zu gestalten, dass die Bequemlichkeit des Besitzers gewährleistet werden konnte.²¹⁰ Der starke Zwang nach Symmetrie, welcher vorwiegend im 17. Jahrhundert erhoben wurde, wich einer differenzierteren Bezugnahme auf die umgebenden Achsen, lies jedoch den Bau streng und durchgeplant wirken. Schon im 17. Jahrhundert entwickelte sich in Frankreich durch das Aufkommen zahlreicher, neuer Lustschlösser, ein freierer Umgang mit der Wahl von Baukörpern.²¹¹ Kompaktbauten im dezenteren, schlichten Stil wie sie in der Spätphase der französischen Klassik vermehrt vorkamen erhielten durch Nebengebäude, welche freistehend zu Wirtschaftszwecken oder als Unterkünfte gebraucht wurden, eine soziale Aufwertung.²¹²

Die Anordnung der Räume im Grundriss variierte im Laufe der Zeit. Das *appartement simple*, bei dem einzelne Räumlichkeiten mittels eines Korridors zugänglich waren und die volle Breite des Schlosses einnahmen, war die in Frankreich übliche Form der Raumdisposition. Dem gegenüber stand das *appartement double*, bei dem eine doppelte Raumreihe, meist an der Garten- und Hofseite, im *corps de logis*²¹³ oder auch entlang der Flügel²¹⁴ ausgebildet wurde. Ein bewährtes Stilmittel der französischen Klassik war die Enfilade. Die somit entstandene Zimmerflucht bei der alle Türen auf einer Achse aufgereiht sind, ließ die Räume ineinanderfließen und verstärkte somit die vereinheitlichende Wirkung der Raumdisposition. Die nun ineinander nahtlos übergehenden Räume steigerten darüber hinaus Bequemlichkeit und Komfort des Hausherrn. Ein rechteckiges Vestibül, ein großer runder Salon, sowie beidseitige Raumfolgen von *antichambre*, *chambre* und *cabinet* im Erdgeschoss sollten in weiterer Folge noch weite Verbreitung an den europäischen

²⁰⁷ Hoppe 2003, S.76-77.

²⁰⁸ Hoppe 2003, S. 78.

²⁰⁹ Hoppe 2003, S. 80.

²¹⁰ Hoppe 2003, S. 90.

²¹¹ Hoppe 2003, S. 80/82.

²¹² Hoppe 2003, S. 85.

²¹³ Schloss Vaux-le-Vicomte, Kapitel 3.2.

²¹⁴ Schloss Choisy, Kapitel 5.2.

Schlössern des Barocks finden.²¹⁵ Durch ein repräsentatives Treppenhaus gelangte man meist in die *etage noble*, der Beletage des Schlosses, die mit einem Vorraum oder Gardesaal beginnend zum Fest- bzw. Prunksaal führt, wonach die Paradezimmer mit Vorräumen, Audienzsaal und Schlafzimmer des Hausherrn schlossen.²¹⁶ Unterschieden wurden auch welchem Zweck die Räume dienten. So hatten bestimmte Räume einen offiziellen, repräsentativen Charakter, während andere dem privaten Gebrauch dienten. Die Dominanz des *etage noble* wurde nicht nur im Inneren, sondern auch am Äußeren des Schlosses verdeutlicht.

8.2 Fassadengestaltung

Blunts Beschreibung zufolge ging das Prinzip der „*convenance*“, der Bequemlichkeit und des Komforts Hand in Hand mit der Unterscheidung von privaten und öffentlichen Räumen und der Situierung dieser im Grundriss, deren Konsequenz schlussendlich die Reglementierung der Aufrissgestaltung war.²¹⁷ Die Gestaltungsweise der Fassaden erlebte während der französischen Klassik einen Aufschwung. Durch eine stufenweise Betonung mittels Risalit und Pavillon wurde die Fassade gegliedert, dabei wurde die Mitte des *corps de logis* besonders hervorgehoben.²¹⁸ Zum Teil trat der Mittelrisalit der Schaufront stark aus der übrigen Fassade hervor. Im Schloss Vaux-le-Vicomte war dies auf der Gartenfassade in extremer Weise der Fall (Abb.7). Vor allem der konvex-konkave Schwung im Grundriss, der die Fassade ebenfalls mitschwingen ließ, wurde in Vaux exemplifiziert.

Ein weiteres, verbreitetes Stilmittel der französischen Frühklassik war es den mittleren Pavillon mit einer Kuppel abzuschließen. In bemerkenswerter Weise geschah dies in Vaux-le-Vicomte. Louis Le Vau setzte eine in ihrem Ausmaß enorm große Kuppel auf das Zentrum des Schlosses. Der symmetrische Aufbau der Fassade und seiner Gliederung war eine Grundvoraussetzung. Der Mittelrisalit stellte das Zentrum der Fassade dar und war gleichzeitig die Symmetrieachse des Schlosses. Die Anzahl der Risalite variierte je nach Ausmaß des Schlosses blieb jedoch immer ungerade. Das bedeutet, dass die Fassade meistens in drei oder in fünf Risalite oder Pavillons eingeteilt wurde. Der Pavillon, welcher als ein rudimentäres turmartiges Gebilde nun in die Fassadengestaltung übernommen wurde, war ein typisches Bauglied des französischen Schlossbaus.²¹⁹

Während die Eckrisalite im Gegensatz zu dem Mittelrisalit nur geringfügig aus der Fassade hervortraten, erhielten sie durch einen getrennten Dachabschluss eine Aufwertung. Die symmetrische Anordnung dieser *avant-corps* im Grundriss war Grundvoraussetzung dafür, dass

²¹⁵ Hesse 2004, S. 41.

²¹⁶ Fürst 2012

²¹⁷ Blunt 1979, S.139.

²¹⁸ Hoppe 2003, S. 84.

²¹⁹ Hoppe 2003, S. 84.

die Risalite sich auch in der Fassadengestaltung entsprachen. Dabei waren geringfügige Abweichungen im Baudekor durchaus möglich. Trotzdem war ein homogener und kohärenter Gesamteindruck das Maß aller Dinge. Das repräsentative Schloss sollte keine aus einzelnen Baukörpern zusammengesetzte Anlage darstellen, daher war es die Aufgabe des Architekten daraus ein einheitliches Gesamtbild zu schaffen, indem die Bauelemente miteinander verschmolzen. Besonderer Wert wurde auch auf Kontraste und eine gesteigerte Rhythmisierung gelegt. Geschwungene und gerade Linien stellten eine Bereicherung zu dem bisherigen Formenrepertoire dar.²²⁰

Im Aufbau der Fassade war die Gliederung mittels Ordnungen gegeben. Dabei trug die horizontale Rustizierung und vertikale Gliederung in Ordnungen zur Unterteilung der Fassaden bei. Säulenordnungen wurden beispielsweise an den königlichen Bauten, wie dem Schloss Versailles oder dem Louvre verwendet. Die Höhe der einzelnen Geschosse divergierte je nach Bedeutung. Die Beletage war als höchstes Geschoss eines Schlosses klar nach außen erkennbar und unterschied sich auch durch die besondere Akzentuierung mittels Baudekors von den restlichen Etagen. Während die meisten französischen Schlösser zweigeschossig gebaut wurden, konnten sie auch ein Mezzanin (Zwischengeschoss) enthalten. Dieses war zumeist durch sichtlich kleine Fenster gekennzeichnet. Der Bauschmuck an den Fassaden war an der Schaufrent zumeist wesentlich reicher gestaltet. Medaillons, allegorische Figuren und Vasen als Akroterien wurden zumeist als besondere Betonung des Giebels und Mittelrisalits am Schloss angebracht. Das Tympanon des Giebelfeldes im mittleren Pavillon enthielt dabei das Wappen (von Putten oder Tieren gehalten) und war zumeist der einzige Hinweis auf den jeweiligen Schlossbesitzer.

8.3 Ausstattung und Gestaltung des Schlossinneren

Die in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich zelebrierte malerische Ausstattung des Innenraums unterschied sich wesentlich von dem am Ende des Jahrhunderts und mit Anbruch des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rokoko. Der Vergleich der Innenräume des Schlosses Vaux-le-Vicomte²²¹ mit einigen Räumen des herrschaftlichen Schloss Versailles²²² verdeutlicht den großen Wandel den die Innenraumausgestaltung während dieser Stilperiode durchlebte.

Im Schloss Vaux werden mehrere Stilmittel der klassischen Innengestaltung vereint. So sind einige Wände mit Tapisserien ausgestaltet, oder mit Bildern auf farbigen Wänden behängt. Die Decke wurde ausgemalt (enthielt dabei ein ikonographisches Programm) und mittels goldenen Stucks verziert. Der mit dem Rokoko einsetzende Stilwandel im Innenraum der Schlösser, welcher Ende des 17. Jahrhunderts in der Raumausstattung von Versailles seinen Anfang nahm, offenbarte

²²⁰ Hoppe 2003, S. 84.

²²¹ Abb.13-16.

²²² Abb.26, 28 & 31

hingegen ein ganz anderes Bildprogramm: neue und phantasievolle Dekorationsmotive in helleren, lichtdurchfluteten Räumen.²²³ Die neuen Rokoko-Motive, wie C- oder S-förmige Schnörkel, Masken und Muscheln unterbrachen die ansonsten so stringenten, linientreuen Rahmenfelder.²²⁴ Die in der Frühklassik noch begrenzenden Pilaster werden immer häufiger von Band- oder Rankenwerk eingerahmt und übernahmen kaum mehr die Funktion einer klassischen Ordnung. Täfelungsfelder und Spiegel werden in weiterer Folge von kreisförmigen, ovalen Formen ersetzt. Nicht nur die Wände erhielten Rokokoschmuck, sondern auch die Hohlkehlen, welche den Übergang zur Decke bildeten. Die Türen wurden in geometrische Felder eingeteilt, deren Vertäfelung nun von Filigranrosetten, Palmetten und anderen Zierformen eingenommen werden.²²⁵ Der in Versailles ebenfalls oft zur Vertäfelung der Wände verwendete Marmor wich Anfang des 18. Jahrhunderts einem hellen, lichten Weiß. Anfangs noch durch den in Gold gehaltenen Stuck überladen wurde mit der Zeit die Dekoration dezenter und wich filigraneren Akzentuierungen.²²⁶

Das Treppenhaus war ein integraler Bestandteil der Schlossarchitektur und demzufolge auch der repräsentativen Raumfolge. In der Ausgestaltung wurden deshalb dieselben Motive und Mittel (Figurenzyklen, allegorische Gemälde, Skulpturen) angewendet, wie für die Ausstattung anderer Räumlichkeiten. Jedoch gab es kein einheitliches Schema, das besagte wo eine Prunktreppe im Grundriss bzw. im Schloss positioniert werden sollte. Die repräsentative Funktion des Treppenhauses wurde durch die Ausstattung mittels Deckenfresken und Statuen betont. Die individuelle Gestaltungsweise, welche sich hauptsächlich in ihrem Programm am Hausherren und dessen Glorifizierung orientierte, machte eine vereinheitlichende Schematisierung der Treppengebäude aber nahezu unmöglich.²²⁷

Einen qualitativen Aufschwung erlebte das Treppenhaus Ende des 17. Jahrhunderts, als der Stellenwert jener aufgrund der fürstlichen oder königlichen Residenzen gemäß dem höfischen Leben, anstieg. Die Treppe gehörte als Ort des Empfangs und Zutritts wie das *lever* und *coucher* zum königlichen Zeremoniell. Bei der Wahl des jeweiligen Treppentypus wurde immer darauf geachtet, dass das Treppenhaus so positioniert wurde, dass eine gute Verbindung von Stockwerk zu Stockwerk möglich war, was schlussendlich auch die Wahl und Gestaltung der Stiegen determinierte. Dabei war was die Entwicklung der Treppe angeht Spanien ein Vorreiter und Vorbild. In Frankreich wurden die drei Hauptformen der Treppenanlage wiederholt und reicher ausgestaltet. Der um einen rechteckigen, offenen Schacht heraufgeführte Anstieg wurde in Blois angewandt. Die Treppe mit T-förmigen Grundplan war für die Gesandtentreppe in Versailles

²²³ Vgl. Hesse 2004, S. 127.

²²⁴ Hesse 2004, S. 128.

²²⁵ Blunt 1979, S. 135.

²²⁶ Vgl. Abb. 28 und 31.

²²⁷ Fürst 2012

geplant (Abb.30), jedoch wieder abgebrochen. Die Kaisertreppe wurde von Le Vau in den Tuileries ausgeführt.²²⁸

Gewisse Grundtypen von Treppenanlagen lassen sich in den barocken Schlossbauten sehr wohl feststellen. Bei der Unterscheidung nach dem Treppenlauf (Stufenfolge, die zwei Geschosse miteinander verbindet), kann der Verlauf gerade, gekurvt, wie bei einer Rundbogentreppe oder als eine Wendeltreppe angelegt sein. Die Stufenfolge ist entweder unterbrochen oder durchgehend, dabei können die Treppen eine gleichmäßige Abfolge haben, oder durch horizontale Podeste - welche die Treppe dann in Treppenarme führt - unterteilt sein. Durch einen Richtungswechsel kann die Laufrichtung Wendungen von 90 oder 180 Grad enthalten. Barocke Prunktreppen bestehen meistens aus mehreren Treppenläufen und können parallel ansteigende, gegenläufig-symmetrische, oder gabelförmige Treppenläufe (mit Wendepodest) enthalten.²²⁹

9 Das Aufkommen des Barocks in Ungarn

Die ungarische Kunst des Barocks, in diesem Fall vornehmlich die Architektur, wurde von verschiedenen Stilrichtungen immer wieder aufs Neue beeinflusst und geformt. Nur wenige Länder vermochten es, die Architektur so zu prägen, dass ihr Stil eine eingehende Aufnahme in die heimische Bauweise fand.²³⁰ In erster Linie denkt man an Italien, dem Ursprungsland des Barocks. Bezüglich der Entwicklung und Rezeption der Schlossarchitektur hat aber Frankreich die dominierende Stellung in Europa übernommen. Während Italien vor allem am Anfang der Verbreitung des Barocks – im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zeigten sich schon in der Spätrenaissance Anzeichen einer neuen, auflebenden Stilgattung – die maßgebende Nation war, übernahm das gestärkte Frankreich ab den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts die Vorreiterrolle.²³¹ Die kulturelle Hegemonie Frankreichs war bis zur französischen Revolution 1789 in Europa unbestritten. Die französischen Könige - allen voran der Sonnenkönig Ludwig XIV. - trugen dazu bei, dass sich in ihrem Land eine durch und durch französische Kunst etablieren konnte. Diesen traditionsbewussten französischen Geist verkörperten vor allem die Schlösser Frankreichs. Die nun ganz auf Repräsentation ausgerichteten Schlösser erhoben sich auf U-förmigem Grundriss, welche zu Anfang ein monumentales Ausmaß annahmen und durch die charakteristische Unterteilung in Pavillons, durch die Fassadengestaltung mittels Ordnungen und die beeindruckenden Salons glänzten. Die Stilphase des Rokokos brachte blockartige und kleinformatige Schlösser hervor, deren schlichtes Äußeres sich auch in der Fassadengestaltung

²²⁸ Pevsner 2008, S. 297.

²²⁹ Fürst 2012

²³⁰ Igaz 2007, S. 8.

²³¹ Igaz 2007, S. 8-9.

widerspiegelte.²³² Durch die Publikation von Traktaten und Musterbüchern waren die französischen Vorbildbauten nunmehr in ganz Europa verbreitet. Die Anzahl der Werke architektonischer Fachliteratur nahm in Ungarn zu.²³³ Durch das Buchverzeichnis privater Sammlungen weiß man heute, dass diese im 18. Jahrhundert auch in Ungarn zugänglich waren und auch benutzt wurden.²³⁴

9.1 Historische Vorläufer

Während sich in Frankreich die klassische Architektur voll entfalten konnte und Meisterwerke wie das Schloss Versailles hervorbrachte, durchlebte Ungarn wohl eine der schwierigsten Phasen in der Geschichte des Landes. Die Zahl der ungarischen Einwohner, den Magyaren, war im 17. Jahrhundert durch die vielen Kriege und Verwüstungen rapide gesunken. Durch die unterschiedlichen Glaubensrichtungen war das Volk geteilt, sowie seiner Unabhängigkeit beraubt worden. Ungarn war im 17. Jahrhundert auch geographisch gespalten (Abb.42): das von den Habsburgern besetzte Gebiet (rosa) stellte das königliche Ungarn dar. Im Osten befand sich das Fürstentum Siebenbürgen (blau). Den größten Teil der Landkarte nimmt das von den Türken besetzte Territorium ein (gelb).²³⁵ Das Fürstentum Siebenbürgen behielt sich auch in künstlerischer Hinsicht seine Unabhängigkeit, weswegen sich der Stil der Renaissance bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in diesem Teil des Landes hielt. Da die Bevölkerung Siebenbürgens vorwiegend Protestanten waren, wurden jegliche gegenreformatorischen Versuche seitens der katholischen Kirche unterbunden und somit auch dem Barock ein Riegel vorgeschoben. Dieser begann sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts in Siebenbürgen zu entfalten.²³⁶ In dem von den Türken besetzten mittleren Teil des Landes wurden dem islamischen Glauben gewidmete Bauten wie Moscheen und Bäder angefertigt, darüber hinaus gab es im besetzten Landesteil aber kaum künstlerische Errungenschaften.²³⁷ Ganz anders sah das im Habsburger-Gebiet aus. Neben den geistlichen Auftraggebern waren es vor allem adelige Familien, die sich finanziell gesehen im Stande sahen, Burgschlösser, Kirchen oder Schlossanlagen in Auftrag zu geben. Im Tausch für Dienste im Interesse der Habsburger erhielten sie große Ländereien.²³⁸ Die Vereinigung der einzelnen Gebiete begann nach der Befreiung der Türken langsam fortzuschreiten. 1686 eroberten die vereinten christlichen Heere unter Karl VI. die einstige Haupt- und Residenzstadt Buda (seit Mitte des 17. Jahrhunderts war Pozsony die Hauptstadt Ungarns) zurück.²³⁹ Mit dem Sieg Prinz Eugens von Savoyen in der Schlacht von Zenta schien die Türkengefahr nahezu gebannt. Als Folge der

²³² Igaz 2007, S. 9.

²³³ Igaz 2007, S. 10.

²³⁴ Kelényi 1998 b, S. 124.

²³⁵ Igaz 2007, S. 11.

²³⁶ Igaz 2007, S. 12.

²³⁷ Rados 1975, S.176.

²³⁸ Rados 1975, S.177.

²³⁹ Voit 1971, S.21 & 30.

Befreiung begannen sich im Laufe des 18. Jahrhunderts Barockstädte wie beispielsweise Buda, Pest, Vác oder Pécs in Ungarn zu entwickeln.²⁴⁰ Während sich am Anfang dieser Entwicklung die Bautätigkeit vor allem auf das Gebiet im heutigen Burgenland oder der Slowakeibeschränkte, schritten die Bautätigkeiten im Hochbarock innerhalb des heutigen Ungarns voran.²⁴¹ Das Land war zur Zeit der endgültigen Vertreibung der Türken in einem katastrophalen Zustand. Große Teile des Landes waren verlassen, verwahrlost und blieben den Gesetzen der Natur überlassen. Jahrzehntlang lag daher das Hauptaugenmerk der Bevölkerung auf dem Wiederaufbau der zerstörten Gebiete.²⁴² Jedoch erwachte auch in Ungarn rasch der Wunsch nach wohnlichen und bequemen Schlössern, die dem allgegenwärtigen französischen Leitbild folgten.²⁴³

9.2 Erste barocke Ansätze

Zeitgleich mit dem Bauvorhaben der Kirche verliefen auch die weltlichen, repräsentativen Bauvorhaben, die jedoch in Ungarn, nicht wie in den anderen Ländern üblich, durch die Herrscher initiiert wurden. Durch die ständige Gefahr eines weiteren oder andauernden Krieges entfaltete sich der Barock nach seinem Aufkommen um 1630 herum bis in die 1660er/70er nur im Inneren der Gebäude.²⁴⁴ So fanden die neuen Stilmerkmale anfänglich vorwiegend in der Ausgestaltung von Kapellen, Prunksälen oder der *sala terrena* Verwendung.²⁴⁵

Die erste Schlossanlage, deren Funktion mehrheitlich der Repräsentation dienen sollte, war das Schloss Esterházy in Kismarton (Abb.43). Die Anlage sollte unter Paul I. Esterházy 1663 umgebaut werden. Ursprünglich wurde der Auftrag für die Umbaumaßnahmen an den Architekten Carlo Martino Carlone (1616-1667) übertragen. Der Entwurf wird jedoch aufgrund von stilistischen Vergleichen Filiberto Luchese (1606-1666) zugeschrieben.²⁴⁶ Aufgrund seiner „Schwäche“ konnte Carlone die Arbeit jedoch nicht übernehmen, weswegen sie von den Polieren Sebastino Bartoletto und Antonio Carlone fortgesetzt wurde. 1665 starb Carlone und Bartoletto übernahm die Bauleitung.²⁴⁷ Die Bauarbeiten am Schloss waren 1672 abgeschlossen (im Inneren wurden später

²⁴⁰ Voit 1971, S.9.

²⁴¹ Voit 1971, S. 9.

Anmerkung: Das geographische Territorium Ungarns aus dem 18.Jahrhundert stimmt nicht mit jenem des heutigen Ungarns überein. Das Königreich Ungarn unterstand im 18. Jahrhundert dem Habsburger Reich. Die Gebiete des Königreichs können in Oberungarn und Niederungarn unterteilt werden. Oberungarn war bis zur Vertreibung der Türken ein Verwaltungsbezirk im Nordosten und ist heute mit dem geografischen Territorium der Slowakei zu vergleichen. Das Gebiet oberhalb der Theiß und der Donau im königlichen Ungarn entsprach (bis 1918) großteils der heutigen Slowakei. Teile des heutigen Burgenlands gehörten so wie Siebenbürgen ebenfalls zum Königreich. Aus diesem Zusammenhang wird ersichtlich, warum sich einige Schlösser im Burgenland, oder (vorwiegend) im Osten der Slowakei befinden. Vgl. hierzu: Wikipedia Oberungarn

²⁴² Kelényi 1998 a, S. 123.

²⁴³ Voit 1971, S. 31.

²⁴⁴ Koppány 2006, S. 200.

²⁴⁵ Igaz 2007, S. 23-24.

²⁴⁶ Kölbersberger/ Tatzreiter/ Uibo 2008

²⁴⁷ Fidler 1990, S.202.

jedoch noch Arbeiten durchgeführt). Die viergeschossige Vierflügelanlage mit mittlerem Mezzanin erhebt sich auf fast quadratischem Grundriss. Barocke Akzente setzen die Pavillons in der Dachzone. Die Gliederung der Risalite mittels Pilastern vermittelt die neuen Stilelemente. Eine eingehende Thematisierung des Schlosses ist für die weitere Thematik jedoch nicht relevant, da der repräsentative Bau nur den Anfang der Entwicklung des Barocks in Ungarn darstellt und auf die nachfolgenden Bauten keinen stilistischen Einfluss hatte.²⁴⁸

Ungefähr zur selben Zeit, wahrscheinlich aus demselben Architektenkreis, entstand ebenfalls ein die frühe Phase des Barocks symbolisierender Bau. Das heutige Schloss Köpcsény ist jedoch der Nachfolgebau eines Barockschlosses, das durch einen Stich von Mathias Greischer um 1680 herum überliefert ist (Abb.44). Auf diesem erkennt man ein zweigeschossiges Schloss, welches durch den umliegenden Burggraben und den Zugang mittels einer Zugbrücke noch fortifikatorische Eigenschaften aufweist. Diese kamen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Ungarn nach dem italienischen „*architectura militaris*“ sehr häufig bei Renaissance-Burgen zur Anwendung. Hinter der Fortifikation stand jedoch kein der Renaissance entsprechender Bau, sondern das erste Barockschloss Ungarns.²⁴⁹ Im Gegensatz zum Schloss Esterházy in Kismarton besitzt es die Merkmale der neuen französischen Bautradition eines Barockschlosses: der U-förmige Grundriss, dessen Flügel ein *cour d'honneur* umschließen, verweist auf eine beginnende Aufnahme des französischen Formenguts. Tibor Koppány gibt in seinem Beitrag über das Schloss Köpcsény an, dass Rückschlüsse aufgrund der mangelnden Aufzeichnungen noch weitestgehend durch einen Vergleich mit dem zur selben Zeit entstanden Schloss Petronell (heute in Niederösterreich) möglich sind (Abb.44).²⁵⁰ So weist dieses ebenfalls die Freitreppe am Außenbau des *corps de logis* auf. Koppány ist deshalb der Auffassung, dass die Raumaufteilung ähnlich war und er vermutet, dass sich - wie im Schloss Petronell - im Erdgeschoss des Schlosses Köpcsény ebenfalls eine *sala terrena* befand.²⁵¹ Zugang erhielt man durch das Tor, welches in die Freitreppe einschneidet. Einen ungewöhnlichen Abschluss der Freitreppe bildet der mit einem Zwiebelturm bekrönte Baldachin. Während sich im Erdgeschoss die *sala terrena* und eher untergeordnete Räumlichkeiten befanden, wurde der Prunksaal im Zentrum des ersten Geschosses platziert, an den sich die angrenzenden Räume wahrscheinlich mittels einer Enfilade aneinanderreichten.²⁵² Das Jahr der Fertigstellung des Schlosses 1668 sowie der Name des Bauherrn Liszti János sind auf einem Tor verewigt, das heute den Zugang zum Park bildet.²⁵³ 1683 mit dem Ansturm der Türken auf Wien ging das Schloss in Flammen auf. Die Ruinen standen bis 1718, bis Fürst Paul Esterházy in den 1730ern ein neues Schloss durch Anton Erhard Martinelli und in späterer Folge durch

²⁴⁸ Kelényi 1998 a, S. 118.

²⁴⁹ Koppány 2006, S. 200.

²⁵⁰ Koppány 2006, S. 201.

²⁵¹ Koppány 2006, S. 203.

²⁵² Koppány 2006, S. 203.

²⁵³ Farbaky/ Kelényi/ Széphelyi 2006 und Koppány 2006, S. 198.

Johann Ferdinand Mödlhammer in Auftrag gab.²⁵⁴ Der ursprüngliche Bau jedoch, wie er auf dem Stich von 1680 zu sehen ist, stellt in der Geschichte der ungarischen Schlossbauten das wohl früheste im Barockstil erbaute Schloss dar.²⁵⁵

9.3 Zur Entfaltung des Barocks in der heutigen Slowakei

Die Entwicklung des Barocks nahm auch im Gebiet der heutigen Slowakei seinen Lauf. Teile des Landes, wie zum Beispiel Pozsony (Haupt- und Krönungsstadt Ungarns), Nyitra und Nagyszombat wurden zu Zentren der zivilen Barockarchitektur, in der die Ausprägung des Barocks eine breite Vielfalt erlebte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts übte vor allen Dingen die Kirche eine entscheidende Rolle im Bezug auf die Architektur aus. Während die Bautätigkeit aufgrund der angespannten wirtschaftlichen Lage zunächst in bescheidenem Ausmaß voranschritt, gelang es den reichen Orden der Gegenreformation, den Geschlechtern des Adels, sowie den kirchlichen Würdenträgern (Pálffy, Esterházy und Lippay), eine entscheidende Wende herbeizuführen. In Pozsony gelangten drei architektonische Großaufträge zur Ausführung, die im 17. Jahrhundert besonders hervorstachen. Dazu zählt der Umbau der Burg in Pozsony (1635-1649), der Bau des Pálffy Palastes (zeitgleich mit dem Umbau der Burg) und des erzbischöflichen Sommerpalastes (um 1650/ Umbau vom 18.-20. Jhd). Nach dem Sieg über die türkischen Heere und dem missglückten Rákóczi-Aufstand²⁵⁶ wurde die Macht des Absolutismus und damit die Herrschaft der Habsburger gefestigt und dem Barockstil ein entscheidender Antrieb gesetzt. Über Wien gelangten die barocken Einflüsse auch in das damalige, noch ungarische Gebiet.²⁵⁷

Im auslaufenden 17. Jahrhundert nimmt der französische Einfluss in der Architektur zu. Die Übernahme einzelner Motive oder Raumkonzepte des französischen Schlossbaus geht jedoch nicht direkt auf eine Tätigkeit der französischen Architekten zurück. Stichvorlagen und Besuche vor Ort seitens der Bauherren gaben entscheidende Impulse. Die österreichischen Architekten bezogen ihre Anregungen nicht nur aus der französischen Vorklassik, sondern auch aus der italienischen „Nachklassik“. ²⁵⁸ Die Architektur eines Fischer von Erlachs und J.L. von Hildebrandts wurde im Zusammenhang mit dem Schlossbau von neuen Vorbildern geprägt.²⁵⁹ So erscheint es nach Univ.-Prof.Dr. Fidler wenig verwunderlich, dass sich jene Künstler im Ausklang des 17. Jahrhunderts mit einer „Synkrisis des Vaux-le-Vicomte Systems und des postberninischen Casino-Typus“ auseinandersetzten.²⁶⁰

²⁵⁴ Koppány 2006, S. 205-206.

²⁵⁵ Farbaky/ Kelényi/ Széphelyi 2006

²⁵⁶ auch „Kuruzenkrieg“ genannt, war der letzte aus einer Serie von Aufständen gegen die Habsburger (1703–1711) im Königlichen Ungarn und Siebenbürgen, der die Loslösung vom Habsburger Reich zum Ziel hatte.

²⁵⁷ Rusina 1987, S. 12-13.

²⁵⁸ Fidler 1990, S. 368.

²⁵⁹ Fidler 1990, S. 368.

²⁶⁰ Fidler 1990, S. 368.

Anfang und Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden neben den Garten- und Stadtpalästen des Adels (Pálffy- und Aspremont-Palast in Pozsony) auch die ersten Barockschlösser. Diese folgen dem französischen Schema einer U-förmigen Anlage mit einem *cour d'honneur*. Dazu zählen das Schloss Esterházy in Cseklész²⁶¹ (1712/14-22) und das Schloss Csáky in Magyarbél (1722-25). Den Entwurf für das Schloss in Magyarbél lieferte Anton Erhard Martinelli.²⁶² Auch die in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Barock- und Rokokostil erbauten Schlossanlagen folgen dem französischen Verlauf der Klassik. Das 1750 von Andreas Mayerhoffer im Auftrag der Familie Forgács im Barockstil umgebaute Schloss in Gács sowie das zwischen 1749-54 zu einer Sommerresidenz umgebaute, schon die klassizistischen Züge aufweisende Schloss in Holics repräsentieren die Spätphase dieser Stilepoche. Alle Schlösser weisen repräsentative Stiegenhäuser auf und entsprechen im Inneren dem Stile des Rokoko. Neben den Schlössern wurden auch die meisten Paläste des auslaufenden 18. Jahrhunderts noch im Barock- und Rokokostil erbaut.²⁶³ Hierzu zählt beispielsweise der Grassalkovich Palast in Pozsony, der durch seine langgezogene Form seinem repräsentativen Stiegenhaus im Sinne des Rokoko noch im Kapitel 10.3 über den „Grassalkovich-Stil“ eingehende Erwähnung findet.

10 Die ungarischen Schlösser der frühen Barockphase

Von Anbeginn des 17. bis hin zum 20. Jahrhundert war der Schlossbau neben der Errichtung von Kirchen der bedeutendste Zweig der ungarischen Architekturgeschichte. Der hohe Adel sowie die adlige Mittelschicht waren die wohlhabendste, kulturell und künstlerisch gesehen die gebildetste Schicht im ganzen Land. Das Schloss hatte daher nicht nur gesellschaftliche, sondern auch wirtschaftliche Zwecke auf dem Anwesen zu erfüllen, weswegen es kein reines Lustschloss darstellte. Mit Anbruch des Barockzeitalters verloren die Schlösser ihre fortifikatorischen Eigenschaften. Türme wurden nur mehr symbolisch als Zeichen der Macht erhalten. In Zeiten des Friedens wurden Schlossanlagen nun auf planen Ebenen mit weit ausladenden Gärten errichtet. Einige Schlösser erfüllten hierbei nur einen rein repräsentativen Zweck und wurden für gelegentliche Aufenthalte genutzt. Nach der Vertreibung der Türken aus Ungarn wurden ungarische Schlösser vor allem von österreichischen und italienischen Künstlern entworfen, da aufgrund der angespannten Lage viele Menschen aus dem Land flohen, weshalb man fähige Arbeitskräfte aus dem Ausland holte.²⁶⁴ Dies ist auch ein Grund dafür, warum sich im damaligen Ungarn kein nationaler Stil entwickeln konnte und vor allem Einflüsse aus dem Ausland heimisch wurden. Eine einheitliche, künstlerische Bautradition so wie in Frankreich konnte sich nicht

²⁶¹ wird in Kapitel 9.3. eingehend besprochen

²⁶² Kelényi 2006

²⁶³ Rusina 1987, S.13.

²⁶⁴ Kelényi 2006

etablieren, da sich aufgrund der Architekten aus dem Ausland und dem jeweiligen subjektiven Geschmack des Bauherrn ein nationaler Barockstil nicht ausformen konnte.

Die Bauherren der vermehrt entstehenden Barockschlösser können in zwei Kategorien eingeordnet werden.²⁶⁵ In die erste Kategorie gehörten Mitglieder der imperialen Aristokratie. Die zumeist aus dem Ausland stammenden Aristokraten erhielten in Ungarn große Besitztümer und orientierten sich stilistisch und geographisch gesehen an Wien. Ihre Ländereien wurden nur saisonal und zu Erholungszwecken verwendet. Im Gegensatz dazu nutzen die zur zweiten Kategorie gehörigen ungarischen Bauherren nach dem langwierigen Krieg Ländereien und Adelstitel, um Schlösser an geographisch günstig gelegenen Orten in weiten Teilen des Landes neu zu errichten oder gegebenenfalls umzubauen und diese als dauerhaften Wohnsitz zu gebrauchen. Obwohl diese ebenfalls Anklänge der neuen Barocktradition erkennen lassen, richteten sich die meist zweitrangigen Architekten aus dem Ausland eher nach den Wünschen und dem Geschmack des Bauherrn, was zur Folge hatte, dass die Schlösser vorwiegend regionale Traditionen widerspiegelten.²⁶⁶

10.1 Schloss Savoyen in Ráckeve

Zu der ersten Kategorie der ausländischen Bauherren, welche ihre Schlösser nur saisonal aufsuchten, gehört das einstige von Prinz Eugen in Auftrag gegebene Schloss Savoyen. Ungefähr 50 km von Budapest entfernt befindet sich in Ráckeve im Komitat Pest auf der Donauinsel Czepel das auch heute noch erhaltene Barockschloss. 1698 hatte der im Dienste der Habsburger stehende Feldherr die Ländereien von Gräfin Maria Barbara Heißler erworben.²⁶⁷ Das Familienarchiv des Prinzen ist nicht mehr erhalten und so sind Briefe sowie die Sammlung an Plänen, die sicherlich auch den Entwurf des Schlosses sowie seiner Baugeschichte enthielten, abhanden gekommen.²⁶⁸ Die Baugeschichte und die Autorschaft des Schlosses ist nur durch sieben Briefe, die einer der berühmtesten barocken Baumeister Europas, Johann Lucas von Hildebrandt an seinen Bauherren verfasst hat, belegt.²⁶⁹ In diesen legte Hildebrandt mehrere Konzeptvorschläge für das Schloss vor und überließ die Entscheidung über das tatsächliche Aussehen des Schlosses dem Prinzen. Die Pläne für das Schloss waren 1701 dem Prinzen vorgelegt und abgesegnet worden, im Frühling 1702 begann man schließlich mit dem Bauvorhaben. 1702 sollte der Hauptbau des Schlosses auch unter Dach kommen, wobei nicht belegt ist, ob dies auch tatsächlich geschah. Es ist aber wahrscheinlich, dass während des

²⁶⁵ Igaz 2007, S. 63.

²⁶⁶ Igaz 2007, S. 63.

²⁶⁷ Grimschitz 1959, S. 51.

²⁶⁸ Kelényi 2006

²⁶⁹ Grimschitz 1959, S. 51-52.

Aufstandes von Franz II. Rákóczi die Bauarbeiten zum Erliegen kamen oder gar Schäden am Schloss entstanden und somit die Fertigstellung erst in den 1710er Jahren möglich war.²⁷⁰

Eine Ansicht des Ingenieurhauptmanns L.F. De Rosenfeld aus dem Jahre 1728 (Abb.46) zeigt eine schematische Darstellung der Anlage und ist die älteste überlieferte Abbildung des Barockschlosses.²⁷¹ Wie schon im äußeren Erscheinungsbild des Schlosses ersichtlich, war der vorwiegend für private Aufenthalte am Land errichtete Bau von Prinz Eugen eher bescheidenen Ausmaßes und sollte keinerlei repräsentativen Anspruch oder einen offiziellen Zweck erfüllen.²⁷² Der siegreiche Feldherr suchte das Schloss in Ráckeve nur selten auf. Nach seinem Tod 1736 ging das Schloss in Habsburger Besitz über. 1814 beschädigte ein Brand den mittleren Teil des Schlosses. Nachdem dieser wieder instandgesetzt war, wurde die Anlage vorwiegend wirtschaftlich genutzt. Seit den Renovierungsmaßnahmen im Jahre 1982 wird das unter Denkmalschutz stehende Schloss heute als Hotel und Konferenzzentrum genutzt.²⁷³ Das Schlossinnere weist heute keinerlei Dekoration mehr (Wände sind im blanken Weiß gehalten) auf. Im Folgenden soll daher vor allem das Äußere des Schlosses, die Fassadengestaltung und die Grundrissdisposition näher erörtert werden.

10.1.1 Grundrissdisposition

Die Anlage des Savoyen Schlosses in Ráckeve erhebt sich auf einem symmetrisch aufgebauten U-förmigen Grundriss (Abb.47). Die Dreiflügelanlage, die ein *cour d'honneur* einschließt, wird auf der vierten Seite durch zwei nicht unmittelbar angrenzende Nebentrakte, welche durch ein Tor verbunden werden, abgeschlossen. Auf der ältesten überlieferten Darstellung von 1728 (Abb.46) ist das Schloss noch mittels eines Gitters abgeschlossen. Die schematische Darstellung erlaubt einen Rückschluss auf die ursprüngliche Gestalt des Schlosses, die im Gegensatz zum heute erhaltenen Bauwerk Unterschiede aufweist, welche sich vor allem im Äußeren des Schlosses widerspiegeln.

Die Grundrissdisposition blieb bis auf das abschließende Gitter, in dessen Hauptachse sich ein Torbau befand, dieselbe. Der mittlere Gebäudekern besteht aus acht Räumen und bildet das Zentrum des Schlosses. Durch den Eingangsbereich, welcher auch mittels einer Kutsche befahren werden konnte, gelangt man in das Vestibül, durch welches man Zugang zum achteckigen Salon erhält, welcher im Grundriss konkav nach innen geschwungene Ecken aufweist und das Herzstück des Schlosses darstellt. Zu dessen Seiten sind in weiterer Folge symmetrisch jeweils drei weitere Räume angebracht, welche sowohl auf der Garten- wie auch auf der Hofseite aus der Fassade

²⁷⁰ Kelényi 2006

²⁷¹ Grimschitz 1959, S. 53.

²⁷² Kelényi 2006

²⁷³ Ettlstorfer/ Hajni 2007, S. 203.

hervortreten.²⁷⁴ Die kleinen Vorräume zu Seiten des Vestibüls bilden mit ihren viertelkreisrunden zurückschwingenden Seitenwänden den Übergang zu den symmetrisch eingebauten Wendeltreppen, welche zu einem Altan führen, der sich unmittelbar über dem Vestibül befindet. Die Eckrisalite neben den sich konvex vorwölbenden Seitenwänden des Vestibüls sind zweiachsig und treten ebenfalls aus der Fassade hervor.²⁷⁵ In der Disposition und Anordnung der Räumlichkeiten des zentralen Schlosskerns wird in der ungarischen Forschung oftmals der Vergleich mit dem französischen Lustschloss der Frühklassik Vaux-le-Vicomte gezogen.²⁷⁶

Wenn man sich den Grundrissplan von Vaux noch einmal vor Augen führt (Abb.8), so scheint es auf den ersten Blick nur wenig Ähnlichkeit zu der in Ráckeve verwendeten Grundrissform aufzuweisen. Schenkt man jedoch nur dem mittleren Trakt des ungarischen Schlosses seine Aufmerksamkeit und beachtet den zur Gartenseite konkav geschwungenen und aus dem Rest der Fassade hervortretenden Risalit sowie seine unmittelbar angrenzenden Nebenräume, fällt auf, dass diese ganz der *convenance* entsprechend angeordnet sind und sich sowohl auf der Hof- wie auch auf der Gartenseite befinden. Demnach ist hier zumindest im unmittelbaren Schlosskern ein *apartment double* erkennbar.²⁷⁷ Laut dem ungarischen Kunsthistoriker György Kelényi ist hier im Schloss Savoyen das erste Mal in Ungarn eine doppelte Raumreihe im Grundriss ausgebildet.²⁷⁸

Neben dem *apartment double* ist außerdem eine Enfilade im Grundrisschema ersichtlich. Sowohl die konkav nach innen geschwungenen Partien der Gartenseite als auch die konvex hervortretenden Partien der Hofseite sind Elemente, die dem französischen Repertoire Vaux-le-Vicomtes entlehnt wurden. Die seitlich an den mittleren Kern anschließenden Räumlichkeiten unterscheiden sich deutlich von dem zentralen Kern des Schlosses. So sind die unmittelbar anschließenden Räume des *corps de logis* in einer Linie aufgereiht und durch einen Korridor separat begehbar. Die angrenzenden Seitenflügel sind durch einen externen Eingang von außen zugänglich. Wie schon erwähnt, musste das Schloss keinerlei repräsentativen Ansprüchen genügen und sollte Prinz Eugen lediglich als Rückzugsort am Lande dienen, weswegen das weit ausladende Schloss sich ebenerdig ausbreitet und repräsentative Räumlichkeiten (Audienzsaal und Prunktreppe u.a.) aufgrund der eingeschossig konzipierten Anlage nicht benötigt wurden.²⁷⁹

10.1.2 Fassadengestaltung

Die einstige Dreiflügelanlage, welche heute auf der vierten Seite durch Nebentrakte eine fast geschlossene Vierflügelanlage darstellt, überrascht durch einen ebenerdigen Aufbau. Bis auf den

²⁷⁴ Kelényi 2006

²⁷⁵ Grimschitz 1959, S. 53-54.

²⁷⁶ Siehe Kelényi 2006 oder Rados 1975, S. 211.

²⁷⁷ Kelényi 1998 b, S. 124.

²⁷⁸ Kelényi 1998 b, S. 124.

²⁷⁹ Kelényi 2006

Kuppelsaal, der in der Mitte des *corps de logis* zweigeschossig in die Höhe ragt, ist die Anlage eingeschossig. Die Gestaltung der Fassaden auf Hof- und Gartenseite unterscheidet sich nur minimal. Ein größerer Unterschied ist im Vergleich der Ansicht aus dem Jahre 1728 (Abb.46) mit dem heutigen Erscheinungsbild zu erkennen (Abb.48). Die in der Karte dargestellte Ansicht der Hofseite zeigt trotz des schemenhaften Aufbaus die ursprüngliche Baugestalt des Schlosses. So hatte die eingeschossige Dreiflügelanlage im Zentrum des mittleren Baukörpers einen doppelgeschossigen Saalrisalit mit einem achteckigen mansardenförmigen Pyramidendach.²⁸⁰ Hannes Ettlstorfer und István Hajni schreiben in dem Bildband über die schönsten Residenzen der Habsburger: „In der ursprünglichen Dachfassung kommt noch die Anspielung an ein Türkenzelt zum Ausdruck,[...]“²⁸¹ Auch das mit einem Torbau versehene abschließende Gitter auf der dem Mitteltrakt gegenüberliegenden Seite ist in jener Ansicht zu sehen. In der alten Ansicht von Rosenberg (Abb.46) ist das Pyramidendach deutlich erkennbar.²⁸² Wann genau das Pyramidendach durch eine schwere Dachhaube in Form einer gedrückten Kalotte ersetzt wurde ist nicht genau belegt, jedoch ist es sehr wahrscheinlich, dass durch den Brand 1814, der vor allem den mittleren Teil des Schlosses beschädigte und somit auch die Kuppel, diese dann im Zuge der Wiederaufbauarbeiten durch die auch heute noch erhaltene Variante ersetzt wurde.²⁸³ Weitere Veränderungen wurden an den Dächern der Eckrisalite durchgeführt; dort wurden auf den ehemaligen Altanen Satteldächer aufgesetzt, welche mit den Seitenwänden des Saalobergeschosses verschnitten wurden. Im Laufe der Zeit wurden die Erdgeschossfenster teilweise zerstört und wie die Fenster des Prunksaals zugemauert.²⁸⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass nach den Renovierungsmaßnahmen aus dem Jahr 1982 versucht wurde, ein einheitliches Fassadenbild zu gestalten, wobei fraglich ist, inwieweit sich die Rekonstruktionsmaßnahmen an den ursprünglichen Entwürfen für das Schloss orientierten.

Die Schlossanlage zeichnet sich auf beiden Seiten des Mitteltraktes durch eine strenge, regelmäßige Pilastergliederung aus, welche durch Doppelkonsolen aufgelockert werden (Abb.49).²⁸⁵ Die Hofseite des Schlosses ist durch den triumphbogenartigen Durchgang jedoch repräsentativer gestaltet. Die über den kleinen Durchgängen in Ovallichtern befindlichen Büsten stellen laut Grimschitz den stärksten plastischen Schmuck der Hofseite dar.²⁸⁶ Die hohen Fenster werden sowohl auf der Hof- als auch auf der Gartenseite durch waagrechte Verdachungen, die sich ebenfalls auf Konsolen befinden, plastisch akzentuiert und einem Landschloss gemäß auf den

²⁸⁰ Grimschitz 1959, S. 53.

²⁸¹ Ettlstorfer/ Hajni 2007, S. 203.

²⁸² Grimschitz 1959, S. 54.

²⁸³ Virág 2000, S. 162.

²⁸⁴ Grimschitz 1959, S. 54-55.

²⁸⁵ Grimschitz 1959, S. 54.

²⁸⁶ Grimschitz 1959, S. 54.

niedrigen Sockel herabgezogen.²⁸⁷ Der Durchlass wird an den Seiten durch doppelte dorische Pilaster, der Übergang zu den konvex hervortretenden Seitenwänden des Vestibüls sogar durch eine dreifache angedeutete Pilasterordnung betont. Den oberen Abschluss des Mitteltraktes bildet eine durchlaufende Balustrade, als optische Verlängerung der dorischen Pilaster wurden Statuen angebracht, die eine vertikale Überhöhung der Fassade darstellen. Durch den schlechten Zustand der Plastiken können keine aussagekräftigen Rückschlüsse auf die dargestellten Figuren gezogen werden. Zsolt Virág meint in seinem Lexikon der ungarischen Schlösser und Kurien, dass sich zumindest Mars und Minerva unter ihnen befinden.²⁸⁸ Eine besondere Akzentuierung hat auch der zweigeschossige Prunksaal erhalten. Die Fenster sind hier - im Gegensatz zu denen im Erdgeschoss - lyraförmig geschwungen und mit geschweiften und geknickten Verdachungen versehen.²⁸⁹ Der in die Kalotte einschneidende Giebel, in welchem sich das Wappen des Prinzen befindet, war schon in der ursprünglichen Fassung mit Pyramidendach vorhanden. Das gekrönte Wappen Eugens wird seitlich von Löwen gehalten, die auf wulstigen Voluten stehen. Auf dem Giebel liegen zwei weibliche Figuren, die aufgrund ihres schlechten Zustandes nicht näher identifiziert werden können. Das Motiv einer in die Kuppel einschneidenden Giebelfront ist von Vaux-le-Vicomte bekannt. Auch dort schnitt auf der Gartenseite eine Giebelfront in die Kuppel ein (Abb.7). Die auf dem Giebel liegenden weiblichen Statuen des ungarischen Schlosses erinnern an die eingeschossige Ädikula der Hofseite Vaux-le-Vicomtes (Abb.11). Natürlich wäre es anmaßend, beide Schlösser als gleichwertig zu erachten, dennoch zeigt der Vergleich, dass beide Bauten Ähnlichkeiten aufweisen. György Kelényi vermutet sogar, dass Hildebrandt einen Stich Vaux-le-Vicomtes gesehen haben könnte.²⁹⁰ Da sowohl der Aufbau des Mitteltraktes in seiner Grundrissdisposition als auch der in die Kuppel einschneidende Giebel und die Gliederung der Fassade mittels dorischer Pilaster Gemeinsamkeiten mit dem französischen Lustschloss aufweisen, scheint dieser Rückschluss nicht unbegründet.

Die Gestaltung der Gartenfassade (Abb.50) ist jener der Hoffassade sehr ähnlich, jedoch sind hier im Erdgeschoss des hervorspringenden Mittelrisalits keine Büsten in den Ovallichtern angebracht. Da hier keine Nischen dafür vorhanden sind, erscheinen sie flach und sind durch die an die zugemauerten Fenster anschließenden Voluten und einer schlichten Agraffe betont. Zwischen den Konsolen sowie in den Freiflächen zwischen Fenster und Verdachung sind flache geometrische Muster die einzigen dekorativen Akzente der Gartenfassade. Aufgrund des fehlenden Altans auf der Gartenseite kann man die lyraförmigen Fenster im ersten Geschoss des Prunksaals viel deutlicher erkennen. Die restliche Front der Hof- sowie der Gartenfassade übt sich in strenger Zurückhaltung was die dekorative Ausgestaltung betrifft. Schlichte Fenster schmücken die auch in

²⁸⁷ Grimschitz 1959, S. 54.

²⁸⁸ Virág 2000, S. 162.

²⁸⁹ Grimschitz 1959, S. 54.

²⁹⁰ Kelényi 2006

ihrer Höhe deutlich niedrigeren Teile des *corps de logis*. Die Dachhöhe der Seitenflügel schließt an jene des Mitteltraktes unmittelbar an und erfährt lediglich an den zu den Nebentrakten anschließenden Ecken eine zusätzliche Erhöhung. Die Eckkrisalite des Schlosses treten - wie im Grundriss (Abb.47) ersichtlich - zusätzlich hervor, jedoch nicht so viel, als dass sie die Aufmerksamkeit ablenken könnten vom eigentlichen Hauptakzent des Schlosses, dem Kern des *corps de logis*. Den Nebentrakten des versetzt abschließenden vierten Flügels wird dekorativ genauso wenig Beachtung oder Zuwendung zuteil wie den Nebenflügeln, weswegen sich eine genauere Beschreibung dahingehend erübrigt.

Der Schwerpunkt bzw. Hauptakzent der ungarischen Schlossanlage in Ráckeve liegt auf der Betonung des zentralen Baukörpers. Die pavillonartigen, aus der Fassade teils konvex hervortretenden und konkav zurückschwingenden Baukörper sind eindeutig mit der französischen Bautradition, insbesondere mit der von Schloss Vaux-le-Vicomte, verwandt. Die beiden Fassadenansichten unterscheiden sich nur minimal, jedoch ist die Hofseite klar als Schauseite konzipiert worden. Das Schloss Savoyen lässt aufgrund der fehlenden Ausgestaltung der Innenräume barocke Anklänge lediglich in der Außengestaltung und der Grundrissdisposition erkennen. Das einst für den siegreichen Feldherrn entstandene Schloss befindet sich am Anfang einer Reihe barocker Schlossanlagen in Ungarn.

10.2 Barockschlösser mit Wohntürmen

Im Gegensatz zu den Schlössern, die dem bewährten französischen Leitbild einer Schlossanlage folgten, entwickelte sich auch eine spezifisch ungarische Form des Barockschlosses, die sich nicht völlig den über Wien kommenden Einflüssen der französischen Klassik unterordnete.²⁹¹ Die sogenannten „Nachfolger“ der Renaissanceburgen wiesen als besondere Charakteristika Türme auf. Laut Voit ist es kein Zufall, dass gerade jener Schlosstypus mit zum Teil eigentümlichen Grundrissanordnungen in jenem Gebiet Ungarns entstand, in dem Grenzfestungen als Abwehr gegen die Türken standen.²⁹² Nach der Niederschlagung des Rákóczi Freiheitskampfes (1703-1711) wurden Festungen jeglicher Art (Kastelle, befestigte Burgen) zerstört und ein Verbot erlassen, das Bauwerke mit Wehrfunktion auch in Zukunft gänzlich untersagte. Als Symbol der Erinnerung oder Macht wurden an den Ecken der neuen Schlossanlagen Turmpavillons in der Art von Wohntürmen angebracht.²⁹³

²⁹¹ Kelényi 2006

²⁹² Voit 1971, S. 57.

²⁹³ Voit 1971, S. 58.

10.2.1 Schloss l'Huillier-Coburg in Edelény

Als Prototyp der Schlösser mit Wohntürmen gilt das von General Jean-François L'Huillier erbaute Schloss Edelény im Norden Ungarns.²⁹⁴ Das sich auf einem U-förmigen Grundriss (Abb.51) erhebende Schloss entstand in den Jahren von 1716 bis 1728. Die Fertigstellung seines Schlosses konnte der General nicht mehr miterleben, er verstarb kurz davor, weswegen seine Frau Marie-Madeleine de Sainte-Croix die Dekoration und Fertigstellung übernahm. Eine Gedenktafel an der Südseite des Schlosses mit der Jahreszahl 1730 gibt Aufschluss darüber, wann die letzten Arbeiten (Dekoration der Fassade, Stuckaturen im Inneren) vorgenommen wurden.²⁹⁵ Den Entwurf für das Schloss lieferte wahrscheinlich Giovanni Battista Carlone,²⁹⁶ allerdings wurde auch Johann Lucas von Hildebrandt als Urheber genannt.²⁹⁷ Da jedoch keine schriftlich belegte Quelle eindeutig den *inventor* nennt, bleibt diese Frage offen.

Der Grundriss offenbart eine Form der barocken Schlossanlage, die als einzigartig in Ungarn gelten kann. An den Ecken der U-förmigen Schlossanlage - vom Aufbau her dem französischen Typus der *cour d'honneur* folgend – wurden zwei kreisrunde Baukörper eingestellt, die sich im Aufriss als Wohntürme entpuppen (Abb.52). Die Flügel der Anlage verlaufen in Richtung Garten und wenden sich damit gegen den französischen Brauch, den Ehrenhof zur Hofseite auszubilden. Die Breite der Flügel und des *corps de logis* würden eine doppelte Raumreihe erlauben, jedoch ist im Grundriss keineswegs eine klare Raumfolge erkennbar, weswegen hier nicht von einem *appartement double* im herkömmlichen Sinne gesprochen werden kann. Das Zentrum des *corps de logis* ist ein Oktogon, welches im Erdgeschoss eine Durchfahrt mit der Kutsche ermöglicht. Die Besonderheiten des Grundrisses setzen sich im Äußeren des Schlosses fort. Die Anlage verfügt neben dem Schloss zusätzlich über Nebentrakte, die in unmittelbarer Nähe mittels einer Mauer entlang der Wohntürme verbunden sind (Abb.53). Die besagten Trakte sind geschwungen und ergeben im Gesamten betrachtet eine symmetrische Anlage. Verbunden werden sie nach Norden hin durch ein Gittertor, durch das man die Hofseite des Schlosses betritt. Im Zuge der noch andauernden Erneuerungs- und Renovierungsarbeiten soll der ursprüngliche barocke Zustand des Schlosses wiederhergestellt werden.²⁹⁸ Ein Entwurf von János Lopreszty Nepomuk zeigt die Hofseite um 1770 (Abb.52). Den unverkennbaren Hauptakzent setzt die um eineinhalb Geschosse erhöhte Mittelzone des Schlosses, welche in die Dachfront schneidet bzw. aus ihr heraussticht. Das Zentrum des Mitteltraktes wird mit einem Giebel versehen, der in die abschließende Balustrade reicht. Mit den Pilastern²⁹⁹, die als Rahmen fungieren, und dem Giebel als

²⁹⁴ Voit 1971, S. 58.

²⁹⁵ l'Huillier-Coburg-kastély 2008

²⁹⁶ Kelényi 2006

²⁹⁷ l'Huillier-Coburg-kastély 2008

²⁹⁸ Kastélytörténet a

²⁹⁹ Kelényi spricht hier von Lisenen, im überhöhten Mittelteil sind jedoch sehr wohl Pilaster erkennbar, vgl. Kelényi 2006

Überdachung erinnert dieses Baudetail an das bewährte französische Motiv einer Ädikula. In diesem Fall befindet sich ein Rundfenster mit dem darüber ansetzenden Wappen der Familie L'Huillier in der angedeuteten Ädikula. Die überkuppelten und mit einer Laterne bekrönten, runden Türme bilden den anderen Schwerpunkt der Fassadenfront und sind in beiden Geschossen durchfenstert. In ihrer Form erinnern sie teilweise an das französische Renaissanceschloss Chambord (Abb.1), wobei jedwede weitere Ähnlichkeit ausbleibt. Die vertikale Gliederung durch Lisenen wird auf der Hoffront mittels ionischen Pilastern im Obergeschoss weitergeführt und horizontal nur von Gesimsbändern unterbrochen. Das einstige Mansarddach der Mittelzone, welches ab 1910 nach Plänen von Rezső Ray angefertigt worden ist, wurde später – vielleicht im Zuge der Erneuerungsmaßnahmen - wieder abgetragen. Der flache Abschluss bildet einen starken Kontrast zu dem durchgehenden Mansarddach über dem *corps de logis* und den Seitenflügeln.

Die Gartenseite (Abb.54) ist im Aufbau ähnlich gestaltet wie die Hofseite. Der überhöhte Mittelrisalit dominiert auch hier die Fassade. Über der Kutscheneinfahrt im Erdgeschoss befindet sich ein kleiner, mit einem Gitter abgegrenzter Vorsprung. Zwei Etagen darüber befindet sich das Wappen der Familie Coburg, die das Schloss Anfang des 19. Jahrhunderts erworben hatte, jedoch keine großen Veränderungen am Aussehen des Schlosses vornahm.³⁰⁰ Einen entscheidenden Einfluss übte jedoch Graf Stephan Esterházy de Galantha auf die Innengestaltung des Schlosses aus. In den späten 1760er Jahren veranlasste er, dass im ersten Stock repräsentative Räume eingerichtet werden.³⁰¹ Heute sind in sieben Zimmern noch die von Ferenc Lieb und János Woronieski angefertigten Rokokofresken erhalten. Einige Räume sowie das Schloss an sich, sind im Laufe der Zeit stark beschädigt worden, weswegen hier nur eine bescheidene Auswahl besprochen werden kann. Neben dem oktogonalen Zentrum des Schlosses befindet sich das repräsentative Treppenhaus, durch das man in die erste Etage gelangt und in welchem sich ein bekanntes Raumschema öffnet. Eine Enfilade reiht alle Türen der Etage auf einer Achse auf, sodass man von einem Ende des *corps de logis* zum anderen blicken kann. Hier befanden sich die Zimmer der Hausherrin, während sich im Erdgeschoss das Arbeits- und die Bedienstetenzimmer befanden. Um 1770 wurden die Räumlichkeiten der ersten Etage von Ferenc Lieb und János Woronieski ausgemalt. Sie zeigen vorwiegend Genreszenen, allegorische Darstellungen sowie die vier Jahreszeiten und vier Elemente. Einige Details offenbaren florale Motive in C- und S-Formen (Abb.55). Ein anderes Zimmer, welches von einem unbekanntem Künstler ausgemalt wurde, erstrahlt im übersteigerten Formengut des Rokoko und soll nach 1800 ausgestattet worden sein (Abb.56).³⁰² Das Zimmer wird von zarten Pastelltönen eingenommen und von Voluten, Festons und Rocaille-Motiven dominiert. Dabei werden die geometrischen Felder negiert und fast die ganze Fläche der Wand eingenommen.

³⁰⁰ Kastélytörténet a

³⁰¹ Kastélytörténet a

³⁰² Kastélytörténet a

Das Schloss L'Huillier-Coburg in Edelény stellt durch seine Distanz zu den „künstlerischen Zentren“ und seinem eigentümlichen Formengut eine wohl ungarische Variante eines Barockschlosses dar.³⁰³

10.2.2 Schloss Esterházy in Cseklész

Die französischen Stilelemente der Früh- und Hochklassik verbreiteten sich in vielen Teilen des ehemaligen Ungarns. So sind heute einige barocke Bauwerke nicht nur in Österreich (im Burgenland), sondern auch innerhalb der heutigen Slowakei anzufinden.

Einer der größten ungarischen Magnaten des Barockzeitalters, Joseph Esterházy, ließ 1712/14³⁰⁴ bis 1722 ein Schloss in Cseklész in der heutigen Slowakei errichten. Durch die Aufnahme von Türmen in die Schlossanlage erhält es seine einzigartige Wirkung. Der Name des Architekten ist nicht schriftlich belegt, laut Fidler ist er jedoch in jedem Fall in der Wiener Architektenprominenz zu suchen.³⁰⁵ Kelényi schreibt den Entwurf Anton Erhard Martinelli zu.³⁰⁶ In der slowakischen Literatur wird zwar auf Martinelli hingewiesen, dennoch werden auch Johann Bernard Fischer von Erlach oder Franz Anton Pilgram als mögliche Urheber des Schlosses vermutet.³⁰⁷ Pál Voit ist der Überzeugung, dass die Pläne von Fischer von Erlach stammen, der ausführende Architekt aber durchaus Martinelli sein konnte, da dieser oftmals der „Ausführende der Pläne des kaiserlichen Oberarchitekten“ war.³⁰⁸ In den Jahren 1754-58 wurden Umbaumaßnahmen vom ungarischen Architekten Jakab Fellner (1722-1780) durchgeführt, welche von Nicolaus Pacassi beendet wurden. Des Weiteren wird die Mitarbeit von den slowakischen Architekten Bartholomäus Wittweger und Laurenz Steiger sowie dem Deutsch-Altenburger Thomas Hilger (der die Steinmetzarbeiten am Portal, an den Säulen und der Balustrade am Eingang vornahm) u.a. erwähnt. Franz Esterházy ließ von 1762-1780 weitere Umbauarbeiten durchführen, die jedoch nicht genau dokumentiert sind.³⁰⁹

Das heutige Schloss zeigt einen U-förmigen Grundriss, der dem klassischen französischen Beispiel einer symmetrischen Anlage folgt und zur Hofseite einen *cour d'honneur* einschließt (Abb.57). Die auf der Hofseite auslaufenden Flügel werden durch einen ebenerdigen einfachen Trakt verbunden, der laut Kelényi möglicherweise später hinzugefügt wurde.³¹⁰ Die somit fast geschlossene Vierflügelanlage zeigt eine einfache Raumfolge, welche entlang der Gartenseite eine Enfilade aufweist. Die Räume der Flügeltrakte sind durch einen Korridor zugänglich und

³⁰³ Kelényi 2006

³⁰⁴ Kelényi 2006

³⁰⁵ Fidler 1992, S.13.

³⁰⁶ Kelényi 1998 b, S. 126, Kelényi 2006

³⁰⁷ Rusina 1998, S. 396.

³⁰⁸ Voit 1982, S. 251.

³⁰⁹ Rusina 1998, S.396.

³¹⁰ Datierung laut Kelényi 2006: ab 1714 ; Rusina 1998, S.396 : 1712(?)

werden mittig durch die Treppenhäuser der Dienstboten unterbrochen. Der Grundriss des Schlosses deutet durch seine symmetrische Anordnung und die gartenseitige Enfilade charakteristische französische Merkmale an. Durch einen Brand im Jahre 1911 trug sowohl das Innere als auch der Außenbau schwere Schäden davon, die durch spätere Renovierungsmaßnahmen zwar behoben wurden, aufgrund von Plünderungen nach 1945 und Vernachlässigungen des Gebäudes zeigt das Schloss jedoch deutliche Spuren der Zeit.³¹¹ Das Äußere des Schlosses offenbart durch seine Türme eine spezielle Form des barocken Schlosses.

Die Gartenseite (Abb.58) zeigt einen harmonischen Fassadenaufbau, dessen Hauptakzent durch den Mittelpavillon gesetzt wird. Dieser drei Fensterachsen umfassende Pavillon tritt minimal aus der Fassade hervor und ist im Gegensatz zum Rest des *corps de logis* aber um ein halbes Geschoss erhöht und hebt sich somit deutlich ab. Durch seine höher ansetzende Dachfront ist der Mittelpavillon eigens überdacht und grenzt sich optisch dadurch vom Rest der Gartenfassade ab. Die Fenster sind rechteckig und mit einer schlichten Verdachung versehen.

Die Hofseite ist hier aufwendiger konzipiert (Abb.59). Am Ende der Flügel wurde jeweils ein quaderförmiger, hoher Turm angefügt. Diese wurden nicht in der Mittelachse der Flügel platziert, sondern leicht nach innen gedreht, weshalb sie laut Voit den Anschein erwecken, als würden die Türme das Schloss bewachen.³¹² Die einzelnen Geschosse weisen unterschiedliche Fenster (rechteckig, abgerundet, Rundfenster) auf. Die im Erdgeschoss mit einer leichten Rustizierung versehenen und in ihrem Bauschmuck zurückhaltenden Flügel sind mit einem Mansarddach überdeckt. Das breite *corps de logis* wird zentral durch einen aus der Fassade deutlich heraustretenden Risalit betont. Dieser wird durch vier korinthische Dreiviertelsäulen, welche sich an den Kanten des konkav-konvex geschwungenen Risalits befinden, vertikal gegliedert. Der Eingang zum Schloss wird von zwei doppelten, rustizierten Pilastern flankiert und von einem geschwungenen Torbogen überdacht. Die Fenster des Mittelrisalits sind kaum verziert, lediglich das Fenster über dem Eingang, das in eine Ädikula eingestellt ist und in einem darüber liegenden gesprengten Giebel offenbart ein Wappen baulichen Dekor. Der Mittelrisalit wird mit einer Balustrade abgeschlossen. Dahinter setzt der elliptische, schmale Turm an. Die Volutenstützen führen zu den Fenstern des Turmes, welche die zweiseitige Treppe im Inneren beleuchteten.³¹³ Das Esterházy Schloss in Czeglész nimmt in seiner Gesamtkomposition eine Einzelstellung in der ungarischen Schlossarchitektur des Barocks ein.

³¹¹ Rusina 1998, S. 396.

³¹² Voit 1982, S. 256.

³¹³ Voit 1982, S. 255-256.

11 Die Ungarischen Barockschlösser im „Grassalkovich – Stil“

11.1 Exkurs: Der königliche Palast von Buda

Der Burgpalast von Buda, welcher durch An- und Umbauten heute nur mehr stellenweise den einstigen Glanz der Barockzeit in sich trägt, befindet sich im ersten Bezirk Budapests auf dem Burgberg. Der einst königliche Barockpalast stellt einen wichtigen Punkt in der ungarischen Architekturgeschichte des Barocks dar, der für die weitere Entwicklung der ungarischen Barockschlösser von entscheidender Bedeutung war.

11.1.1 Der Vorgängerbau unter Karl VI.

Mit der Vertreibung der Türken 1686 und der Rückeroberung Budas war die einst von König Sigismund und Matthias errichtete königliche Residenz sowie die umliegenden Häuser und Gebäudekomplexe fast dem Erdboden gleich gemacht. Übrig blieben nur mehr Trümmerreste einer einst herrschaftlichen Residenz. An die Wiederinstandsetzung war nicht zu denken und so passierte bautechnisch lange Zeit nichts mit den Ruinen des Burgpalastes. Die Habsburger, welche sich in der Zwischenzeit den ungarischen Thron sicherten, lebten in Wien, weswegen der Bau einer neuen königlichen Residenz in Ungarn als nicht nötig erachtet wurde.³¹⁴ 1714 wurde von Baron Maximilian Ludwig von Regal ein Ansuchen an den Kriegsrat gestellt, das beinhaltete, dass die existierenden Ruinen beseitigt werden, um an ihrer Stelle eine Festung zu errichten. 1715, nach Bewilligung der Baumaßnahmen durch Karl VI., übernahm Fortunato Prati (1680-1736) die Leitung der Arbeiten an dem Projekt „civil gebau“, das nicht die Errichtung einer Festung, sondern schon Pläne eines Palastes enthielt, jedoch noch keineswegs als königliche Residenz gedacht war (Abb.60).³¹⁵

Die schematische Darstellung von Johann Matthey aus dem Jahre 1742 zeigt einen zweigeschossigen Kompaktbau, der sich auf einem quadratischen Grundriss erhebt und einen Innenhof einschließt. An den Bau schließt als Verlängerung auf einer Seite ein einzelner Trakt an. Die Baumaßnahmen gingen anfangs rasch voran, jedoch verzögerte sich die Fertigstellung aufgrund von Geldmangel und kam schließlich ganz zum Erliegen. Nach einem Brand 1723 wurde das Dach des schon beschädigten Gebäudes zerstört. Diese desolate Form des in seiner Außenwirkung bescheidenen Gebäudes behielt es lange Zeit bei, bis 1745 Maria Theresia die Erneuerung des fast schon verfallenen Baus veranlasste. Der Gedanke, einen in seinen Ausmaßen königlichen Palast zu erbauen, kam nur langsam auf. Schließlich gelang es Antal Grassalkovich, dem neu ernannten Präsidenten der Ungarischen Hofkammer, durch sein hartnäckiges Engagement Königin Maria Theresia zu einem Neubau des ungarischen Palastes zu bewegen, welcher Budapest in neuem Glanz erstrahlen lassen sollte unter der Bedingung, dass

³¹⁴ Kelecsényi 2011

³¹⁵ Kelényi 2001, S.217.

die Kosten nicht die Hofkammer belasten würden.³¹⁶ Graf Johannes Bernard Stefan Pálffy V., Palatin von Ungarn, rief die Städte und Gemeinden Ungarns mit den Worten „*édés Hazánk és Nemzetünk dicsőségére és boldogságára Budán építendő Királyi Residentiát*“³¹⁷ dazu auf, Geld für die königliche Residenz bereitzustellen und den Bau so schnell wie es geht voranzutreiben.³¹⁸

11.1.2 Der Entwurf für den königlichen Palast

Die feierliche Grundsteinlegung erfolgte an Maria Theresias Geburtstag, am 13. Mai 1749. Für den Entwurf des königlichen Palastes kam nur der kaiserliche Hofbaumeister und Leiter des Hofbauamtes, der französische Architekt Jean Nicolas Jadot de Ville Yssey (1710-1761) in Frage, der zudem die ungeteilte Gunst des Kaisers Franz von Lothringen genoss. Der Entwurf für die ungarische Residenz ist durch mehrere Grundrisspläne, Stiche und Aufrisspläne, welche zum Teil von Jadot selbst stammen, überliefert.³¹⁹

Jadot plante, den alten „Palast“ Karls VI. zu erhalten und in den Neubau zu integrieren, um diesen in weiterer Folge zu erweitern. Der sich auf einem quadratischen Grundriss erhebende, zweigeschossige Kompaktbau sollte erhalten werden, der daran anschließende Flügel wurde im Zuge der neuen Baumaßnahmen jedoch abgerissen. Die Grundform des neuen Palastentwurfs war U-förmig, jedoch sollte der alte Kompaktbau beibehalten werden (Abb.61). Daher erhielt der neue Seitenflügel nicht wie üblich eine gerade Form, sondern umschloss ebenfalls einen Innenhof. Der neue südseitige Innenhof sollte in weiterer Folge die Palastkapelle enthalten. Der Mitteltrakt der zur Donau gewandten Seite des Palastes trat im ersten Entwurf noch mit einer Breite von 19 Achsen aus der übrigen Fassade vor und schloss unmittelbar an die Seitenflügel an. In einem zweiten Entwurf (Abb.62) für den Grundriss änderte Jadot die Breite der vorspringen Front und minimierte diese auf beiden Seiten um jeweils drei Achsen. Somit enthielt er nur mehr neun Räume anstatt der im vorigen Entwurf geplanten 14. Die im vorspringenden Teil des *corps de logis* ausgeführte Enfilade erstreckt sich über die gesamte Breite und wird auf Höhe der ersten Fensterachse der Seite, die der Donau zugewandt ist, ausgebildet. György Kelényi gibt in seinem Beitrag über die Baugeschichte des königlichen Palastes im 18. Jahrhundert an, dass sich die Räumlichkeiten in der Grundrissdisposition gemäß der offiziellen Rangfolge wiederfinden.³²⁰ So nimmt der wichtigste Raum der Donauseite den größten Platz ein. Die zweite Raumfolge enthält einen Audienz- bzw. einen Spiegelsaal und der von der Hofseite aus zu betretende sieben Achsen breite Thronsaal stellt das repräsentative Zentrum der ersten Raumfolge dar. Daran schließen je

³¹⁶ Kelényi 2001, S.218.

³¹⁷ „für unser geliebtes Zuhause und zum Ruhme und Glücke des Volkes für eine königliche Residenz in Buda“, Übersetzung der Autorin.

³¹⁸ Kelényi 2001, S.218.

³¹⁹ Kelényi 2001, S.218. Entwürfe: S.221 und 223-227.

³²⁰ Kelényi 2001, S.220.

zwei *antichambre*, welche zu dem Appartement der Königin respektive zu dem ihres Mannes führen, an.³²¹

Obwohl kein Entwurf für die Gestaltung der Fassade von Jadot erhalten ist, steht es außer Frage, dass dieser bis zur Grundsteinlegung am 13. Mai 1749 schon fertig war. Die Durchführung der Arbeiten vor Ort übernahm ab 1750 – dies ist durch schriftliche Quellen belegt – der von Antal Grassalkovich I. protegierte Ignác Oracsek.³²² Kelényi erwähnt, dass sich in der ungarischen Forschung die Theorie hält, dass Jadot lediglich einen Grundrissplan entworfen hätte und die Gestaltung der Fassade ein anderer Architekt (in diesem Zusammenhang wird Oracsek erwähnt) übernommen hat.³²³ Zwar ist kein Entwurf von Jadot für die Fassadengestaltung erhalten, jedoch meint Kelényi weiters, dass die Anfertigung eines Grundrissplans nicht von der Planung der Fassadengestaltung getrennt werden kann, weswegen er es als ausgeschlossen erachtet, dass hier ein anderer Architekt als Jadot den Plan konzipierte.³²⁴ Man bedenke dabei auch, dass Jadot dafür gesorgt hatte, dass seine Pläne für den Grundriss und das Stiegenhaus an seinen unmittelbaren Nachfolger Nicolaus Pacassi übergeben wurden und dieser – wenn auch mit ein paar kleinen Änderungen – dafür sorgte, dass diese auch tatsächlich ausgeführt wurden.³²⁵

Die Stiche von Sebestyén Zeller aus dem Jahr 1758 (Abb. 63 & 64) verdeutlichen das Konzept für die Fassaden des Palastes. Die Fassadenansicht der Donauseite (Abb. 63) zeigt ein rustiziertes Untergeschoss, auf dem sich ein in der Höhe entsprechendes Obergeschoss und ein niedriges Attikageschoss befinden. Die pavillonartigen Eckrisalite treten ein Stück aus der Fassade hervor und sind so wie der Mittelrisalit mittels einer Säulenordnung, die das erste Ober- und das Attikageschoss zusammenfasst, gegliedert. Auf dem Untergeschoss schließt außerdem eine Balustrade zwischen den Säulen an. Des Weiteren wird das Zentrum des Mittelrisalits mit einer das Ober- und Attikageschoss zusammenfassenden Säulenreihe mit abschließendem Giebel betont. Diese Form der Gestaltung ist eindeutig der französischen Bautradition entlehnt. Das Motiv des aus der Fassade nur minimal hervortretenden Risalits in Tempelform ist spätestens seit dem Entwurf für die Ostfassade des Louvre (Abb. 19) bekannt. Die rustizierte Sockelzone mit drei Portalen, an die sich die Säulen mit Balustrade anschließen, erinnert stark an die Gartenfassade Versailles (Abb. 7). Den oberen Abschluss bildet die zentral platzierte Kuppel. Obwohl sich die Überdachung mittels einer Kuppel seit Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich immer geringerer Beliebtheit erfreute, war sie Mitte und Ende des 17. Jahrhunderts ein bewährtes Mittel der repräsentativen Gestaltung von französischen Schlössern.³²⁶ Die Dachzone ist einheitlich

³²¹ Kelényi 2001, S. 220.

³²² Voit 1975, S. 455 und Kelényi 2001, S. 222.

³²³ Kelényi 2001, S. 222.

³²⁴ Kelényi 2001, S. 222.

³²⁵ Kelényi 2001, S. 222.

³²⁶ Siehe Schloss Vaux-le-Vicomte, Kapitel 3.2.

gestaltet und wird nur jeweils an den Ecken und beim die Kuppel flankierenden Mittelteil pavillonartig überdacht.

Die hofseitige Fassade des ungarischen Palastbaus (Abb.64) folgt in ihrer Gliederung der Ostseite. Die hervorspringenden Risalite werden mittels einer Säulenordnung akzentuiert. Das Zentrum des mittleren Risalits stellt mit seiner rustizierten Sockelzone, den daran anschließenden Säulen und dem Giebel als oberen Abschluss eine tempelähnliche Front dar. Höhepunkt der Hoffassade ist die Überdachung mittels einer Kuppel, welche dieselbe Form, wie die der Donaufassade (Abb.63), annimmt. Als Nicolas Jadot 1753 wegen Intrigen vor Ort Ungarn verlies, standen bereits die Grundmauern des Ostflügels. Unter Nicolaus Pacassis (1716-1790) Leitung schritten die Arbeiten aufgrund von Geldmangel nur langsam voran.³²⁷

Neben den Plänen Jadots für die Grundrissdisposition und Zellers Fassaden-Stichen zeigt eine weitere Ansicht aus den Jahren 1755-58 einen Entwurf für das repräsentative Stiegenhaus (Abb.65). Die Stiegenhäuser weisen aufgrund ihrer Platzierung in den Seitenflügeln des Palastes einen geraden Aufgang mit einem Podest auf. Sie nehmen die gesamte Breite des Flügels ein und haben in Folge dessen im Gegensatz zur barocken Bautradition nur einen Treppenlauf. Dennoch entspricht der Treppenaufgang mittels der zwischen den Fenstern eingestellten Säulen und der in eine prachtvoll e Ädikula eingestellten Skulptur dem barocken Zeitgeist. Kelényi erwähnt, dass der gerade, einläufige Stiegenaufgang nicht den ursprünglichen Plan Jadots darstellte, sondern jeweils neben die Portale der Flügel ein zweiläufiger Treppenaufgang geplant war.³²⁸

Die Stiche Zellers enthalten sowohl Jadots grundsätzliches Konzept für die Fassadengestaltung als auch die durch den neuen Hofarchitekten Pacassi durchgeführten Änderungen.³²⁹ So platzierte Pacassi beispielsweise die königliche Palastkapelle nicht im Hof des Südtraktes, sondern im Südflügel selbst.³³⁰ Grundsätzlich wurde das Konzept von Nicolaus Jadot (Achseneinteilung, Fassadengliederung) zwar beibehalten, jedoch änderte Pacassi beispielsweise die Breite der repräsentativen Galerie von einem 3-7-3 auf ein 3-6-4-Achsenschema.³³¹ Obwohl der königliche Palast nicht unmittelbar vom Hofbauamt selbst gebaut wurde, stand es außer Frage, dass die Bauleitung nur von jemandem übernommen werden konnte, der den höchsten Rang, nämlich den des Hofarchitekten inne hatte und das war der österreichisch-italienische Architekt: Nicolaus Pacassi.³³² Igaz merkt hierzu an, dass dieser berühmte und talentierte Wiener Rokokomeister sein Talent vor allem an der Innengestaltung des Palastes entfalten konnte. So seien die Räume „ätherisch leicht, von feiner Eleganz, die mit Stuck verzierte Holzvertäfelung von französischer

³²⁷ Kelényi 2001, S. 222.

³²⁸ Kelényi 1976, S. 38.

³²⁹ Kelényi 2001, S.224.

³³⁰ Voit 1975, S. 456.

³³¹ Kelényi 2001, S.225.

³³² Kelényi 2001, S.223.

Atmosphäre erfüllt“.³³³ Reste davon in der Saalfucht der zur Donau gewandten Seite sowie zeitgenössische Beschreibungen sprechen von einem imposanten Eindruck, den die weiß-goldene Dekoration im Stile des französischen Rokoko bei den Besuchern hinterlassen hat.³³⁴ Aufgrund des Siebenjährigen Krieges von 1758 bis 1765 und der schwierigen wirtschaftlichen Situation fanden die Arbeiten ein vorzeitiges Ende. Erst am 16.März 1765 wurden die Bautätigkeiten wieder aufgenommen, nachdem Antal Grassalkovich Maria Theresia 1764 bei einer Besichtigung des Palastes zur Unterstützung der Baumaßnahmen bewegen konnte. Kelényi belegt dieses präzise Datum damit, dass an jenem Tag Messungen der einzelnen Geschosse durchgeführt wurden.³³⁵ Um die Arbeiten am Palast so schnell wie möglich beenden zu können, wurde die Bauleitung an Franz Anton Hillebrandt übertragen. Aufgrund der spärlichen Bauaufzeichnungen aus diesem Jahr meint Igaz, dass ihm lediglich die Gestaltung des Fassadenschmucks eindeutig zuzuordnen ist.³³⁶ Hillebrandt hat wahrscheinlich schon um 1765 aktiv an den Arbeiten am königlichen Palast teilgenommen. In der Sammlung der Albertina haben sich mehrere Grundrissentwürfe und Pläne Hillebrandts erhalten, welche den damaligen Grundriss- und Bauzustand festhalten.³³⁷ Diese sind zwar unsigniert, stammen aber wahrscheinlich aus dem Jahr 1765, als die Bauarbeiten am Palast wieder aufgenommen wurden.³³⁸ Darüber hinaus führt Kelényi an, dass Hillebrandt wahrscheinlich im selben Jahr die Planung der Fassadengliederung übernahm, die von den Stichen Zellers abweicht.³³⁹

1770 erhielt der königliche ungarische Palast in Buda seine endgültige Form.³⁴⁰ Pál Voit, der einen Artikel über die französischen Einflüsse des Barocks in Ungarn verfasst hat, ist ebenso wie Kelényi der Auffassung, dass Nicolas Jadot zweifelsohne der „*operis inventorát*“ des ungarischen Palastes war.³⁴¹ Woher die Idee für die doppelte Kuppellösung stammt bleibt fraglich. Fakt ist, dass sich der Abschluss einer Fassade mittels einer Kuppel seit dem Entwurf Louis Le Vaus für das Schloss Vaux-le-Vicomte im Profanbau verbreitete und auch in Ungarn großer Beliebtheit erfreute. Voit ist der Überzeugung, dass der französische Architekt Jean Nicolas Jadot mit seinem Entwurf für den königlichen Palast einen entscheidenden Einfluss auf die ungarische Architektur des Barocks ausgeübt hat.³⁴² Die doppelte Kuppellösung, wie sie im königlichen Palast von Buda in ihrer ursprünglichen Form zu sehen ist, sollte in der Tat noch weitere Nachahmer finden und nur der

³³³ Igaz 2007, S. 98.

³³⁴ Voit 1971, S. 54.

³³⁵ Kelényi 2001, S.225.

³³⁶ Igaz 2007, S. 98.

³³⁷ Vgl. dazu Kelényi 2001

³³⁸ Kelényi 1976, S. 39.

³³⁹ Kelényi 1976, S. 40.

³⁴⁰ Velladics 2002, S.96.

³⁴¹ Voit 1975, S. 455.

³⁴² Voit 1975, S. 464.

Ausgangspunkt für eine Reihe ungarischer Barockschlösser darstellen, die im Laufe der ungarischen Forschung besser unter dem Begriff „Grassalkovich-Stil“³⁴³ bekannt werden würden.

11.1.3 Weitere Veränderungen am ungarischen Palast

Durch zahlreiche Veränderungsmaßnahmen und Zubauten verlor der ungarische Palast seine einstige barocke Form. 1769 waren die Arbeiten am königlichen Palast in Buda abgeschlossen, um 1770 erreichte es wohl seine endgültige Bauform.³⁴⁴ Obwohl der Wunsch, dass Maria Theresia ihren Hof nach Ungarn in den neuen Palast von Buda verlegen sollte, nie erlosch, erhielt der ungarische Kammerpräsident Grassalkovich noch im Jahr der Fertigstellung die Mitteilung der Königin, dass der ungarische Palast den St.Pöltener Orden der Englischen Fräulein beherbergen sollte. Die entsprechenden Veränderungen an der Aufteilung der Innenräume nahm der das Amt des Hofarchitekten bekleidende Franz Anton Hillebrandt vor. 1777 entschied die Königin, den Palast anderweitig zu nutzen. Die Universität von Nagyszombat sollte nach Buda verlegt werden, der Orden der Englischen Fräulein hingegen kam nach Vác. Zu diesem Zweck mussten nicht nur die Innenräume des Schlosses verändert werden. Ein Aussichtsturm zur Sternenbeobachtung wurde anstatt der zur Donau gewandten Kuppel errichtet.³⁴⁵ Den Entwurf für den Turm lieferte zwar Gerog Karl Zillack, ein Architekt aus Pozsony, jedoch übernahm Hillebrandt Ausführung und Leitung.³⁴⁶ Der Stich von Mansfeld Pichler zeigt die hofseitige Fassadenansicht des Palastes mit dem rechteckigen, vier Geschosse einnehmenden Turm im Hintergrund (Abb.66). Die feierliche Eröffnung der Universität fand am 25.Juni 1780 zum 40.Thronjubiläum der Königin statt. Der Aussichtsturm wurde nach fast 50 Jahren, zwischen 1827 und 1830 wieder abgerissen.³⁴⁷ Die barocke Form bewahrte der Palast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als gravierende Umbaumaßnahmen und Erweiterungen stattfanden.³⁴⁸ Heute beheimatet der einst königliche Palast die ungarische Nationalgalerie, das ungarische Museum für Geschichte und die Landesbibliothek Széchényi.

11.2 Schloss Grassalkovich in Gödöllő

11.2.1 Baugeschichte

Das einst vom Präsidenten der ungarischen Hofkammer errichtete und heute als Museum genutzte, gut erhaltene Schloss Grassalkovich befindet sich wenige Kilometer außerhalb von Budapest in Gödöllő. Die im Archiv des Schlosses aufbewahrten Pläne und Daten geben keinen eindeutigen Aufschluss über die Baugeschichte und die an den einzelnen Bauphasen beteiligten

³⁴³ Siehe beispielsweise Voit 1975, S. 456, oder Kelényi 2006

³⁴⁴ Kelényi 2001, S. 232.

³⁴⁵ Kelényi 1998 b, S. 144.

³⁴⁶ Kelényi 2001, S. 232-233.

³⁴⁷ Kelényi 2001, S. 234.

³⁴⁸ Kelényi 1998 b, S. 144.

Architekten, dennoch wurde in der ungarischen Forschung versucht, eine kohärente zeitliche Abfolge der Baumaßnahmen wiederzugeben.³⁴⁹

Laut Kelényi stand in den 1720er Jahren auf dem heutigen Platz des Schlosses ein bescheidenes Gebäude, das mit den in den 1730er beginnenden Baumaßnahmen dem Neubau wich.³⁵⁰ Die Arbeiten begannen nach 1735, als Antal Grassalkovich I. sich langsam aber sicher im Hochadel zu etablieren begann und es daher an der Zeit war, seine hohe gesellschaftliche Position mittels eines repräsentativen Schlosses zu verdeutlichen. Das Schloss durchlief im Laufe der Jahrhunderte viele Bauphasen, in deren Folge sich das Anwesen des Grafen stetig erweiterte. Die erste Bauphase, welche von 1735 bis 1745 andauerte, legte die Grundform des Schlosses fest.³⁵¹ In dem von Kálmán Varga publizierten Buch „A Gödöllői Kastély évszázadai“³⁵² ist im Zuge der Forschung von Ferenc Dávid eine Zeichnung von Réka Kralovánszky angefertigt worden, welche den Zustand des Schlosses nach mehreren Bauphasen veranschaulicht.³⁵³ Die Rekonstruktion des Schlosses in seiner ursprünglichen Form nach der ersten Bauphase zeigt eine Anlage, die sich auf einem U-förmigen Grundriss erhebt (Abb.67a). Der zweigeschossige Bau, welcher einen Ehrenhof umschließt und dessen Hauptfassade nach Osten ausgerichtet ist, weist quadratische Türme an den Ecken der Hofseite auf. Das Zentrum des *corps de logis* auf der Hofseite trat minimal aus der Fassade hervor. Das Erdgeschoss war durchgehend rustiziert, das Hauptgeschoss mittels Pilaster gegliedert und in der Mitte befand sich ein Frontgiebel, welcher als oberen Abschluss jedoch keine Kuppel, sondern einen weiteren Turm aufwies. Die Gartenseite des Schlosses erhielt bis auf das *corps de logis* sowohl im Erdgeschoss als auch im Hauptgeschoss Arkaden. Darüber hinaus wurde in der Nähe des Schlosses eine L-förmige Reitschule bzw. Reithalle gebaut.³⁵⁴ Die zweite Bauphase folgte zwischen 1745 und 1750, als die Flügel der U-förmigen Schlossanlage verlängert und an diese im rechten Winkel jeweils einen weiteren Trakt angeschlossen wurde (Abb.67b). An den Verbindungsstellen und am Ende eines jeden Flügels wurden Türme platziert, die wie die bereits vorhandenen jedoch keine Wehrfunktion inne hatten. Durch ihre bescheidenen Ausmaße können sie nicht mit den Ecktürmen von Schloss Edelény (Abb.52) verglichen werden. Am Ende dieser Bauphase verdreifachte sich die Breite des Schlosses. Der neue Nordflügel machte – nach außen hin nicht erkennbar – Platz für die Schlosskapelle, während im Südflügel ein Reitstall entstand. Der Grundstein für die Schlosskapelle wurde am 22. April 1746 gelegt.³⁵⁵ Ein von Andreas Mayerhoffer signierter Plan der ersten Erweiterungsphase belegt, dass dieser an den

³⁴⁹ siehe Varga 2003

³⁵⁰ Kelényi 2006

³⁵¹ Varga 2003, S. 13.

³⁵² „Das Schloss von Gödöllő während der Jahrhunderte“, Übersetzung T.M.

³⁵³ Siehe dazu ausführlich Varga 2003, S. 57.

³⁵⁴ Varga 2003, S. 14.

³⁵⁵ Varga 2003, S. 15.

Erweiterungsmaßnahmen beteiligt war.³⁵⁶ In zahlreichen Publikationen wird deshalb vermutet, dass der Architekt des Schlosses der aus Salzburg stammende Andreas Mayerhoffer war.³⁵⁷ Dies ist jedoch nicht eindeutig belegt, weswegen der Kunsthistoriker Jenő Rados diese Schlussfolgerung in Frage stellt.³⁵⁸ György Kelényi ist sogar der Auffassung, dass Andreas Mayerhoffer nur für die Bauleitung zuständig war und die Pläne für den Erweiterungsbau von Jean Nicolas Jadot de Ville Issy stammen.³⁵⁹ Dies ist nicht ganz aus der Luft gegriffen, da Jadot als Hofbaumeister 1749 mit dem Bau des ungarischen Palastes betraut wurde und Grassalkovich diesen überwachte. Des Weiteren werden im Zusammenhang mit dem Bau des Schlosses Grassalkovich auch andere Architekten wie Nicolas Pacassi und Ignác Oraschek genannt, die wie Jadot schon am Bau des königlichen ungarischen Palastes beteiligt waren, weswegen Virág die naheliegende Schlussfolgerung zieht, dass sie auch in Gödöllő zusammengearbeitet haben.³⁶⁰

1751 empfing der bereits auf den Rang eines Grafen aufgestiegene Grassalkovich Königin Maria Theresia, welche nach einer Reise zum königlichen Palast auch dem Schlosssitz Antal Grassalkovichs einen Besuch abstattete.³⁶¹ Es folgte von 1750 bis 1760 eine weitere Erweiterungsphase. Im rechten Winkel wurden zwei weitere Trakte an die jeweiligen Flügel angebaut. Als Folge verdoppelte sich die Länge des Schlosses und formte im Grundriss eine doppelte U-Form aus (Abb.68). Die neuen Nord- und Südflügel blieben in dieser Phase noch ebenerdig und erhielten erst in der nächsten Bauphase ab 1760 ein Obergeschoss mit weiteren Unterkunftsräumen. Der neue Südflügel verband zudem das Schloss mit der bisher abseits gelegenen Reithalle, an die außerdem Reitställe angebaut wurden. Im Zuge dieser Umgestaltungsphase wurden sowohl an der Fassadengliederung der Schaufront als auch im Inneren des Schlosses Veränderungen durchgeführt. So wurde die alte Stiege durch ein repräsentatives Stiegenhaus hinter dem Vestibül im gartenseitigen Mittelteil des *corps de logis* ersetzt.³⁶² Im Zuge dieser Erweiterungsphase nennt Varga einige Architekten, die an der Ausführung der Arbeiten beteiligt waren, wie beispielsweise Jakab Gszeller oder Mátyás Nierenperger. Gszellers Name taucht 1759 in den Dokumenten auf. Über ihn weiß man, dass er, sein Leben lang, bis zu seinem Tode im Dienste Graf Antal Grassalkovichs I. stand.³⁶³

Nach dem Tod Antal Grassalkovichs im Jahre 1771 nahm dessen Sohn Antal II. und in späterer Folge auch der Enkel Antal III. weitere Veränderungen am Schloss vor. Die planenden und ausführenden Architekten der in erster Linie der Repräsentation dienlichen Änderungsarbeiten sind

³⁵⁶ Kelényi 2006

³⁵⁷ Siehe dazu: Velladics 2002, S. 104 oder Faludi 2006, S. 4.

³⁵⁸ Rados 1975, S. 212.

³⁵⁹ Kelényi 2006

³⁶⁰ Virág 2000, S. 91.

³⁶¹ Varga 2003, S.16.

³⁶² Varga 2003, S. 16-17.

³⁶³ Varga 2003, S. 33.

unbekannt, lediglich die Baugeschichte ist überliefert.³⁶⁴ So wurde 1782 zur Milderung der Außenwirkung zwischen dem aus der Gartenfassade stark hervortretenden Stiegenhaus und dem Mittelrisalit eine Überbrückung mittels Arkaden angefertigt, welche ebenerdig blieb und mit einer Balustrade begrenzt im Obergeschoss zwei Altane ausbildete. Fürst Antal Grassalkovich II. ließ in weiterer Folge die Türme abreißen und sie durch Risalite mit Mansarddächern ersetzen. Die neuen Eckrisalite passten sich an den Stil der bereits vorhandenen Fassadengliederung an. Die größte durch den Sohn Grassalkovichs ausgeführte Veränderung war, dass der 1750-60 angebaute Westtrakt zu einem Theater umgewandelt wurde.³⁶⁵ Die von Antal Grassalkovich III. nennenswerteste Änderung am Schloss war die 1837 an den nach Westen verlaufenden Nordtrakt im rechten Winkel hinzugefügte Orangerie.³⁶⁶

11.2.2 Fassadengliederung

Der in seiner Gesamtheit acht Flügel umfassende Schlosskomplex von Gödöllő mit einer über 100 Jahre umfassenden Baugeschichte hinterlässt in seiner Außenwirkung einen homogenen und einheitlichen Gesamteindruck, der durch Renovierungs- und Instandsetzungsarbeiten begünstigt wird. Die Beschreibung des Außenbaus soll sich vorwiegend auf den U-förmigen Ursprungsbau mit den Änderungen im Bereich des *corps de logis* konzentrieren.

Die Schauseite des Schlosses stellt die nach Osten gerichtete Hofseite mit einem 3-4-3-4-3 Achsensystem dar (Abb.69). Dabei treten sowohl die Eckrisalite als auch der Mittelrisalit deutlich aus der Fassade hervor. Die Einteilung der Schauffront in fünf Risalite, wobei sich *arriere-corps* und *avant-corps* jeweils im Aufbau und in der Gliederung der Fassade entsprechen, ist ein verbreitetes Stilmittel der französischen Klassik. Dabei liegt der Hauptakzent der Hofseite auf dem stark – um eine Fensterachse – vorspringenden Mittelrisalit der als oberen Abschluss eine bekrönende Kuppel aufweist. Dass das Zentrum des *corps de logis* besonders hervorgehoben wird ist ebenfalls ein bewährtes Stilmittel der französischen Bautradition. Auch das Kuppelmotiv als abschließende Dachform ist daher bekannt. Die Wahl einer Doppelkuppel ist zwar ungewöhnlich, jedoch kein Novum. Der königliche ungarische Palast in Buda wies ebenfalls diese Doppelbekrönung auf, die bei Grassalkovich wohl einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Obwohl es als maßlos erscheinen mag, ein architektonisches Element eines für den Herrscher gedachten Baus fast eins zu eins zu übernehmen – in Frankreich wäre dies zu Lebzeiten Ludwigs XIV. undenkbar gewesen – zeigt es auch, welchem großen repräsentativen Machtanspruch Grassalkovich mit seinem Schloss in Gödöllő gerecht werden wollte.

³⁶⁴ Varga 2003, S. 37.

³⁶⁵ Varga 2003, S. 34-35.

³⁶⁶ Varga 2003, S. 38.

Die Fassadengliederung der Hofseite weist im Erdgeschoss - bis auf den vorspringenden Risalit – eine durchgehende dezente Rustizierung auf. Die Fenster sind rechteckig und schlicht, mit einem vorgesetzten schwarzen Gitter. Das Obergeschoss der Fassade wird bis auf den Mittelrisalit von ionischen Pilastern (*arriere-corps* in Rosa, *avant-coprs* in Weiß) gegliedert. Die darin eingerahmten Fenster sind größer als im Erdgeschoss und teils mit schnörkelhaftem Dekor an den Seiten und einer geschwungenen Überdachung gerahmt. Die Kennzeichnung dieses Geschosses als Beletage ist durch die reichere Fassadengliederung klar erkennbar. Der Mittelrisalit besticht im Erdgeschoss durch die den drei Portalen vorgesetzten ionischen Säulen aus rotem Marmor, die einen Altan³⁶⁷ halten. Dieses Motiv erinnert stark an die Hofseite von Versailles (Abb.23). Dort werden ebenfalls gedoppelte Säulen aus Marmor der Fassade vorgeblendet. Die über dem Altan ansetzenden Rundbogenfenster des Obergeschosses nehmen fast die volle Höhe des Geschosses ein. Alle drei Fenster sind aufwendig mittels Voluten an den Seiten, floralem Baudekor und einer Fensterbekrönung geschmückt, wobei das mittlere Fenster zusätzlich durch Pilaster gerahmt ist. Das darüber anschließende Tympanon zeigt zwei Engel, die das mit Blumenfestons geschmückte ungarische Wappen halten. Der das Tympanon einschließende Giebel erhält konvex-konkave Schwünge. Dieser geschwungene Giebel ist zusätzlich mit Akroterien (einer von zwei Putten gehaltenen Vase und zwei liegenden Frauenfiguren) geschmückt und ist der hofseitigen Kuppel unmittelbar vorgeblendet, wodurch man den Ansatz der Kuppel nicht sieht. Eine durchgehende Balustrade grenzt die Kuppel ab. Die Eckrisalite der Hoffassade werden mit Mansarddächern abgeschlossen und heben sich von der sonst durchgehend einheitlichen Dachzone ab. Die vertikale Fassadengliederung des *corps de logis* setzt sich auch an den Seitenflügeln der U-förmigen Anlage fort. Der drei Fensterachsen umfassende Eckrisalit ist durch seinen Fassadenaufbau dabei deutlich von dem restlichen Flügel zu unterscheiden. Während dieser noch mit Pilastern im Obergeschoss gegliedert wird, erhält er an den Seitenflügeln nur mehr lisenenartige Streifen, welche die Fenster voneinander trennen.

Der Aufbau der Fassadengliederung der Gartenseite des Schlosses (Abb.70) folgt einem ähnlichen Schema, jedoch weist es auch deutliche Unterschiede im Vergleich zur Hofseite auf. So tritt der Mittelrisalit der Gartenseite aufgrund der an den Seiten angefügten verglasten Arkaden nicht mehr aus der Fassade hervor, sondern bildet im Grundriss (Abb.68) einen geraden Abschluss. Der einst durch das repräsentative Stiegenhaus aus der Fassade hervortretende Risalit weist nur durch seine Fassade noch auf seine einstige Sonderstellung hin. Im Gegensatz zur Hofseite befindet sich hier nur mehr ein Portal in der Mitte, das dieselbe Breite aufweist wie sein Pendant auf der anderen Seite. Flankiert wird das Portal von zwei großen, rechteckigen Fenstern mit

³⁶⁷ In der ungarischen Literatur wird des Öfteren auch von „erkély“ gesprochen, siehe Varga 2003, S.17. Hier darf jedoch nicht von einem Erker ausgegangen werden, da dieser „ein- oder mehrgeschossiger, geschlossener, polygonaler, halbrunder oder rechteckiger Vorbau aus Stein, Holz oder Fachwerk an der Fassade oder Ecke eines Gebäudes [...]“ Koepf/Binding 2005, S.158. Auch in diesem Fall muss daher von einem Altan die Rede sein.

abgerundetem Abschluss. Darüber befinden sich im Obergeschoss drei Rundbogenfenster, ähnlich wie auf der Hofseite mit Voluten und floralem Baudekor geschmückt, diesmal jedoch bilden Balustraden den unteren Abschluss, wobei die Balustrade des mittleren Fensters deutlicher aus der Fassade hervortritt als die anderen und damit zusätzlich betont wird. An die äußeren Voluten grenzt ein Gesims an, welches klar in den Risalit einschneidet und die Höhe des Obergeschosses der Seitenflügel kennzeichnet. Auf diesem Gesims setzt links und rechts ein Volutengiebel auf. Dieses wird durch ein durch den Risalit durchlaufendes Gesims abgeschlossen, an das eine Balustrade anschließt, in deren Zentrum sich eine in eine Ädikula eingestellte Uhr befindet. Flankiert wird diese von langgezogenen Voluten, auf denen wiederum zwei liegende Skulpturen platziert wurden. Dieser Teil wird der unmittelbar der an das Dachgesims ansetzenden konvex-konkav geschwungenen Kuppel vorgeblendet. Die Seitenflügel folgen indes dem schlichten Aufbau der Hofseite. Das Erdgeschoss ist rustiziert, wobei vier verglaste Portale unmittelbar an den Mittelteil des Schlosses angrenzen und somit den homogenen Fassadenaufbau unterbrechen. Außerdem ist im Südflügel eine Figurennische mit eingestellter Skulptur zu erkennen, die sich im Nordflügel nicht wiederholt. Das Obergeschoss folgt in der Gliederung der Hofseite, so sind die Fenster mittels einer Pilasterordnung begrenzt und aufgrund ihrer rechteckigen Form sehr schlicht gehalten. Die Seitenflügel wurden mit Giebeldächern versehen, in welche an den Ecken merklich die Mansarddächer der Eckrisalite einschneiden. Eine von einer Balustrade erhöhte Terrasse führt zum Garten des Schlosses.

11.2.3 Raumaufteilung und Ausstattung³⁶⁸

Die U-förmige Anlage des Ursprungsbaus (Abb.68) folgt in ihrem Aufbau dem französischen *appartement simple*-Schema. Im Unterschied zum französischen Typus einer Schlossanlage verlaufen die Flügel aber nicht hofseitig, sondern in Richtung Garten. Dort sind die einzelnen Räume getrennt durch einen Korridor begehbar. Darüber hinaus sind mehrere Räume beispielsweise im Südflügel miteinander verbunden, sodass angenommen werden kann, dass sich hier ein Appartement etwa mit *antichambre*, *chambre* und *cabinet* befand. Eine durchgehende Enfilade im *corps de logis* ist in beiden Geschossen zu erkennen. Wahrscheinlich als Folge der Umbauarbeiten von 1750-60 wurde ein *appartement double* ausgebildet, welches eine Raumfolge an der Garten- und Hofseite ermöglicht, wenngleich die unsymmetrische Anordnung der französischen Tradition widerspricht. Das repräsentative Stiegenhaus ist im Zuge dieser Erweiterungsarbeiten nun hinter dem Vestibül und führt durch seinen zweiläufigen Aufgang in die oberen Räumlichkeiten. Da keinerlei Aufzeichnungen über die Funktion der Räume im Erdgeschoss vorhanden sind und auch in der Literatur kaum Erwähnung findet, ist nicht überliefert, wie diese Räumlichkeiten genutzt wurden, weswegen diesbezüglich keine konkreten

³⁶⁸ Faludi 2006, S.7-34.

Schlussfolgerungen gezogen werden können. Klar erkennbar ist jedoch, dass sowohl der Eingangs- bzw. Ausgangsbereich des *corps de logis* die Durchfahrt mit einer Kutsche, dies war auch im Schloss Ráckeve der Fall, ermöglichte.³⁶⁹

Ildikó Faludi veröffentlichte im Auftrag des Schlossmuseums von Gödöllő eine illustrierte Broschüre, in welcher die Räumlichkeiten des Obergeschosses näher erörtert werden. Vom einstigen barocken Glanz des Schlossinneren ist heute nur mehr wenig erhalten. Auch ist über die ursprüngliche im 18. Jahrhundert durchgeführte malerische und dekorative Ausstattung des Schlosses nur wenig bekannt. Dennoch geben heute einige wenige Räume des Schlosses Aufschluss darüber, wie das Innere des Schlosses zurzeit Graf Antal Grassalkovichs I. ausgesehen haben mag. In das Obergeschoss führen zwei die Kutschdurchfahrt flankierende, gerade Treppenaufgänge. Durch das repräsentative Stiegenhaus (Abb.71), das mit seiner zweiläufigen, U-förmigen Treppe mit Halbpodest im Obergeschoss zu einem gemeinsamen Treppenabsatz zusammenläuft, gelangt man in die Beletage des Schlosses. Das massiv wirkende Treppengeländer ist aus durchbrochenen, bemalten Stein. Das Prunktreppenhaus nimmt nicht die Höhe der Kuppel auf, sondern weist eine flache Decke auf. Die blanken, weißen Wände sind nur mittels feinen Stuckarbeiten geschmückt. Das zwischen 1750 und 1760 verlegte Treppenhaus lässt durch seine zurückhaltende Dekoration nur teilweise Züge des Rokoko anklingen.³⁷⁰

Folgt man dem Verlauf des Vestibüls, gelangt man in den Prunksaal, dem unmittelbaren Herzstück des Schlosses. Dieser weist eine flache Decke auf und nimmt ebenfalls nicht die Höhe der bekrönenden Kuppel auf. Der Festsaal stellt ein Paradeexemplar eines im Stile des französischen Rokoko gehaltenen Zimmers dar.³⁷¹ Der Entwurf (Abb.72) stammt vom kaiserlichen Hofarchitekten Nicolaus Pacassi, welcher mit dem Jahr 1758 datiert ist.³⁷² Da der heutige Raum (Abb.72a) eben jene von Pacassi entworfene Gliederung besitzt, steht fest, dass dieser – nicht zuletzt durch die Restaurierungsarbeiten - den Originalzustand aus dem 18.Jahrhundert veranschaulicht. Der Entwurf der Seitenwände zeigt eine die ganze Höhe des Raumes einnehmende Wandvertäfelung, welche im Sinne des Rokoko in mehrere Paneele unterteilt wird. Die geometrischen Felder der Sockelzone sind ohne Dekor nur mittels einer goldenen Umrandung belassen. Die darüber ansetzenden großen Felder sind mit Blumenfestons geschmückt. Die symmetrische Anordnung des ornamentalen Schmucks und der durchwegs ungebrochene Rhythmus der Wandgliederung beweist die Einhaltung der Grundanforderungen des französischen Rokoko.³⁷³ Wenngleich die Dimensionen des mit Marmorstuck und goldenen Stuckdekorationen ausgestatteten Saals bescheidener ausfallen als beispielsweise die Räumlichkeiten in Versailles, werden sie zu

³⁶⁹ Faludi 2006, S. 6.

³⁷⁰ Faludi 2006, S. 6.

³⁷¹ Varga 2003, S. 27.

³⁷² Igaz 2007, S. 99.

³⁷³ Kelényi 2006

Lebzeiten Antal Grassalkovichs I. dennoch den Eindruck von Macht und Repräsentation an seine Zeitgenossen vermittelt haben.

Die Zimmer südlich des Prunksaals bildeten die Suite von Grassalkovich. Diese haben in der ersten Bauphase noch den Blick in den Garten freigegeben. Da sie erst kürzlich in ihren Originalzustand restauriert wurden, geben sie ein Bild darüber, wie die barocke Pracht des Schlosses sich im Inneren fortgesetzt hat.³⁷⁴ Das kleinere der beiden Zimmer wurde wahrscheinlich als Arbeitszimmer oder Bibliothek genutzt. Heute befindet sich dort das ehemalige Treppenhaus der Diensthofen, das wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingebaut wurde.³⁷⁵ Das größere Zimmer Grassalkovichs weist wieder den barocken Zustand auf (Abb.73). Die Seitenwände sind gestreift, zusätzlich wurde die Wand mittels eines zarten, floralen Rankenwerks in regelmäßige Rauten unterteilt. Jede zweite Raute erhielt dabei im Zentrum Blumenfestons. Eine Marmorleiste grenzt die tapeziert wirkende Wandfläche von dem Deckenfresko ab. Der Blick nach oben eröffnet eine perspektivische Ansicht einer barocken Scheinarchitektur (Abb.73a). Korinthische Säulen, von Pilastern begrenzte Portale stützen den pavillonartigen Aufbau, welcher als optische Bekrönung eine Kuppel mit Laterne aufweist. Engel, die laut Varga die vier Jahreszeiten symbolisieren, scheinen auf den großen Voluten zu fliegen, während die Muschelformen und Blumenarrangements mit der Architektur verschmelzen.³⁷⁶ Der Künstler, der diese idyllisch anmutende Scheinwelt geschaffen hat, ist unbekannt. Ein Vergleich mit Andrea Pozzos Entwurf für eine Scheinarchitekturkuppel (Abb.73b) - der sehr viele Gemeinsamkeiten mit der Ausmalung im Schloss Gödöllő aufweist - zeigt jedoch, dass es sich hier eher um einen italienischen Einfluss handelt.³⁷⁷ Varga datiert die malerische Ausstattung des Raumes auf 1745.³⁷⁸

Der von den Materialien her am aufwendigsten gestaltete Raum stellt das im Obergeschoss, im südlichen Teil des *corps de logis* platzierte Maria Theresien Zimmer dar (Abb.74). Das in verschiedenen Marmorsorten erstrahlende und mit reichlich vergoldetem Dekor ausgestattete Zimmer ist eigens für den Besuch der Königin angefertigt worden. In der Sockelzone befinden sich in Weiß gehaltene Paneele mit goldener Umrandung und einer schlichten geometrischen Linie im Zentrum, welche ebenfalls in Gold gehalten ist. Darüber befinden sich ovale oder rechteckige Marmorfelder, die von Pilastern aus rotem Marmor abgegrenzt sind und deren Kapitelle aus goldenen Voluten bestehen. Das rechteckige Marmorfeld ist indes reicher, mit rocailleartigen Mustern verziert. Die Auskleidung der Wände mit Marmor erinnert an den Salon de Venus (Abb.26), wenngleich man die Ausstattung keineswegs auf eine Ebene stellen kann, da sich der

³⁷⁴ Varga 2003, S. 27.

³⁷⁵ Faludi 2006, S. 31.

³⁷⁶ Varga 2003, S. 28.

³⁷⁷ Der Entwurf erschien in Andrea Pozzos „*Perspectiva pictorum et architectorum*“ 1693 in Rom.

³⁷⁸ Varga 2003, S. 61.

Dekor im Vergleich zum Salon in Versailles hier in schlichter Zurückhaltung übt. Der Alkoven mit geschwungenem Eingang und dem in Weiß und Gold verzierten Medaillon im Zentrum des Türbogens ist hierbei eine Besonderheit. Dieses Zimmer das mit dem Besuch Maria Theresias 1751 bereits diesen Zustand aufwies verkörpert nicht nur die barocke Tradition der Marmorverkleidung, sondern in der dekorativen Verzierung auch Anklänge des Rokoko.³⁷⁹

11.3 Nachfolgebauten

Dem Schloss Grassalkovich in Gödöllő folgten zahlreiche Bauten des vergleichbaren Schlosstypus nach, die allgemein unter dem Begriff „Grassalkovich-Stil“ zusammengefasst werden. Die Bauherren der Schlösser standen unmittelbar in Verbindung mit dem Grafen und nahmen sich am herrschaftlichen Bau ein Beispiel.³⁸⁰ So entstanden in vielen Teilen des Landes ähnliche Schlosskonzeptionen, wie etwa in Nagytéteny, Pécel, Pozsony, Gács, Hatvan etc.³⁸¹

Das Schloss Száraz-Rudnyánszky befindet sich in unmittelbarer Nähe zu Budapest, in Nagytéteny. Der Kern des Schlosses geht auf eine zweistöckige, mittelalterliche Burg (13. Jahrhundert) mit zwei abseits gelegenen Türmen zurück, das 1309 in eine L-förmige Anlage ausgeweitet und später ab 1716 durch György Száraz zu einer unregelmäßigen Vierflügelanlage verbunden wurde. Nach dessen Tod übernahm sein Schwiegersohn Josef Rudnyánszky von 1743-1766 die weiteren Ausbau- und Erweiterungsarbeiten. Dieser ließ nicht nur ein repräsentatives Stiegenhaus und einen zwei Etagen einnehmenden Festsaal errichten, sondern fügte statt dem südseitig abschließenden Trakt eine U-förmige Anlage mit *cour d'honneur* an, sodass die fertige Bau nun im Grundriss ein  formte (Abb.75). Auf der Nordseite wurden noch zwei ebenerdige Trakte, darunter ein Stall angefügt.³⁸² Die Ausgestaltung des Schlossinneren zog sich bis in die 1770er Jahre, durch einen Brand im Jahre 1904 wurde jedoch die komplette Inneneinrichtung vernichtet und auch im Zuge des zweiten Weltkrieges trug das Schloss schwere Schäden davon.³⁸³

Das Innere des Schlosses spiegelt nicht mehr die barocke Ausgestaltung wider - heute wird das Schloss als Museum für Möbel genutzt - weswegen die Beschreibung der Räumlichkeiten vernachlässigt werden muss. Bei der Gestaltung der Fassade kann nur die Südseite des Schlosses berücksichtigt werden, da die nördliche Front von einem Hof eingeschlossen ist und keine repräsentative Ausgestaltung erfuhr. Der barocke Teil des Schlosses folgt durch seinen U-förmigen Aufriss dem französischen Grundtypus eines klassischen Schlosses. Die Flügel nehmen in Nagytéteny dieselbe Breite ein wie das *corps de logis* und zeigen eine doppelte Raumfolge (*apartment double*). Die leicht versetzten Flügel sind dabei nicht ganz symmetrisch. Während

³⁷⁹ Faludi 2006, S.34.

³⁸⁰ Kelényi 2006

³⁸¹ Voit 1975, S. 456.

³⁸² Kastélytörténet c

³⁸³ Kastélytörténet c

man im linken eine Enfilade erkennt, ist davon im rechten Flügel nichts zu sehen. Von den Unregelmäßigkeiten im Grundriss ist am Äußeren des Schlosses nichts zu erkennen (Abb.76). Dort zeigt die Südfassade eine rhythmische Wandgliederung, die sehr viele Elemente des sogenannten „Grassalkovich-Stils“ aufweist. So entspricht sie im Aufbau in vielen Details jener der Gartenseite des Grassalkovich-Schlosses in Gödöllő (Abb.70). Der Mittelrisalit springt wie in Gödöllő nur leicht vor, da ihn Altane - im Erdgeschoss (hier nicht verglast) auf Arkaden gestützt – flankieren und so mit den Flügeln eine Verbindung schaffen. Zu beiden Seiten des Eingangs befinden sich jeweils zwei Paar gedoppelte Säulen, die auch auf der Hofseite in Gödöllő (Abb.69), dort allerdings aus Marmor, zu finden sind. In Nagytéteny bilden sie mit Volutenkonsolen die Grundlage für eine Steinbalustrade, welche sich als Abgrenzung der seitlichen Altane fortsetzt. Die vertikale Gliederung mittels ionischen Pilastern, welche sich an der Südfront der Flügel fortsetzen und an den Außenseiten gedoppelt werden, schafft ein homogenes Bild. Der geschwungene Giebel als Abschluss des Mittelrisalits ist dabei wiederum der Gödöllőer Hofseite entlehnt. Als Akroterien wurden auch hier liegende Figuren sowie Vasen gewählt. Die Volutengiebel der Flügeltrakte sind jedoch eine Neuheit. Die durchgehende, einheitliche Dachfront wird nur in der Bekrönung des Mittelrisalits mit Kuppel und Laterne unterbrochen, der durch seinen pyramidenförmigen Aufbau an jene ursprüngliche Überdachung des Schlosses Savoyens in Ráckeve (Abb.46) erinnert.

Ein weiteres Barockschloss mit diesen stilistischen Zügen ist das Schloss Ráday in Pécel. 1722-30 entstand im Auftrag von Paul Ráday eine Kurie, welche später von seinem Sohn Gedeon Ráday 1755-1774 zu einem Barockschloss erweitert wurde.³⁸⁴ Als Architekt des Schlosses werden Andreas Mayerhoffer oder sein Sohn Johannes Mayerhoffer genannt. Kelényi meint jedoch, dass Johannes vielleicht nur kleinere Arbeiten durchführte.³⁸⁵ Während der Grundriss des Schlosses (Abb.77) zwar eine symmetrische U-förmige Anlage mit *cour d'honneur* Richtung Garten erkennen lässt, unterscheidet sich die Raumaufteilung und Raumgliederung - vielleicht bedingt durch die Eingliederung der vormaligen Kurie in den Neubau – zu beiden Seiten des Schlosskerns. Auf der linken Seite ist eine einfache Raumfolge zu sehen, welche die volle Breite des Flügels einnimmt. Dem gegenüber wurde im rechten Flügel bis zum *corps de logis* eine doppelte Raumfolge ausgebildet. Durch das ellipsenförmige Stiegenhaus, das dem *corps de logis* auf der Gartenseite vorgelagert wurde, nimmt der Ehrenhof einen kleineren Platz - als bei den bisherigen Barockschlössern - ein. Im Grundriss lassen bereits die Grundform, die in den Garten verlaufenden Flügel und der auf der Hofseite stark vorspringende Mittelrisalit Ähnlichkeiten mit dem Vorbildbau in Gödöllő erkennen. Die Gemeinsamkeiten setzen sich auch in der Gestaltung und im Aufbau der Fassade fort. Wenngleich die Gartenseite durch die eigenwillige, eher zurückhaltende Gestaltung

³⁸⁴ Kelényi 2006

³⁸⁵ Kelényi 2006

kaum Merkmale des Grassalkovich-Stils aufweist, lassen sich diese in einer Skizze der Hofseite (Abb.78) schon eher erkennen. Die Einteilung der Fassade in fünf Risalite - wobei der Mittelrisalit in seiner Breite und Höhe klar dominiert - und die durchgehende horizontale Rustizierung des Erdgeschosses sind erste Hinweise dafür. Das Obergeschoss ist höher und zeigt verschiedene Fensterarten in den Risaliten. Die Giebel als Bekrönung der wenig hervortretenden Eckrisalite sind in vereinfachter Form schon bei den Schlössern Clagny (Abb.33) und Choisy (Abb.39) zu sehen gewesen. Das auf steinerne Voluten-Konsolen gestützte und mit einem Gitter abgegrenzte Geländer nimmt hier lediglich die Breite des Eingangstortes ein. Die Rundbogenfenster im Obergeschoss werden durch lisenartige Einschnitte in der Fassade voneinander abgegrenzt. Der anschließende geschwungene Giebel sowie die abschließende Kuppelbekrönung wurden fast eins zu eins vom Grassalkovich-Schloss in Gödöllő übernommen. Im Inneren des Schlosses sind die grundsätzlichen Merkmale des Rokokos noch erhalten. 1766-1771 wurde der Festsaal im Obergeschoss (Abb.79) des Schlosses von Matthias Scherwitz mit griechisch-römischen Szenen aus der Mythologie in rechteckigen Feldern versehen, welche sich über die ganze Höhe des Raums ziehen. Die begrenzenden Rahmen in Gold und Pastelltönen enthielten nur mehr stellenweise Muschelformen und schnörkelhafte Muster.³⁸⁶

Der Grassalkovich-Stil verbreitete sich in vielen Teilen des historischen Ungarns. So befindet sich in der Slowakei, in Pozsony das Palais Grassalkovich (der heutige Präsidentenpalast), welches 1760 von Anton Grassalkovich in Auftrag gegeben und wahrscheinlich ebenfalls von Andreas Mayerhoffer ausgeführt wurde.³⁸⁷ Der quergezogene Längsbau nimmt dabei jedoch nicht das übliche U-förmige Grundrisschema der vorherigen Schlösser auf, sondern folgt seiner Funktion als Palast und dominiert in seiner Wirkung durch seine ausladende Breite. Im Grundriss (Abb.80) ist eine Einteilung in Risalite erkennbar, bei dem auf beiden Seiten der Mittelrisalit deutlich aus der übrigen Fassade hervortritt. Die Hofseite ist wie in Gödöllő in fünf Risalite eingeteilt. Die zwei abschließenden *avant-corps* treten dabei nur geringfügig aus der Fassade hervor, während das Zentrum um eine Fensterachse vorspringt. Der gerade Abschluss des Mittelrisalits wird dabei von einem Altan verdeckt, der um den Mittelbau herumführt (Abb.81). Ein interessantes architektonisches Detail bilden die spitz zulaufenden, kurzen Breitseiten des Palais, wodurch im Grundriss eine Trapezform ausgebildet wird. Auf der Gartenseite nimmt der Mittelrisalit die zentrale Rolle ein, welcher ebenfalls um eine Fensterachse aus der Fassade hervorspringt. Die Seitenrisalite treten hier kaum merklich hervor. Die eigentümliche Form des Grundrisses setzt sich nicht im Äußeren des Schlosses fort. Aufbau und Gliederung der beiden Fassaden sind annähernd gleich gestaltet, symmetrisch und homogen, wodurch das Palais an Einheitlichkeit und Monumentalität gewinnt. Auf der Hofseite dominiert der Mittelrisalit, dessen Erdgeschoss durch

³⁸⁶ Ráday-kastély Pécel 2008

³⁸⁷ Rusina 1998, S.413.

einen Altan verdeckt wird. Dieser ist vertikal mit Durchgängen in Rundbogenform versehen und weist eine durchgehende, dezente Rustizierung auf, welche sich in der Erdgeschosszone der restlichen Fassade fortsetzt und somit (wie bei den vorherigen Schlössern) eine optische Verbindung schafft. Durch drei verglaste Rundbogentüren im Mittelrisalit gelangt man auf den von einer Balustrade abgegrenzten Altan. Bis auf ihre ausladende Höhe sind diese und die verglasten Türdurchgänge auf der Seite durch schlichte Klappläden und einer bogenförmigen Verdachung mit darunter platziertem Rokokodekor geschmückt. Begrenzt werden die drei zentralen Rundbogentüren von breiten lisenenartigen Pilastern, welche kein Kapitell, sondern floralen Rokokoschmuck in C- und S-Formen aufweisen. Den oberen Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel, welcher im Tympanonfeld das ungarische Wappen trägt, das von geschnörkelten Ranken eingefasst ist. Als Akroterien wurden zwei (allegorische?) Figuren gewählt. Der Rest der Hoffassade übt sich in vornehmer Schlichtheit. Die Erdgeschosszone ist horizontal linear unterteilt und mit rechteckigen Fenstern versehen, welche in den Risaliten von jeweils einem Rundbogentor unterbrochen werden. Im Obergeschoss sind die Fenster abgerundet und haben dieselbe Verdachung, wie im Mittelrisalit erhalten. Durch lisenenartige, breitere Einschnitte werden sie vertikal in einer rhythmischen Abfolge begrenzt. Das durchgehende Satteldach mit Gaupen wird nur in den Risalitzonen durch die pavillonartige Überdachung unterbrochen, wobei die Überdachung des Mittelrisalits hier - wie die vorherigen Schlösser im Grassalkovich-Stil - eine einfache Kuppelbekrönung aufweist. Diese spannt sich in Pozsony jedoch über den ganzen Mittelrisalit. Die Gartenseite (Abb.82) zeigt einen ähnlichen Fassadenaufbau wie auf der Hofseite in Gödöllő, jedoch in abgeschwächter Form. Die Erdgeschosszone ist durchgehend (auch im *avant-corps*) horizontal mit einer leichten Rustizierung versehen. Die drei Rundbogentüren des Mittelrisalits werden durch eine Balustrade auf Voluten-Konsolen abgegrenzt. Dieses Stilmittel wurde schon auf der Südseite des Száraz-Rudnyánszky Schlosses in Nagytétény (Abb.76) angewendet. Das Tympanonfeld auf der Gartenseite ist hier leer, während sich auf dem Giebel wieder Akroterien in Form von liegenden Allegorien befinden. Den Mittelrisalit flankieren in der Erdgeschosszone jeweils zwei Türdurchgänge. Auf der linken Seite des Palais befindet sich eine Kutschendurchfahrt, ansonsten ist der Aufbau der Fassade mit der Hofseite vergleichbar. Auch das Innere des Schlosses soll hier kurz Erwähnung finden, da es auch heute noch den barocken Zeitgeist verkörpert. Durch das repräsentative Stiegenhaus (Abb.83) gelangt man über eine zweiläufige Treppe mit Zwischenpodest ins Obergeschoss. Die Wände sind in dezentem Creme und Weiß gehalten und werden in geometrische Felder unterteilt, die mit Rocaille und Blumenfestons verziert sind. Schon am Anfang des Treppenabsatzes befinden sich Skulpturen am massiven, weisen Geländer. In den Wandnischen wurden ebenfalls Skulpturen positioniert, die sich auf Voluten-Konsolen und einem zusätzlichen Podest erheben (Abb.83a). Die Wandnische wird von einer gewaltigen Muschelform in der oberen Hälfte ausgefüllt. Die Rokokomuster setzen sich in den darüber liegenden Wandfeldern fort. Die Ausstattung des Prunksaals zeigt ebenfalls

deutliche, „goldene“ Züge des Rokokos (Abb.84). Die weißen Wände und lineare Unterteilung der Wandfelder in Gold erinnern an den Festsaal von Gödöllő (Abb.72a). Die geschnörkelten C- und S-Formen dienen hier eher als Umrahmung, die floralen Muster finden sich vereinzelt in den Wandfeldern wieder. Das Palais vermittelt durch seine einheitliche Gestaltungsweise und vornehme Zurückhaltung - sowohl im Inneren als auch am Äußeren des Palais - jenen repräsentativen Anspruch, den Anton Grassalkovich schon in Gödöllő zu verdeutlichen wusste, jedoch - wie die vorher besprochenen Schlösser - mit stilistischen Abwandlungen wie dem eigentümlichen Grundriss und der dezenteren Fassadengestaltung.

12 Der Glanz des Rokoko in Ungarn: Schloss Esterházy in Fertőd

Die seit dem 14. Jahrhundert als Süttör bekannte Gemeinde wurde 1950 mit der Siedlung Esterháza zusammengelegt. Die daraus entstandene Ortschaft Fertőd beheimatet heute, etwa 25 km von Sopron entfernt, das im Komitat Győr-Moson-Sopron gelegene und von Nikolaus I. Fürst Esterházy errichtete Schloss. 1681 wurde Süttör von der Familie Esterházy erworben. Aufgrund von massiven Schulden wurde das Dorf verpachtet, 1719 aber wieder zurückgekauft. Der Besitzer des Grundstücks Süttör war Joseph Esterházy, der im Juli 1720 ein mit 20 Zimmern und zwei Salons ausgestattetes Jagdschloss errichten ließ.³⁸⁸ Planung und Bau übernahm Anton Erhardt Martinelli, der nach drei Monaten den Kern des heutigen Schlosses fertiggestellt hatte (Abb.85).³⁸⁹ Das von Martinelli konzipierte Kerngebäude ist zweigeschossig, mit einem erhöhten zentralen Pavillon. Die Eckrisalite mit Mansarddächern treten, wie der Mittelrisalit, merklich aus der hofseitigen Fassade hervor. Im rechten Winkel dazu, mit deutlichem Abstand, befinden sich zwei lange, rechteckige Nebengebäude (wahrscheinlich Stall und Scheune), welche dieselbe Höhe aufweisen. Eine geschwungene Balustrade fungiert als begrenzende Linie, welche das ebenfalls bescheiden wirkende Eingangstor flankiert.³⁹⁰ Der Majoratsherr von Süttör war Michael Esterházy, der ältere Bruder, welcher nach seinem Tod 1721 das Majorat an Joseph übergab. Dieser verstarb jedoch schon drei Monate später.³⁹¹ Nach den Familiengesetzen wurden das Majorat und damit das Bestimmungsrecht über das Anwesen in Süttör an den Erstgeborenen, Paul Anton II. Esterházy, vererbt. Süttör war jedoch Eigentum des damals noch minderjährigen Nikolaus I. Esterházy (1714-1790), weswegen seine Mutter, Fürstin Maria Octavia, bis 1734 die Verwaltung übernahm.³⁹² Im Alter von 23 Jahren heiratete Nikolaus die Gräfin Elisabeth Maria Ungnad Weissenwolf und lebte mit ihr in bescheidenen Verhältnissen auf dem Jagdschloss. Der Einfluss des Grafen am königlichen Hofe nahm im Laufe der Jahre stetig zu. Er begann seine militärische Laufbahn auf dem Kriegsschauplatz in Sizilien im Österreichischen Erbfolgekrieg (1741-48).

³⁸⁸ Bak 1996, S. 5.

³⁸⁹ Bak 1996, S. 5-6.

³⁹⁰ Bak 1996, S. 6.

³⁹¹ Hokky-Sallay 1979, S. 10.

³⁹² Geißendorfer 1989, S. 6.

Nachdem er das Kommandantenkreuz des Maria Theresien-Ordens erhielt, beteiligte er sich unter anderem am entscheidenden Kampf des Siebenjährigen Krieges (1756-63) bei Kolin. Nach dem unerwarteten Tod seines Bruders Anton 1762, der kinderlos blieb und somit sein gesamtes Erbe an Nikolaus I. Fürst Esterházy übergang, stieg er zum reichsten Adeligen in Ungarn auf.³⁹³

12.1 Baugeschichte

Dem großangelegten Bauvorhaben gingen kleinere Erweiterungs- und Neubauphasen voraus. So hatte die Witwe des Fürsten Joseph veranlasst, dass die zwei Flügelgebäude zu Lusthäusern mit je 10 Zimmern umgebaut wurden. Zur selben Zeit wurde das von Martinelli errichtete Hauptgebäude durch eine Einfriedungsmauer mit den Flügelbauten verbunden. Die nun bogenförmige Anlage bildete im Grundriss eine Hufeisenform. Die im Familienarchiv erhaltenen Dokumente weisen bis 1754 keine weiteren Baumaßnahmen auf. Erst in diesem Jahr wurde Gottfried Wolf beauftragt, die Zimmer des damaligen Grafen auszumalen. Nach 1756 wurde im Wald von Rőjtök ein Schloss erbaut, ein sogenanntes Monbijou, das zu einem großangelegten Plan gehörte, welcher vorsah, Schlösser, Parkanlagen, Wald, Landschaft und alle neuen Gebäude (darunter Lusthäuser) in einem System um das Schloss Süttör zu platzieren. Das Hauptgebäude sollte hierbei den Mittelpunkt darstellen.³⁹⁴ Die mit dem Anfang und der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Blütezeit der Barockschlösser in Mitteleuropa wurde nicht zuletzt vom Idealbau eines Schlosses Versailles forciert. Da ein Lustschloss jedoch eine komplexe Baukomposition erforderte, die in unmittelbarer Folge eine repräsentative Hofführung ermöglichte, wurde das bescheidene Jagdschloss in Süttör 1762, nachdem Nikolaus I. den Fürstentitel und das Bestimmungsrecht über das Anwesen erhielt, ausgebaut.³⁹⁵ Nachdem der Fürst eine Kommission einberief und im Zuge der Vorbereitungsmaßnahmen ganze Umsiedelungen von Dörfern vorangingen, begann die erste von vielen folgenden Baumaßnahmen.³⁹⁶

In der ersten Bauphase wurde der Kern mit den kleineren Lusthäusern verbunden und in weiterer Folge entstanden zwei hufeisenförmige, ebenerdige Flügel, die unmittelbar an die Lusthäuser angrenzten.³⁹⁷ Parallel zum Kernschloss schließen an den Seiten zwei elfachsige, ebenerdige Flügel an, welche den Wintergarten und die Bildgalerie darstellten.³⁹⁸ In der ungarischen Forschung gehen die Meinungen bezüglich des Architekten der Erweiterungsphase auseinander. Eine Theorie besagt, dass Nikolaus I. Esterházy bei seinem Besuch in Paris 1764 einen Architekten namens Mourette mit der Ausarbeitung des neuen Bauprogramms für sein Schloss

³⁹³ Kat. Ausst. Schloss Esterházy 2009, S. 30-33.

³⁹⁴ Hokky-Sallay 1979, S. 10-11.

³⁹⁵ Kat. Ausst. Schloss Esterházy 2009, S. 40-41.

³⁹⁶ Hokky-Sallay 1979, S. 11.

³⁹⁷ Hokky-Sallay 1979, S. 11.

³⁹⁸ Bak 1996, S.

engagierte. Da die Bauarbeiten schon 1762 begannen, gilt dies als eher weit hergeholt.³⁹⁹ In vielen Publikationen wird eine Zusammenarbeit von drei Architekten - Nicolaus Jacoby, Melchior Hefeles und Johann Ferdinand Mödlhammer - angegeben, die in jener Zeit verschiedene Tätigkeiten am Schloss ausführten.⁴⁰⁰ Von Johann Ferdinand Mödlhammer, der eine eher untergeordnete Rolle in der Architektengruppe einnimmt, stammen die ebenerdigen Trakte, welche den *cour d'honneur* in Hufeisenform abschließen. Darüber hinaus ist über sein Wirken und seine Arbeit wenig bekannt.⁴⁰¹ In zahlreichen Quittungsabschriften taucht der Name Nicolaus Jacoby auf. Gesichert ist, dass er seit 1756 im Dienste der Familie tätig war. In einem Entwurf von 1774 (Abb.86), der sich in dem einzigen zeitgenössischen Beitrag „*Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*“ über das Schloss erhalten hat, ist seine Unterschrift „*Jacoby del. Et aedif.*“ zu lesen. Es fehlt jedoch das „*invenit*“, was bedeutet, dass Jacoby wahrscheinlich den Bau gezeichnet und ausgeführt, jedoch nicht entworfen hat.⁴⁰² Jolán Bak meint, dass die Entwürfe für die Fassade vom Hofarchitekten Melchior Hefeles stammten und er es auch war, der die Kontrolle der Arbeiten und die Bauaufsicht übernahm. Eine Quittung aus dem Jahre 1756 würde dies bestätigen.⁴⁰³ Von der ungarischen Forschung allgemein anerkannt ist die Tatsache, dass die zweiarmige Prunktreppe, welche die Mittelachse des Schlosses betont, Melchior Hefeles zuzuordnen ist.⁴⁰⁴ Zudem sollen der Generalplan für das Schloss (um 1761-62) und der Entwurf für die neue Fassade, welche der von Martinelli entworfenen Schaufront vorgeblendet wurde, ebenfalls von Melchior Hefeles stammen.⁴⁰⁵ Darüber hinaus gestaltete er das Mansardengeschoss in ein zweites Geschoss um und setzte auf den Mittelrisalit eine dritte Ebene (ein flaches Belvedere) auf, womit der zentrale Kern des Schlosses zusätzlich betont wurde.⁴⁰⁶

Eine ebenfalls wichtige, wenn nicht zentrale Rolle nimmt auch der Bauherr des Schlosses, Nikolaus I. Fürst Esterházy, in der Bauplanung ein. Allgemein betrachtet besaßen die Bauherren ein großes Mitspracherecht wenn es um die Gestaltung ihrer Schlossanlagen ging. So wurden nicht nur die Bauentwürfe vor der Ausführung von ihnen abgesegnet, sondern sie nahmen auch leitende Rollen ein. Hokky-Sallay verweist in ihrem Beitrag über das Schloss Esterházy auf die Tatsache, dass mehrere ungarische Forscher es als wahrscheinlich erachten, dass Nikolaus Esterházy der Initiator des Gesamtbauplans war.⁴⁰⁷ Diese Vermutung bleibt dahingestellt. Fakt ist, dass die jahrzehntelangen Baumaßnahmen - Opernhaus (1768), Musikhaus (1769), Marionettentheater und chinesisches Gartenhaus (1773), Ermitage (1775) und die Vollendung der

³⁹⁹ Stefánka 2009, S. 13.

⁴⁰⁰ Siehe Esterházy-kastély Fertőd und Bak 1996

⁴⁰¹ Bak 1996, S. 8, Hokky-Sallay 1979, S.13.

⁴⁰² Hokky-Sallay 1979, S. 12-13.

⁴⁰³ Bak 1996, S. 8.

⁴⁰⁴ Kelényi 2006, Hokky-Sallay 1979, S. 15.

⁴⁰⁵ Bak 1996, S.8 und Hokky-Sallay 1979, S. 15.

⁴⁰⁶ Bak 1996, S. 8, Hokky-Sallay 1979, S.15.

⁴⁰⁷ Hokky-Sallay 1979, S. 15-16.

Kaskaden (1784) - aus dem bescheidenen Jagdanwesen eine herrschaftliche Schlossanlage machten.⁴⁰⁸

12.2 Schlossanlage und Fassadengliederung

Der mit dem Beinamen „der Prachtliebende“ oder „der Glanzvolle“ versehene Fürst machte seinem Namen alle Ehre, indem er das größte Schlossensemble des 18. Jahrhunderts in Ungarn schuf. Das Schloss weist eine groß angelegte, geometrische und regelmäßige Gartenanlage im französischen Stil auf (Abb.87). Die Wege zum Schloss werden durch ein Radialsystem bestimmt. Die Mittelachse des Schlosses verläuft von Osten nach Westen und verbindet gleichermaßen die zwei Ortschaften Süttör (heute Fertőd) und Széplak. An der von Norden nach Süden verlaufenden Längsachse liegen zum einen das Hauptgebäude des Schlosses und zum anderen der Ort Fertőszentmiklós. Von der nach Süden gerichteten Gartenseite des Schlosses gehen die fächerförmig auslaufenden Gartenabschnitte in den groß angelegten Park über.⁴⁰⁹

Den Mittelpunkt von Esterháza - diese Bezeichnung für das Schlossanwesen taucht in einem Brief von Nikolaus Esterházy aus dem Jahr 1766 das erste Mal auf – bildet das Schloss selbst, um das sich symmetrisch die verschiedenen Gebäude anordnen. Die zwei Wachgebäude sind auch heute noch vor dem schmiedeeisernen Tor zu sehen. Hinter dem Schloss befand sich einst das Opernhaus und Musikhaus sowie der Gasthof, weiter hinten die Reihenhäuser der Handwerker. An der Ostseite des Schlosses befanden sich das Marionettentheater sowie zwei Wohnhäuser für die Hofleute und die Kaserne. Der französische Park wurde einst mit Kaskaden abgeschlossen, in dem sich dahinter ausbreitenden Park waren Tempel (Sonne, Diane, Fortuna und Venus), eine Eremitage, ein chinesisches Gartenhaus und zahlreiche Skulpturen zu finden. Die kleinen freistehenden Pavillons dienten bei Gartenfesten als Lusthäuser.⁴¹⁰

Das dreiteilige, schmiedeeiserne Rokokotor ebnet auf der Hofseite den Weg zum Schloss (Abb.88). Das mittlere der drei Tore ist breiter und fällt auch höher aus, dafür erhielten die äußeren eine goldene Bekrönung. Die von Johann Carl Franke - nach Entwürfen von Melchior Hefele - angefertigten Tore der Rokoko-Schmiedekunst werden von massiven Säulen, auf denen jeweils eine Steinvase platziert ist, flankiert.⁴¹¹ An den Seiten der Halbsäulen schließen sich unmittelbar die ebenerdigen, gekurvten Flügelbauten an, welche nahtlos in zweigeschossige Trakte übergehen und in einem dreistöckigen Mittelrisalit zusammenlaufen (Abb.89). An die ebenerdigen, geschwungenen Flügel fügt sich außerhalb des *cour d'honneur* jeweils ein ebenerdiger Trakt (Wintergarten und Bildgalerie) an, welcher dem Schloss eine nicht durchgehend ausladende

⁴⁰⁸ Hokky-Sallay 1979, S. 16.

⁴⁰⁹ Geißendorfer 1989, S. 57-58.

⁴¹⁰ Hokky-Sallay 1979, S. 21-22.

⁴¹¹ Hokky-Sallay 1979, S. 20.

Breite, wie es beispielsweise beim Schloss Versailles der Fall ist, verleiht.⁴¹² Die ebenerdigen, geschwungenen Flügel überzeugen durch ihre elegante Schlichtheit. Die Enden der Flügel sind nicht gerade, sondern formen einen konkaven Schwung. Die horizontale Gliederung durch die leichte, lineare Schraffur der Wände zieht sich durch das ganze Geschoss. Diese leichte Rustizierung, welche sich zumeist am Erdgeschoss eines Schlosses befindet, ist ein vertrautes Stilelement der französischen Klassik. Die kleinen Fenster sind in Arkadenbögen eingestellt, welche nur minimal in die Fassade einschneiden. Die Mitte der Flügel wird jeweils durch einen stark aus der Fassade vortretenden, dreiseitigen Risalit betont. Dieser ist flach gedeckt und befindet sich auf einer Ebene mit dem Dachgesims des ebenerdigen Flügels. Durch eine unmittelbar an das Dach anschließende Balustrade sowie durch den plastischen Dekor auf dieser sind die Risalite reich geschmückt.

Die anschließenden zweigeschossigen Seitenflügel (Abb.90) sind in ihrer Fassadengliederung und reicher an Dekor. Die Mitte des jeweiligen Flügels ist durch einen auf vier toskanischen Säulen gestützten Altan gekennzeichnet. Die Abgrenzung dessen im ersten Geschoss ist aus einem zarten Gitter, welches in der Fortführung durch die vertikale Linie der Säulen unterbrochen wird. Zwischen den mittleren Säulen ist ein Springbrunnen mit mythologischen Steinfiguren zu sehen, welche in einen Rundbogen eingestellt sind. Das übrige Erdgeschoss nimmt die leichte Rustizierung der Seitentrakte auf und unterteilt die Ebene ebenfalls in gleichmäßige, horizontale Linien. Die Fenster dieser Zone werden durch Pilaster begrenzt, welche sich in den Obergeschossen fortsetzen, und fassen die beiden Obergeschosse in einer rhythmischen Abfolge zusammen. Das erste Geschoss unterscheidet sich nicht nur in der Höhe vom darauf ansetzenden Stockwerk, sondern auch in der Gestaltung der Fenster. Die Fenster des ersten Stockwerks sind langgezogen, rechteckig und werden durch Voluten und Festons geschmückt. Dabei werden die am Altan angebrachten, rundbogigen Fenster von den übrigen auch durch den im Zopfstil gehaltenen Baudekor unterschieden. Die schlichten Fenster des zweiten Geschosses weisen einen runden Abschluss auf und werden nur mittels eines Schlusssteins in der Fensterüberdachung akzentuiert. In dem geschwungenen Anschluss des Schlosskerns wurde über dem ersten Geschoss ein in die Pilaster einschneidender Giebel angebracht, der in seinem Tympanon ein ovales Fenster mit schnörkelhaftem Baudekor aufweist. Die an der Dachzone angebrachte, durchgehende Balustrade bildet einen nahtlosen Übergang von Seitenflügel und geschwungenem, siebenachsigen Verbindungstrakt. Die Mittelachse des Seitenflügels wird zudem mit steinernen Vasen und Putten, die eine Blumengirlande halten, betont.⁴¹³

⁴¹² Hokky-Sallay 1979, S. 22.

⁴¹³ Hokky-Sallay 1979, S. 23.

Der elf Fensterachsen umfassende, hofseitige Mittelteil des Schlosses (Abb.91) wird klar von den Verbindungstrakten abgegrenzt. Das Dachgesims setzt ein wenig höher an, sodass sich die daran angrenzende Balustrade nicht auf der gleichen Höhe mit dem Nebentrakt befindet. Der um eine Etage erhöhte, dreiachsige Risalit hebt darüber hinaus das Zentrum des Schlosses hervor und stellt optisch eine Symmetrieachse dar. Die Mittelachse des Schlosses betont eine vor das Zentrum gesetzte zweiarmige, bogenförmige und geschwungene Freitreppe mit schmiedeeisernem Rokokogeländer, welche in den ersten Stock führt. Diese auf vier doppelten toskanischen Säulen gesetzte Treppe wird mittels Putten und Vasen verziert. Im Mittelrisalit werden die zwei Obergeschosse diesmal von korinthischen Pilastern zusammengefasst, wobei das Zentrum von zwei doppelten Pilastern begrenzt wird. Die drei Fenster des Obergeschosses sind optisch von der übrigen Fensterzone durch ihre geschwungene Form zu unterscheiden. Der an die Pilaster anschließende, mit Bauplastiken versehene Frontgiebel mit Schlaguhr im Tympanon vermittelt den Eindruck einer tempelartigen Front, wie wir ihn schon von französischen Musterbeispielen, wie beispielsweise dem Schloss Vaux-le-Vicomte, dem Louvre oder Schloss Choisy, kennen. Das dritte, erhöhte Geschoss wird durch ionische Pilaster gegliedert und weist einfache Fenster auf, die oberhalb des Giebels ansetzen. Zwischen der abschließenden Balustrade wurde noch eine Zone mit Blumengirlanden angebracht. Die Fassadengliederung der flankierenden (vier Fensterachsen umfassenden) Seitenteile des Kerngebäudes ist ähnlich aufgebaut, wie der anschließende Verbindungs- bzw. Seitenflügel, lediglich die Fensterüberdachung des ersten Geschosses variiert im Bauschmuck. Darüber hinaus werden die zwei äußersten Fensterachsen mittels Altanen zusammengefasst, welche auf toskanischen Säulen ruhen und die Freitreppe flankieren. Die vor die Dachzone geblendete Balustrade enthält Vasen und Skulpturen, welche abwechselnd in der vertikalen Achse der Pilaster positioniert sind. Ein interessantes Detail bei der Betrachtung der fast durchgehend einheitlich gestalteten Dachzone ist, dass zwei kleine, quadratische Bereiche des Mittelpavillons nicht überdacht sind. Durch die Beibehaltung des E-förmigen, alten Schlosskerns wurden somit zwei kleine Innenhöfe ausgebildet, wie man auf der schematischen Darstellung von Nicolaus Jacoby (Abb.86) erkennen kann. Diese Form wurde bis heute beibehalten.

Der auf der Gartenseite um sechs Fensterachsen vorspringende Mittelrisalit des Schlosses (Abb.92) weist eine der Hofseite fast annähernd gleiche Fassadengliederung auf. Statt der Freitreppe ist hier ein Altan ausgebildet. Die Pilastergliederung in der dreiachsigen Mittelzone wird nicht gedoppelt. Der an das zweite Geschoss ansetzende Frontgiebel enthält ebenfalls eine Schlaguhr im Tympanon, jedoch werden als Bekrönung eine Vase und zwei liegende Skulpturen verwendet. Die Balustrade, welche an das dritte Geschoss des Mittelrisalits anschließt, wird in der

Mitte durch das Familienwappen unterbrochen.⁴¹⁴ Die symmetrische, rhythmische Abfolge der Gliederung wirkt im Vergleich zur hofseitigen Front einfacher und nicht ganz so repräsentativ, obwohl sie sich nur geringfügig unterscheidet. Dennoch ist die Rollenverteilung klar ersichtlich. Die Hofseite (Abb.89) gibt sich durch die prachtvollere Gestaltung, nicht zuletzt durch die Freitreppe, klar als Schaufront zu erkennen.

12.3 Raumaufteilung und Gestaltung der Innenräume

Beim Blick auf den Grundriss der Schlossanlage (Abb.93) sticht die ungewöhnliche Form des Schlosses sofort ins Auge. Das Zentrum bildet der massive Mittelrisalit der aus der übrigen Südfront klar hervortritt. Dabei schließen die *arriere-corps* in einem rechten Winkel zum *avant-corps* ab. Die ansetzenden zweigeschossigen Verbindungstrakte fallen durch ihren konkaven Schwung auf der Hofseite auf. Die daran anschließenden Seitenflügel, die in Summe eine U-Form erkennen lassen, folgen einem geraden Verlauf. Die ebenerdigen Flügel gehen jedoch nicht gerade weiter, schließen auch nicht im rechten Winkel daran an, wie es beispielsweise beim Schloss Grassalkovich in Gödöllő der Fall war, sondern bilden in symmetrischer Anordnung einen hufeisenförmigen Schwung aus, welcher nur in der Mittelachse durch das schmiedeeiserne, dreiteilige Tor unterbrochen wird. Die Raumdisposition variiert je nach Bedeutung der einzelnen Kompartimente. So weisen die Seiten- und Flügeltrakte eine einfache Raumfolge auf die durch einen davor verlaufenden Korridor zugänglich sind. Die rechtwinkligen, plan-konkaven Verbindungstrakte verdeutlichen durch ihre ovalen Zugangsräume und die ungewöhnliche Anordnung der Räume, dass hier keine geordnete Raumfolge ausgebildet ist. Der übergroße Mittelrisalit ist hingegen strukturierter in seiner Raumdisposition. Obwohl die einzelnen Gebäudeteile nach außen hin miteinander verbunden sind, wird dies im Schlossinneren nicht fortgesetzt. Die Räume der Seitenflügel sind nicht über den Mittelpavillon zugänglich, sondern durch einen externen Eingang.⁴¹⁵

Im Mitteltrakt des Schlosses werden die französischen Maßstäbe einer optimalen Raumnutzung, Steigerung des Komforts und der Bequemlichkeit optimal erfüllt.⁴¹⁶ Das Schloss Esterházy wurde 2009 zum Unesco-Weltkulturerbe erklärt. In Folge dessen wurden zahlreiche Renovierungs- und Instandsetzungsarbeiten sowohl am Außenbau als auch im Inneren des Schlosses durchgeführt.⁴¹⁷ Da diese noch nicht abgeschlossen sind, können einige Räume des Schlosses nicht besichtigt werden, weswegen hier nur eine Auswahl an Räumen zur Beschreibung der Innenraumgestaltung zur Verfügung steht.

⁴¹⁴ Hokky-Sallay 1979, S. 23.

⁴¹⁵ Kelényi 2006

⁴¹⁶ Kelényi 2006

⁴¹⁷ Esterházy-kastély – Fertőd – Esterháza

Von der Hofseite aus betritt man – unter der Freitreppe hindurch schreitend - das rechteckige Vestibül. Von dort aus gelangt man in die *sala terrena* (Abb.94), welche den unmittelbaren Übergang zum Garten bildet und deswegen auch als Gartensaal bezeichnet wird.⁴¹⁸ Durch zeitgenössische Beschreibungen gelang es den ursprünglichen Zustand des Saals mittels Renovierungsmaßnahmen wieder annähernd herzustellen. Das Gewölbe des Saals wird von vier Pfeilern getragen. Die in blankem Weiß gehaltenen Wände sind mit einer grünen Umrahmung begrenzt. Blumenfestons schmücken vereinzelt die weißen Felder, weswegen die Wände nicht überladen wirken. Die Decken sind von Joseph Ignaz Milldorfer freskiert worden und zeigen beispielsweise kleine Putten auf Wolkenfeldern. Zarte Festons reichen dabei in die Szene des Deckenfreskos und negieren damit festgelegte Rahmungen. Neben einem Marmorboden wurden Wasserbecken, Vasen, Statuen, Spiegel und Leuchter zur dekorativen Ausgestaltung des Saals verwendet. Neben der *sala terrena*, von der Hofseite aus rechts gesehen, befanden sich die Räume des Fürsten. Ein Salon enthielt zehn schwarze, japanische Lacktafeln, die sich auch heute noch an den Wänden des Fürsten befinden. Ein anderer Raum wurde als Schlafzimmer genutzt. Die Zimmer der Fürstin befanden sich ebenfalls im Erdgeschoss.⁴¹⁹

Die im Grundriss entlang der Gartenseite ersichtliche Enfilade (Abb.93) wurde sowohl im Erdgeschoss als auch im Obergeschoss ausgebildet. Der erste Raum des Obergeschosses, den man sowohl über das Stiegenhaus als auch über die Freitreppe erreicht, ist das Musikzimmer (Abb.). Die Wände sind im schlichten Weiß gehalten, durch die goldene Umrahmung der einzelnen Wandfelder sowie der in Gold gehaltenen, mit Musikinstrumenten ausgestatteten Putten, werden dezente dekorative Akzente gesetzt. Dieser Raum lässt nur im Ansatz die prachtvolle Gestaltung im Stile des Rokokos anklingen. Durchschreitet man das Musikzimmer, gelangt man in den prachtvollsten Saal des Schlosses, den Prunksaal (Abb.95). Die Ausgestaltung des Festsaals begann 1766.⁴²⁰ Die in Weiß gehaltenen Wände mit goldenen Rahmenlinien und Blumenfestons als Zierelemente offenbaren keine geraden Linien mehr. Die schwungvollen, geschnörkelten Linien setzen sich sogar in den Fenstern über den Rundbogentüren, welche den Zugang zum Garten gewähren, fort. Die Wände des Saals sind teilweise mit Spiegeln behängt, die so wie der Raum selbst keine geraden Abschlüsse aufweisen. In die abgerundeten Ecken des Saals waren einst Statuen der vier Jahreszeiten (Flora, Ceres, Diana und Boreas) eingestellt.⁴²¹ Das Hauptaugenmerk des Festsaals liegt jedoch auf dem von Johann Basilius Grundemann angefertigten Deckenfresko, das nicht die ganze Breite der Decke einnimmt, sondern in ein ovales, geschnörkeltes Feld eingestellt ist. Zu sehen ist der Sonnengott Apoll, der mit seinem Viergespann vor der Sonne auf einem Wolkenfeld entlangreitet. Putten und Engel mit Blumengirlanden sind

⁴¹⁸ Hokky-Sallay 1979, S. 26.

⁴¹⁹ Bak 1996, S. 11-12.

⁴²⁰ Vadász 2007, S. 42.

⁴²¹ Vadász 2007, S. 44.

Apolls Nebendarsteller. Das Fresko wird mittels goldenen, geschwungenen Linien eingefasst. Die geschnörkelten Ecken werden mit C- und S-förmigen, goldenen Linien, Vasen, Blumengirlanden und anderen Motiven des Rokokodekors betont. Die Pastellfarben des Raums mit Goldakzenten lassen den Festsaal im Glanze des Rokokos erstrahlen.

13 Die Spätphase des Barocks in Ungarn : Edle Einfachheit

Im auslaufenden 18. Jahrhundert entwickelte sich in Ungarn in der Spätphase des Barocks ein schlichter, dezenter Stil. Der über Wien nach Ungarn gelangte französische Einfluss nahm nun klassizistische Züge an. Das strenger wirkende Formengut ließ schon Anklänge der folgenden Stilrichtung verlautbaren, weswegen die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wahrnehmbare Stilform auch als klassizistischer Spätbarock bezeichnet wird. In Ungarn entstanden zahlreiche Schlösser nach dem Prinzip der Zweckmäßigkeit und Maßhaltung. Die Grundrisse waren klarer, die Symmetrie rückte noch mehr in den Vordergrund. Dagegen traten geschwungene, kurvenreiche Linien in den Hintergrund. Die sonst so ausladende Ornamentik wich einem bescheideneren, zurückhaltenden Dekor.⁴²² Das Schlüsselwort der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts lautete „*simplicité*“.⁴²³ Statt der im Hochbarock stark aus der Fassade heraustretenden Mittel- und Eckrisaliten, wird nunmehr lediglich die Mitte dezent betont. Die Bedeutung der einzelnen Geschosse wird nach außen hin gleichwertig, statt eines Mansarddaches bilden Satteldächer den Abschluss.⁴²⁴ Das Gebot klarer, überschaubarer Linien und eines einfachen Dekors ist auch an ungarischen Schlössern des späten 18. Jahrhunderts zu beobachten.

13.1 Schloss Esterházy in Pápa

Im Westen Ungarns befindet sich in Pápa im Komitat Veszprém ebenfalls ein Esterházy-Schloss. 1752 hat Franz Esterházy die alte Burg in Pápa abtragen lassen und unter Verwendung der Hauptwände ein neues Schloss nach Plänen von Franz Anton Pilgram errichten lassen. Auf einem Panneau eines unbekanntenen Malers ist die Ansicht der Stadt Pápa zu sehen (Abb.96).⁴²⁵ Im Mittelpunkt steht der in Vogelperspektive gezeigte ursprüngliche Plan des Schlosses, der so jedoch nie verwirklicht wurde. In den 1750er Jahren verlor Karl Esterházy, der neue Grundbesitzer, das Interesse am Aufbau des neuen Schlosses. Schriftliche Urkunden belegen, dass Pilgram 1758 Pápa verließ.⁴²⁶ Bis dahin stand das Schloss in voller Blüte des Rokokos. Durch die bestehenden spätmittelalterlichen Wände des vormaligen Gebäudes war, was die Planung des neuen Schlosses anbelangt, Pilgrams Kreativität ein wenig eingeschränkt worden. Eine symmetrische, U-förmige

⁴²² Koppány 1990, S. 21-22.

⁴²³ Siehe Kapitel 6.3. und 7.4.

⁴²⁴ Kelényi 2006

⁴²⁵ Voit 1982, S.232.

⁴²⁶ Voit 1982, S.236.

Anlage war wegen eines stark vorragenden nordwestlichen Eckturms und eines weniger vorspringenden südwestlichen Eckturms sowie dem nicht gerade laufenden Nordflügel nicht möglich (Abb.97). Da der repräsentative, abschließende Südflügel, der als Schauseite geplant war, nicht in die Tat umgesetzt wurde, übernahm der Nordflügel nun diese Aufgabe.⁴²⁷

Die Gartenfassade (Abb.98) vermittelt jedoch einen zurückhaltenden Eindruck und erinnert im Aufbau an die schlichten Züge des Schlosses Choisy (Abb.37). Zwar treten in Choisy alle drei Risalite minimal aus der Fassade und in Pápa nur der mittlere, so zeigt die Rustizierung an den drei jeweils äußeren Fensterachsen des Nordflügels und dem Mittelrisalit aber ein ähnliches Formschema. Der die Mitte abschließende konkav-konvex gebogene und spitz zulaufende Giebel mit Wappen im Tympanon ist Voit zufolge den Grassalkovich-Schlössern entlehnt.⁴²⁸ Auch die in allen Geschossen durchexerzierte Rustizierung, welche sich auf der Hofseite (Abb.99) an den Eckpavillons fortsetzt, ist eine stilistische Eigenheit. Hier dominieren jedoch in der Außenwirkung die im Süden platzierten Eckpavillons, welche sich durch ihre Höhe und Breite sowie den Mansarddächern vom restlichen Bau deutlich abheben. Französische Stilmerkmale lassen sich, wenn auch nur vereinzelt, aber auch auf dieser Seite des Schlosses finden. So befinden sich sogenannte „*port cochère en niche*“ an den Eingängen zum Schloss wieder (Abb.100).⁴²⁹ Dieses Motiv einer Türrahmung fand schon in Augustin Charles D’Avilers Musterbuch Verbreitung. Konsolen mit doppelter Volute stützen dabei die darüber platzierten Ziervasen.

Die unförmige Grundrissdisposition (Abb.97) - bedingt durch die Verwendung der Wände des Vorgängerbaus – zeigt im Inneren eine einfache Raumfolge mit davor verlaufendem Korridor. Das Stiegenhaus musste sich an die gegebenen Umstände anpassen und wurde in die Längswelle des Nordflügels gezwängt.⁴³⁰ Trotzdem erfüllte dieser durch Statuennischen (heute leer) im Erdgeschoss und am Treppenansatz sowie die durchbrochenen Steinbalustraden (Abb.101) im sogenannten Louis-seize-Stil, welcher den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus verkörperte, seinen repräsentativen Zweck.⁴³¹ Das Obergeschoss bildet eine Enfilade aus, an den Türrahmen präsentieren sich die Rokoko-Zierden Pilgrams (Abb.102). Plastische, vergoldete Girlanden, Rocailles und Blütenblätter sind auf dunklen, glasierten Eichenvertäfelungen vereinzelt an den geometrischen Einschnitten im Holz zu finden. Die dunklen Farben und das zurückhaltende Dekor verdeutlichen das Ausklingen einer Stilepoche.⁴³² 1783-85 wurden unter der Leitung von Joseph Grossmann und nach Plänen Jakab Fellners kleinere Arbeiten am Schloss durchgeführt.⁴³³ Wie

⁴²⁷ Voit 1982, S. 243.

⁴²⁸ Voit 1982, S. 250.

⁴²⁹ Voit 1982, S. 234.

⁴³⁰ Voit 1982, S. 246-247.

⁴³¹ Voit 1982, S. 247.

⁴³² Voit 1982, S. 244.

⁴³³ Fellner/ Merényi/ Rudnyánszky 2002, S. 51.

diese ausgesehen haben, ist nicht näher belegt. Voit meint jedoch, dass an den Plänen Pilgrams keine bedeutenden Änderungen vorgenommen worden sind.⁴³⁴ Bedenkt man, dass die grundsätzliche Form des Schlosses von Pápa - durch den Vorgängerbau bedingt - festgelegt war, fällt die Ausgestaltung sowohl innen als auch außen bescheiden aus und hinterlässt aufgrund der noch gegebenen Größe einen monumentalen Eindruck.

13.2 Schloss Esterházy in Tata

Im Nordwesten des Landes, abseits von Budapest, in einer kleinen Stadt namens Tata befindet sich das Schloss Esterházy. Der Kompaktbau fügt sich durch sein schlichtes Äußeres und sein bescheidenes Ausmaß gut in die Spätphase des Barocks ein. Geplant war jedoch ein Schloss, das in Größe und Form das Schloss Esterházy in Fertőd übertreffen sollte. Graf Joseph Esterházy beschäftigte sich mit dem groß angelegten Schlossprojekt, der die Burg von Tata ersetzen sollte, verstarb jedoch, genauso wie dessen Sohn Nikolaus bevor er diese ausführen lassen konnte. Der Grund und die darauf befindliche Burg wurden an Franz Esterházy weitervererbt. Aus Geld- und Materialnöten ließ dieser jedoch ein bescheideneres Gebäude errichten.⁴³⁵

Mit dem Entwurf des Schlosses wurden mehrere ausländische Architekten betraut, so zum Beispiel Isidore Canevale oder Franz Anton Pilgram. Schlussendlich erhielt jedoch der ungarische Architekt Jakab Fellner (1722-1780) den Auftrag, Pläne für das ursprüngliche, prachtvolle Konzept eines repräsentativen Schlosses vorzulegen. Ein paar der noch zurzeit Nikolaus Esterházy's ausgeführten Grundriss- und Aufrisszeichnungen (Abb.103) sind heute im Inventar des Komárom Megyei Museums zu sehen.⁴³⁶ Vergleicht man diese mit dem heutigen Schloss (Abb.104), so liegen, vom repräsentativen Standpunkt aus gesehen, Welten dazwischen. Der schlussendlich durchgeführte Bau zeigt ein im Sinne der *simplicité* ausgeführtes Schlösschen, das sich den klassizistische Tendenzen aufgrund der fehlenden Flügel und kompakten Bauweise anzeigt.⁴³⁷ Die Baumaßnahmen begannen nach 1765. Die einstige Burg wurde abgetragen und an ihrer Stelle wurde der zweigeschossige Kompaktbau errichtet. 1777 war das Schloss in seiner heutigen Form fertiggestellt. Die Grundform entspricht einem Rechteck, welche als Besonderheit auf der zum See gerichteten Südseite zwei Türme aufweist.⁴³⁸ Türme dieser Art hatten keinerlei Wehrfunktion mehr inne, kamen jedoch vereinzelt - wie bei den Schlössern Cseklész und Edelény – auch noch im Hochbarock vor.⁴³⁹ Im Laufe des zweiten Weltkrieges trugen die Räume des Schlosses großen

⁴³⁴ Voit 1982, S. 240.

⁴³⁵ Kelényi 1974, S. 127.

⁴³⁶ Vgl. Fellner/ Merényi/ Rudnyánszky 2002, Entwürfe auf S. 18-20.

⁴³⁷ Kelényi 1974, S. 127.

⁴³⁸ Kelényi 1974, S. 127-128.

⁴³⁹ Kelényi 2006

Schaden davon. Bis 1999 wurden sie zu therapeutischen Zwecken, als Psychiatrie genutzt und damit völlig zweckentfremdet.⁴⁴⁰

Die zum See gerichtete Südseite des Schlosses (Abb.104) zeigt eine plane Ebene, aus der lediglich die zwei dreigeschossigen Türme um eine Fensterachse aus der Fassade deutlich vorspringen. Die Mitte wird durch zwei Fensterachsen, welche kaum merklich aus der Südfassade hervortreten, betont. Die Fassadengestaltung weist kaum Baudekor auf. Ober- und Untergeschoss haben dieselbe Höhe und unterscheiden sich lediglich in der Wandbeschaffung. So ist das Untergeschoss durch seine horizontale, sehr dezente Rustizierung mittels eines Gesimses vom Obergeschoss abgegrenzt. Die Fenster der unteren Zone sind rechteckig und im Unterschied zu denen im oberen Stockwerk mit einem Gitter versehen. Die blanke Wand des Obergeschosses weist lediglich ober- und unterhalb der Fenster eine Art Baudekor auf. So sind hier die Fenster mittels rechteckiger Umrahmungsfelder akzentuiert.

Die Nordfassade (Abb.105) hat einen ähnlichen Aufbau, jedoch tritt hier die jeweils äußerste Fensterachse kaum merklich zurück und die Mitte des Schlosses wird mittels eines überdachten Portaleingangs betont. Der Zugang ist eine Fensterachse breit und bildet im Obergeschoss einen Altan aus. Das Untergeschoss der Nordseite ist ebenfalls dezent rustiziert. Das Portal wird von flachen Pilastern flankiert. Im Obergeschoss befindet sich in der Mittelzone ein „*port cochér en niche*“. Dieses französische Architekturmotiv fand durch Jaques François Blondel auch in Ungarn weite Verbreitung.⁴⁴¹ Seine Stiche wurden in deutschen Handbüchern veröffentlicht. Voit zufolge ist es sehr wahrscheinlich, dass Maurermeister, die Mitglieder einer Zunft waren, solche Handbücher besaßen.⁴⁴² Die flachen Pilaster des Untergeschosses setzten sich hier fort und flankieren den Ausgang. Das Satteldach schließt nicht das ganze Schloss ab, sondern weist auf beiden Seiten zwei Altane auf, die sich bis zum Turm eine Fensterachse breit hin ziehen. Die Ost- und Westfassade des rechteckigen Schlosses weisen im Untergeschoss eine Besonderheit auf. Dort sind die zwei Fenster bzw. eine Tür in Rundbögen eingestellt, welche in die Fassade einschneiden. Ansonsten bleibt der Aufbau der beiden Seiten gleich.

Durch seine überschaubare Größe und Grundform und durch die sehr einfach gehaltene Fassadengliederung entspricht das Schloss Esterházy in Tata den Ansprüchen des ausklingenden Rokocos, bei dem das Hauptaugenmerk nicht auf Repräsentation, sondern auf einer einfachen, zurückhaltenden Gestaltungsweise liegt. Zwar ist eine Enfilade entlang der Gartenseite ausgebildet, jedoch wird auf eine repräsentative Raumfolge verzichtet, was wiederum verdeutlicht, dass die *simplicité* sich auch im Inneren des Schlosses fortzusetzen vermag.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Wikipedia Esterházy-kastély (Tata)

⁴⁴¹ Voit 1975, S. 469.

⁴⁴² Voit 1975, S. 470.

⁴⁴³ Kelényi 2006

Resümee

Frankreichs dominierende Rolle in der Schlossarchitektur der Klassik wurde eindrucksvoll durch die herrschaftlichen Bauten von König Ludwig XIV. vermittelt. Das Schloss Versailles⁴⁴⁴ verkörperte den Idealbau eines repräsentativen Schlosses, das nicht nur die Macht des Königs symbolisierte, sondern die Persönlichkeit des Sonnenkönigs widerspiegelte. Der repräsentative Anspruch, den das Schloss der französischen Klassik vermittelte, wurde jedoch schon vom Initialbau des Lustschlosses Vaux-le-Vicomte⁴⁴⁵ vorbereitet. Der ehemalige Finanzminister und Untergebene des Königs, Nicolas Fouquet verdeutlichte mit diesem Prachtbau den Wunsch nach Repräsentanz. Völlig losgelöst von der einstigen wehrhaften Funktion eines Burgschlosses demonstrierten die Meister Louis Le Vau, Andre Le Notre und Charles Le Brun den eleganten französischen Stil der Klassik. Die über Maisons zu Vaux-le-Vicomte, über den Louvre und das Schloss Versailles verbreiteten Stilmerkmale fanden noch im Ausklang der Stilepoche in dezenteren Formen Nachahmer im eigenen Land.⁴⁴⁶ Durch das Publizieren und Verbreiten von Musterbüchern war es möglich, Schlösser, Architekturdetails und Anleitungen für den Bau eines repräsentativen Schlosses zu erhalten.⁴⁴⁷

In Ungarn fanden die französischen Stilmerkmale großen Anklang. Die horizontale Einteilung der Fassade durch eine leicht rustizierte Erdgeschosszone ist bei fast allen ungarischen Schlössern zu beobachten. Die vertikale Gliederung durch Pilaster ist ebenfalls in das Repertoire des Fassadenaufbaus aufgenommen worden. Die Einteilung der Fassade in Risalite folgt dem französischen Schema, bei dem die Betonung des Mittelrisalits von besonders hohem Stellenwert ist. So sind Kuppelbekrönungen wie sie bei Vaux-le-Vicomte oder Clagny vorkamen auch in Ungarn keine Seltenheit.⁴⁴⁸ Fast alle ungarischen Schlösser weisen eine U-förmige Anlage als Grundrisstyp auf. Lediglich das Schloss Esterházy in Tata weist mit seinem Kompaktbau auf die Spätphase des Barocks hin in der - wie in der französischen Klassik⁴⁴⁹ - die Anlagen einfacher werden und sich auf das Wesentliche beschränken. Im Grundriss des Schlosses Savoyens in Ráckeve finden sich viele Elemente des Grundrisschemas von Vaux-le-Vicomte wieder. Die konkav-konvexen Schwünge, welche den Mittelrisalit aus der Fassade treten lassen, sind ein klares Indiz dafür. Die Anwendung des *appartement double* im Kern des Schlosses zeugt von einer eindeutigen Stilverwandtschaft. Die Verwendung einer doppelten Raumfolge ist in den ungarischen Grundrissdispositionen eher selten. Das *appartement simple* mit davor verlaufendem Korridor ist die bevorzugte Variante. Dennoch findet sich in der Anordnung der Räume ein französisches

⁴⁴⁴ Kapitel 4.2.

⁴⁴⁵ Kapitel 3.2.

⁴⁴⁶ Schloss Clagny, Kapitel 5.1. und Choisy, Kapitel 5.2.

⁴⁴⁷ Kapitel 6

⁴⁴⁸ Kapitel 10

⁴⁴⁹ Siehe Schloss Champs

Stilmerkmal wieder, das durchwegs exerziert wurde, nämlich die Enfilade. Die Aufreihung der Türfluchten auf einer Achse, sodass man von einem Raume zum anderen blicken kann, erfreute sich äußerster Beliebtheit. Die Ausgestaltung der Innenräume – soweit diese noch vorhanden ist – ist nahezu in allen Schlössern dem Rokoko gewidmet. Dabei setzen die bewährten Muster des Rokoko-Dekors: schnörkelhafte Formen, Girlanden, lineare, geometrische Muster, Blumenfestons und Vasen in dezenter Pastellönen oder Gold in den Prunkräumen der Schlösser, durch, die mit Spiegeln und dem malerischen Programm koexistieren. Obwohl diese Rokoko-Muster im Vergleich zu den französischen Interieurs eher zurückhaltend und dezent wirken, offenbaren sie doch die Orientierung an besagtem Stil. Die repräsentativen Stiegenhäuser sind noch dezenteren Ursprungs, da sie kaum noch Dekor zeigen. Lediglich in Pozsony im ehemaligen Palast Anton Grassalkovichs sind noch Skulpturen in Wandnischen mit Rocaille-Dekor zu erkennen.⁴⁵⁰

Voit meint dazu, dass der bescheidenere Umgang mit dem französischen Formengut bei der Errichtung der ungarischen Schlösser darauf zurückzuführen sei, dass diese einen abgeklärten Geschmack hätten und mit ihrem Sinn für Sachlichkeit Maß hielten. Eine andere Erklärung wäre aber seiner Ansicht nach auch, dass die schlechtere Güterbewirtschaftung und das Ausbleiben höherer Ansprüche, wie sie im Falle des französischen Königs durchaus gegeben waren, zu einer schlichteren Ausformung der Schlösser führte.⁴⁵¹ Dies ist in der Tat auch in der Außenwirkung der Schlösser der Fall. Kaum ein Schloss vermag mit der majestätischen Wirkung eines Schlosses Versailles oder Vaux-le-Vicomtes mithalten. Das in der Literatur oftmals als das „*ungarische Versailles*“ bezeichnete Schloss Esterházy versuchte indes, dem Vergleich Stand zu halten.⁴⁵² Nikolaus Esterházy war wie Ludwig XIV. ein „Prachtliebender“ und der Sonne verschworen. Nachdem er zweimal das französische Paradeschloss begutachtet hatte, wagte er einen Versuch, sein eigenes prachtvolles Anwesen zu schaffen. Hokky-Sallay führt in ihrer Abhandlung über das Schloss Esterházy ein Zitat eines französischen Botschafters an, der nach seinem Besuch vor Ort folgendes gesagt haben soll: „In Esterháza habe ich ein Versailles gefunden.“⁴⁵³ Soweit ein direkter Vergleich möglich ist, kann man Ähnlichkeiten bei beiden Schlössern feststellen. Betrachtet man die symmetrische Anordnung der Gebäude mit dem in geometrische Abschnitte unterteilten Garten, weist diese laut Geißendorfer sehr wohl Gemeinsamkeiten mit Versailles auf.⁴⁵⁴ Sofern ein Vergleich mit der Innenausstattung Versailles in Betracht gezogen werden kann, dienen wohl eher die Räume des Dauphin (Sohn Ludwigs XV.) als Inspirationsquelle. Führt man

⁴⁵⁰ Siehe Kapitel 10.3.

⁴⁵¹ Voit 1971, S. 57.

⁴⁵² Siehe Kapitel 11

⁴⁵³ Hokky-Sallay 1979, S. 3.

⁴⁵⁴ Geißendorfer 1989, S. 58.

sich die Räumlichkeiten Ludwigs XIV. noch einmal vor Auge⁴⁵⁵ so ist der gemäßigte Stil seines Enkels,⁴⁵⁶ noch eher mit den Räumlichkeiten von Schloss Esterházy zu vergleichen. Fürst Esterházy fühlte sich dem französischen Stil so verbunden, dass er das Mobiliar extra aus Frankreich bestellte.⁴⁵⁷ Obwohl das Schloss Esterházy in Fertőd nach außen hin gemeinsame Details mit Versailles aufweist - so ist (im Gegensatz zu den meisten ungarischen Schlössern) das Dach bei beiden flach, mit einer durchgehenden Balustrade, Vasen als Schmuck, vertikale Gliederung durch Ordnungen – kann jedweder weiterer Vergleich nur zu Ungunsten des Schlosses Esterházy ausfallen. Es ist anzunehmen, dass unter den ungarischen Schlössern des Barocks das Schloss Esterházy durchaus den Stellenwert des französischen Pendants einnimmt.

Dass der französische Stil sich in Ungarn entfalten konnte und rezipiert wurde, ist vor allen Dingen den ausländischen Architekten, vorzugsweise den österreichischen, zu verdanken. Über Wien kam der französische Einfluss in weite Teile des Landes und wurde auf unterschiedliche Art und Weise aufgenommen. Dabei kamen heimische, individuelle Lösungen wie das Schloss L'Huillier-Coburg genauso zu Tage wie der ehemalige königliche ungarische Palast in Buda, welcher in Grund- und Aufriss die Stilmerkmale der französischen Klassik verkörpert. Dass dieser Palast von einem französischen Architekten, Jean Nicolas Jadot de Ville Issy, entworfen wurde, scheint jeder Erwähnung zu entbehren, da dieser Zusammenhang mehr als offensichtlich ist. Alles Prägende der klassischen französischen Architektursprache vereinte er in dem heute nicht mehr (im ursprünglichen Zustand) erhaltenen Palast. Dass dieser dann den Übergang darstellt zu den mit dem Begriff „Grassalkovich-Stil“ klassifizierten Barockschlössern, muss an dieser Stelle noch einmal verdeutlicht werden. Durch die Rezeption und Weitergabe der charakteristischen Merkmale des Palastes in den Schlössern von Nagytéteny, Pécel und dem Palast von Pozsony wurde noch einmal deutlich, wie stark sich demnach auch der französische Einfluss verbreitete. Auch wenn dieser Rückschluss nicht gleich ins Auge springen mag, so sollte ein genauerer Blick auf die stilistischen Gemeinsamkeiten - welche die ungarischen Barockschlösser auf ihre individuelle Art und Weise gelöst haben - einen Zusammenhang ermöglichen.

⁴⁵⁵ Abb. 26 & 31

⁴⁵⁶ Abb. 27.

⁴⁵⁷ Für eine ausführliche Beschreibung des Interieurs von Schloss Esterházy siehe Erzsébet Vadászi: „Magyar versália“, Budapest 2007.

Ortsregister

Ungarisch	Deutsch	andere
Buda	Ofen	
Cseklész	Landschütz	Bernolákovo (slowak.)
Czepel/Csepel	Tschepele	
Edelény	Edeling	
Erdély	Siebenbürgen	
Esterháza	Esterhaus	
Gács	Halič	Halič (slowak.)
Hatvan	Hottwan	
Holics	Holitsch	Holíč (slowak.)
Kismarton	Eisenstadt	
Köpcsény	Kittsee	
Magyarbél	Veľký Biel Ungarisch-Biel	Veľký Biel (slowak.)
Nagyszombat	Tyrnau	Trnava (slowak.)
Nagytéteny	Großteting	
Pápa	Poppa (veraltet)	
Pécs	Fünfkirchen	
Pozsony	Pressburg	Bratislava (slowak.)
Sopron	Ödenburg	
Süttör	Schüttern	
Tata	Totis	
Vác	Waitzen	
Veszprém	Weißbrunn (veraltet)	

Literaturverzeichnis

Bücher, Kataloge, wissenschaftliche Artikel

Bagyinszki 1999

Zoltán Bagyinszki, Kastélyok és paloták a történelmi Magyarországon, Budapest 1999.

Bak 1996

Jolán Bak, Fertőd, Esterházy kastély, Budapest 1996.

Blomfield 1973 a

Reginald Blomfield, A history of French architecture, From the death of Mazarin till the death of Louis XV : 1661 – 1774, Band 3, New York 1973.

Blomfield 1973 b

Reginald Blomfield, A history of French architecture, From the death of Mazarin till the death of Louis XV : 1661 – 1774, Band 4, New York 1973.

Blunt 1979

Anthony Blunt, Kunst und Kultur des Barock und Rokoko, Architektur und Dekoration, Freiburg im Breisgau/Wien [u.a.] 1979.

Brattig 1998

Patricia Brattig, Das Schloss von Vaux-le-Vicomte, Köln 1998.

Etzlstorfer/ Hajni 2007

Hannes Etzlstorfer/ István Hajni, Habsburg, die schönsten Residenzen, Wien [u.a.] 2007.

Evers 2003

Bernd Evers, Architektur-Theorie: von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln [u.a.] 2003.

Fellner/ Merényi/ Rudnyánszky 2002

László Fellner/ László Merényi/ Pál Rudnyánsky, Fellner Jakab, Budapest 2002.

Faludi 2006

Ildikó Faludi, A Gödöllői Királyi Kastély Múzeum, Gödöllő 2006.

Farbaky 1998

Péter Farbaky, Magyarország építészetének története, Budapest 1998.

Fidler 1990

Petr Fidler, Architektur des Seicento, Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Habilitationsschrift, Innsbruck 1990.

Fidler 1992

Petr Fidler, Die Barockarchitektur in der Slowakei, in: Barock in der Slowakei - Pamiatky a muzea, Preßburg 1992, S. 2-14.

Frank 1989

Dietrich von Frank, Die "maison de plaisance", ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in

Deutschland, dargestellt an ausgewählten Beispielen, München 1989.

Geisendorfer 1989

Dagmar Geisendorfer, Der Anteil der westungarischen Herrschaften des Fürsten Nikolaus Esterházy am Schloßbau von Eszterháza in den Jahren 1763 bis 1766, phil.Dipl. (ms.), Wien 1989.

Grimschitz 1959

Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien [u.a.] 1959.

Hesse 2004

Michael Hesse, Klassische Architektur in Frankreich, Kirchen, Schlösser, Gärten, Städte, 1600 – 1800, Darmstadt 2004.

Hokky-Sallay 1979

Marianne Hokky-Sallay, Das Schloss Esterházy in Fertőd, Budapest 1979.

Hoppe 2003

Stephan Hoppe, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580-1770, Darmstadt 2003.

Igaz 2007

Zita Igaz, A barokk Magyarországon, Budapest 2007.

Kat. Ausst. Schloss Esterházy 2009

Kálmán Varga, Nikolaus I. Fürst Esterházy „der Prachtliebende“ und seine Zauberwelt (Kat. Ausst., Schloss Esterházy, Fertőd 2009/2010), Fertőd 2009.

Kelényi 1976

György Kelényi, Franz Anton Hillebrandt, Budapest 1976.

Kelényi 1998 a

Kelényi György, Kora Barokk, in: Sisa, József (Hg.), Magyarország építészetének története, Budapest 1998, S. 109-121.

Kelényi 1998 b

Kelényi György, Érett és késő Barokk, in: Sisa, József (Hg.), Magyarország építészetének története, Budapest 1998, S. 122-169.

Koepf/Binding

Hans Koepf/ Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 2005.

Koppány 1990

Tibor Koppány, Schlösser in Ungarn, Budapest 1990.

Koppány 2006

Tibor Koppány, A castellumtól a kastélyig, Budapest 2006.

Kresánek 2009

Peter Kresánek, Ilustrovaná encyklopédia pamiatok Slovensko, historická architektúra, pamiatky výtvarného umenia, pamätihodnosti, Bratislava 2009.

Lemerle/Pauwels 2008

Frédérique Lemerle/Yves Pauwels, Baroque architecture, 1600 – 1750, Paris 2008.

Malettke 1994

Klaus Malettke, Ludwig XIV. 1643-1715, in: Peter Claus Hartmann (Hg.), Französische Könige und Kaiser der Neuzeit, München 1994, S. 189-236.

Pérouse de Montclos 2008

Jean-Marie Pérouse de Montclos, The château of Vaux-le-Vicomte, Paris 2008.

Pevsner 2008

Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur, von den Anfängen bis zur Gegenwart, München [u.a.] : Prestel 2008.

Rácz 1972

Endre Rácz, Schloss Esterházy in Fertőd, Budapest 1972.

Rados 1975

Jenő Rados, Magyar építészettörténet, Budapest 1975.

Rusina 1987

Ivan Rusina, Baroková architektúra na Slovensku, Bratislava 1987.

Rusina 1998

Ivan Rusina, Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok, Bratislava 1998.

Sedlmaier 1917

Richard Sedlmaier, Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich, Straßburg 1917.

Stefánka 2009

László Stefánka, Ismerkedés Fertőddel, Sopron 2009.

Ullmann 1987

Ernst Ullmann, Von der Romanik zum Historismus. Architektur – Stil und Bedeutung, Leipzig 1987.

Vadászi 2007

Erzsébet Vadászi, Magyar versália, Budapest 2007.

Varga 2003

Kálmán Varga, A Gödöllői kastély évszázadai, Budapest 2003.

Velladics 2002

Márta Velladics, Magyar építészet, Barokk, Rokokó és Copf, Budapest 2002.

Virág 2000

Zsolt Virág, Magyar kastélylexikon, Pest megye kastélyai és kúriái, Budapest 2000.

Voit 1965

Pál Voit, A Ráckevei Kastély, [s.l.] 1965.

Voit 1971

Pál Voit, Der Barock in Ungarn, Budapest 1971.

Voit 1975

Pál Voit, A francia barokk művészet jelenségei magyarországon, in: Géza Galavics (Hg.), Magyarországi reneszánsz és barokk, művészettörténeti tanulmányok, Budapest 1975.

Voit 1982

Pál Voit, Franz Anton Pilgram (1699 – 1761), Budapest 1982.

Weisbach 1924

Werner Weisbach, Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, Berlin 1924.

Online-Ressourcen**D'Aviler 1720**

Augustin Charles d'Aviler, Explication Des Termes D'Architecture, Paris 1720. URL : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/daviler1720bd2>

Esterházy-kastély Fertőd

Az Esterházy-kastély építéstörténete, in: Esterházy-kastély Fertőd, (19.10.2012), URL: <http://www.esterhazy-kastely.com/hu/fooldal.html>

Esterházy-kastély – Fertőd - Esterháza

EU-Projektek, in: Esterházy-kastély – Fertőd – Esterháza, (19.10.2012), URL: <http://www.eszterhaza.hu/kastely/felujitas>

Farbaky/ Kelényi/ Széphelyi 2006

Péter Farbaky, György Kelényi, György F. Széphelyi, Kora Barokk (1630-1680/90), in: Szabadbölcsezet, 2006 (19.10.2012), URL: http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=618&tip=0

Fürst 2012

Ulrich Fürst, Einführung in die Architektur der Renaissance und des Barock, in: LMU München, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften (19.10.2012), URL: http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/arch_complete_vers/40-ren-barock-architektur/studieneinheiten/lektion_0/0_0_0.htm

Kelecsényi 2011

Kristóf Kelecsényi, A budavári palota 700 éves históriája, in: hg.hu, 2011 (19.10.2012), URL: <http://hg.hu/cikk/epiteszet/11205-a-budavari-palota-700-eves-historiaja>

Kelényi 2001

Kelényi György, A Budai királyi palota építésének története a XVIII. században, in: Tanulmányok Budapest múltjából 29, 2001 (19.10.2012), URL: http://epa.oszk.hu/02100/02120/00029/pdf/ORSZ_BPTM_TBM_29_217.pdf

Kastélytörténet a

Kastélytörténet, in: Edelényi kastélysziget, (19.10.2012), URL:

<http://edelenyikastelysziget.hu/kastely/kastelytortenet>

Kastélytörténet b

Kastélytörténet, in: Nagytétényi kastélymúzeum, (19.10.2012), URL:
<http://www.nagytetenyi.hu/kastelytortenet/index.html>

Kastélytörténet c

Kastélytörténet, in: Nagytétényi kastélymúzeum, (19.10.2012), URL:
<http://www.nagytetenyi.hu/kastelytortenet/index2.html>

Kelényi 2006

György Kelényi, Magyar építészet a XVIII.században, in: Szabadbölcshészet, 2006 (19.10.2012), URL:
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=40

Kölbersberger/ Tatzreiter/ Uibo 2008

Sonja Kölbersberger/ Jill Tatzreiter/ Elsa Uibo, Luchese Filiberto, in: Artisti Italiani Austria (19.10.2012), URL: http://www.uibk.ac.at/aia/luchese_filiberto.htm

Krause 1996

Katharina Krause, Die Maison de plaisance, Landhäuser in der Ile-de-France (1660 - 1730), München [u.a.] 1996, in: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, (10.10.2012), URL:
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/krause1996>

L'Huillier-Coburg-kastély 2008

L'Huillier-Coburg-kastély, in: Múemlékek Nemzeti Gondnoksága, (19.10.2012), URL:
<http://www.nemzetimuemlek.hu/index.php/epulet/edeleny/>

Melters 2011

Monika Melters, Innovation und Imitation: die Architektur der »noblesse de robe« und ihr europäischer Modellcharakter, In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2011 (19.10.2012), http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/125/1/Text_Melters_fertig.pdf

Quincy 1832

Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'Architectur, Paris 1832, (19.10.2012), URL :
http://books.google.at/books?id=jmdHzba72u4C&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ráday-kastély Pécel 2008

Ráday-kastély, in: Múemlékek Nemzeti Gondnoksága, (19.10.2012), URL:
http://www.nemzetimuemlek.hu/index.php/epulet/raday_kastely/

Wikipedia Esterházy-kastély (Tata)

Esterházy-kastély (Tata), in: Wikipédia. A szabad Enciklopédia (19.10.2012), URL:
http://hu.wikipedia.org/wiki/Esterh%C3%A1zy-kast%C3%A9ly_%28Tata%29

Wikipedia Oberungarn

Oberungarn, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie (29.10.2012), URL:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Oberungarn>

Abbildungen

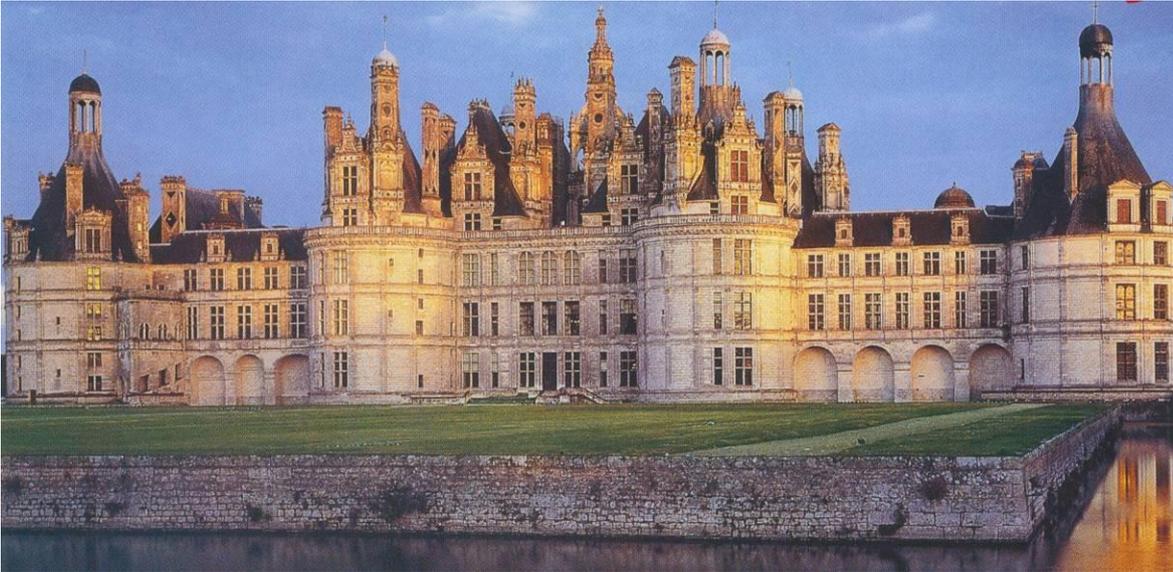


Abb.1: Schloss Chambord – Hofseite



Abb.2: Schloss Maisons-Laffitte, Gartenseite

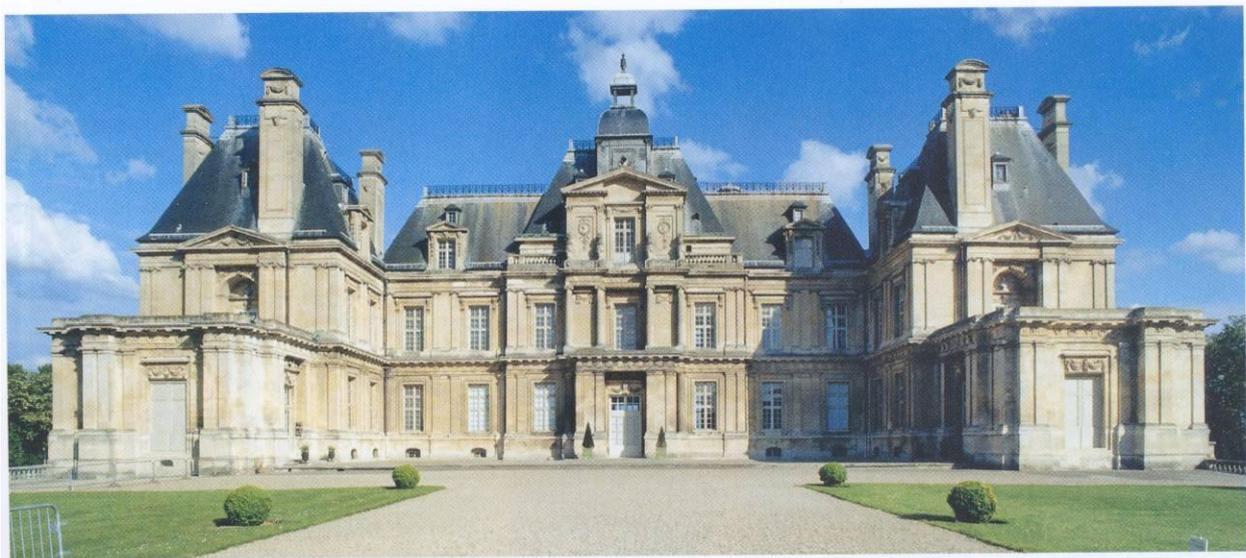


Abb.3: Schloss Maisons-Laffitte, Hofseite

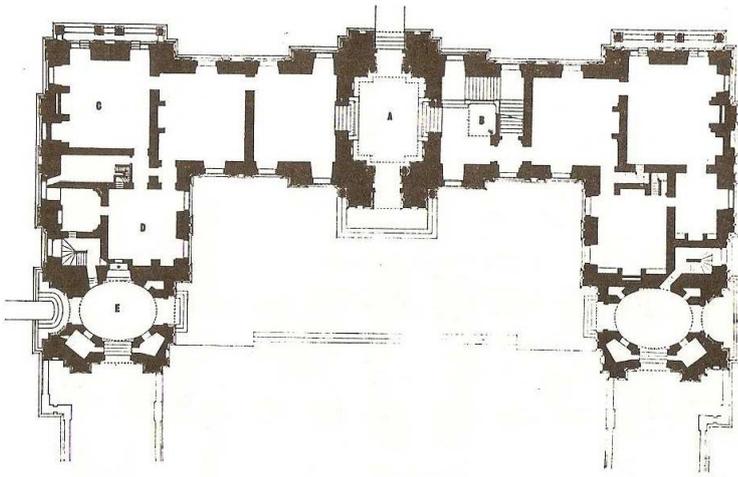


Abb.4: Maisons-Laffitte, Grundriss Erdgeschoss

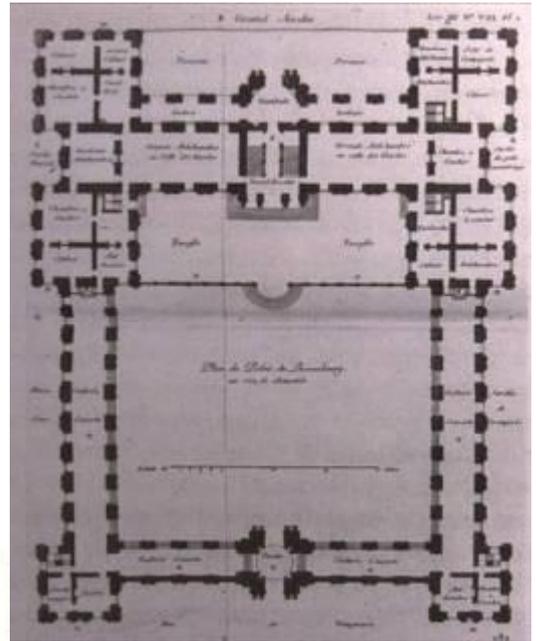


Abb.5: Palais du Luxembourg, Grundrissplan

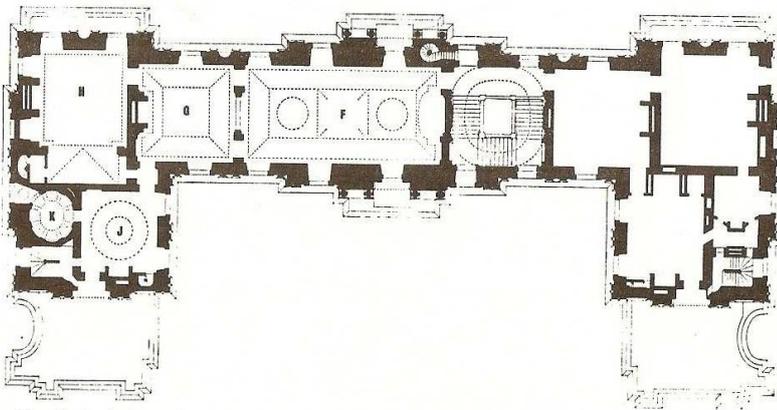


Abb.6: Maisons-Laffitte, Grundriss Obergeschoss

VAUX-LE-VICOMTE



Abb.7: Vaux-le-Vicomte, Gartenseite

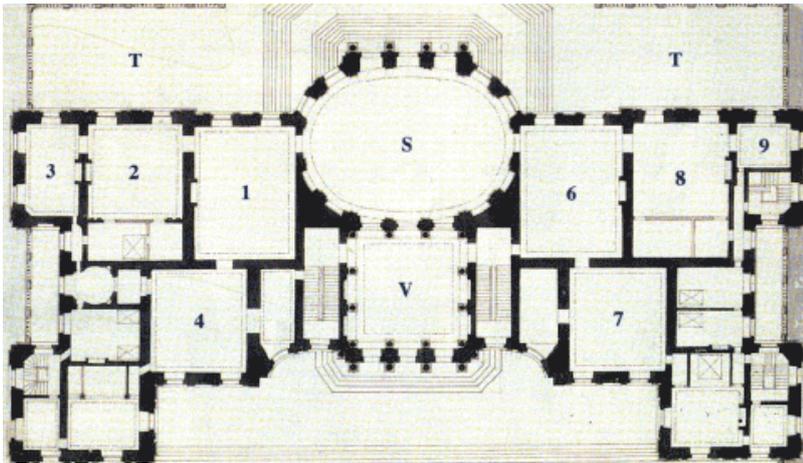


Abb.8: Vaux-le-Vicomte, Grundriss Erdgeschoss

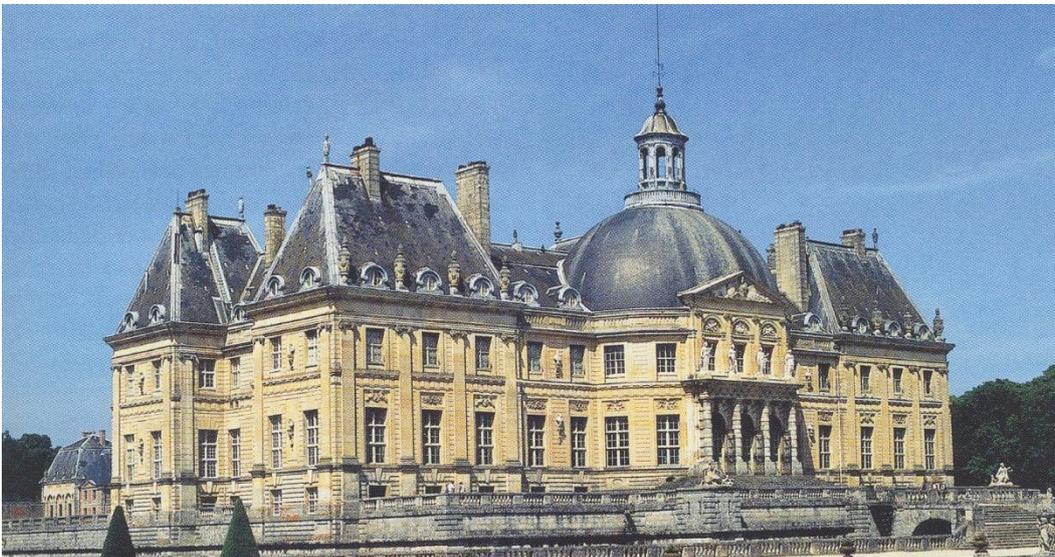


Abb.9: Vaux-le-Vicomte, Seitenansicht, Gartenseite

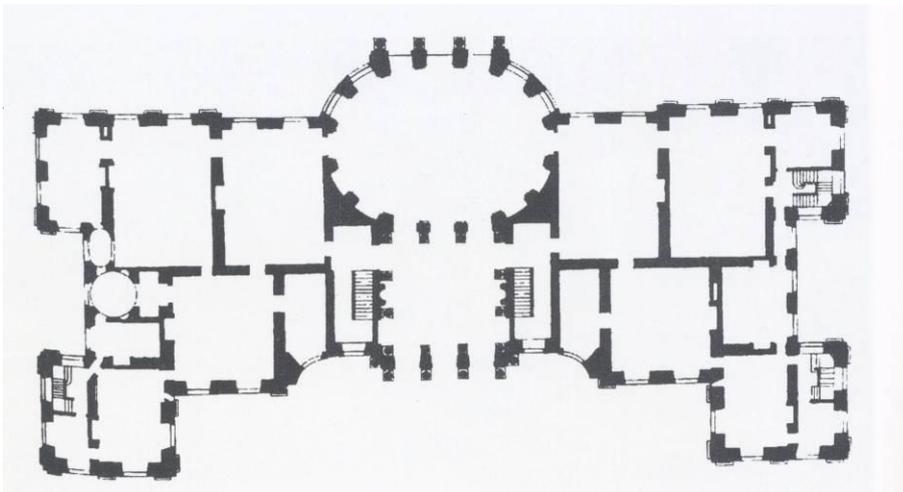


Abb.10 : Vaux-le-Vicomte, Grundriss – Obergeschoss

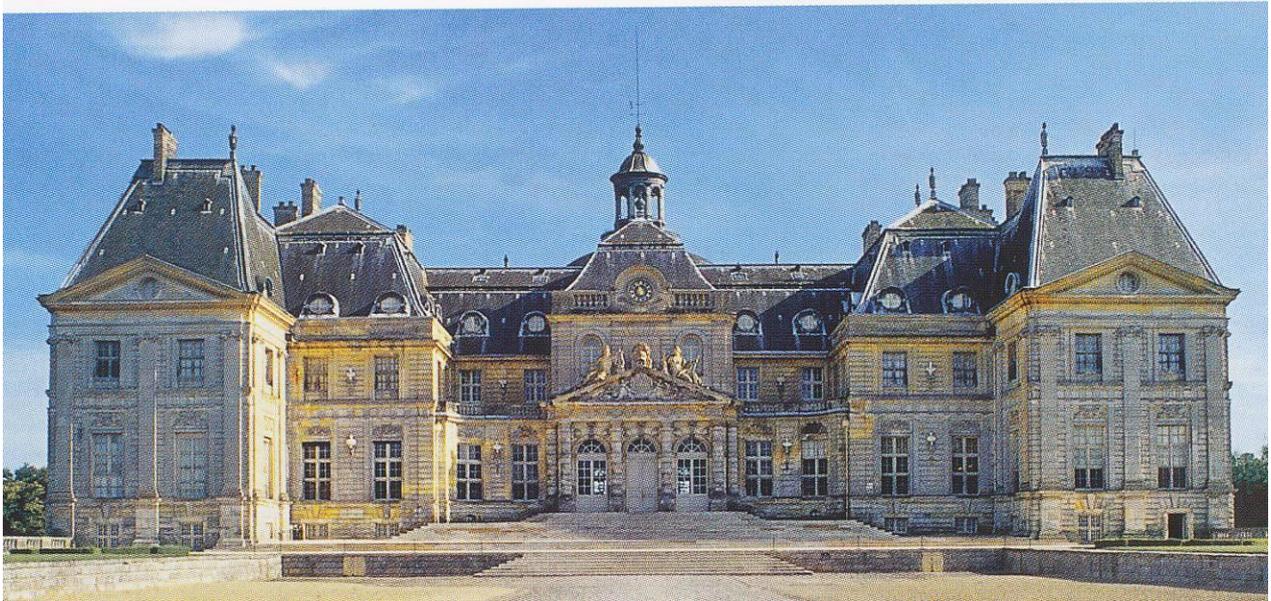


Abb.11 : Vaux-le-Vicomte, Hofseite



Abb.12 : Vaux-le-Vicomte, Salon



Abb.13 : Vaux-le-Vicomte, Chambre des Muses



Abb.14 : Vaux-le-Vicomte, Cabinet des Jeux



Abb.14a : Deckenzone



Abb.15: Vaux-le-Vicomte, Salon d'Hercule (links)

Abb.16: Vaux-le-Vicomte, Appartement du Roi: Chambre des Stucs (rechts)

Der Louvre

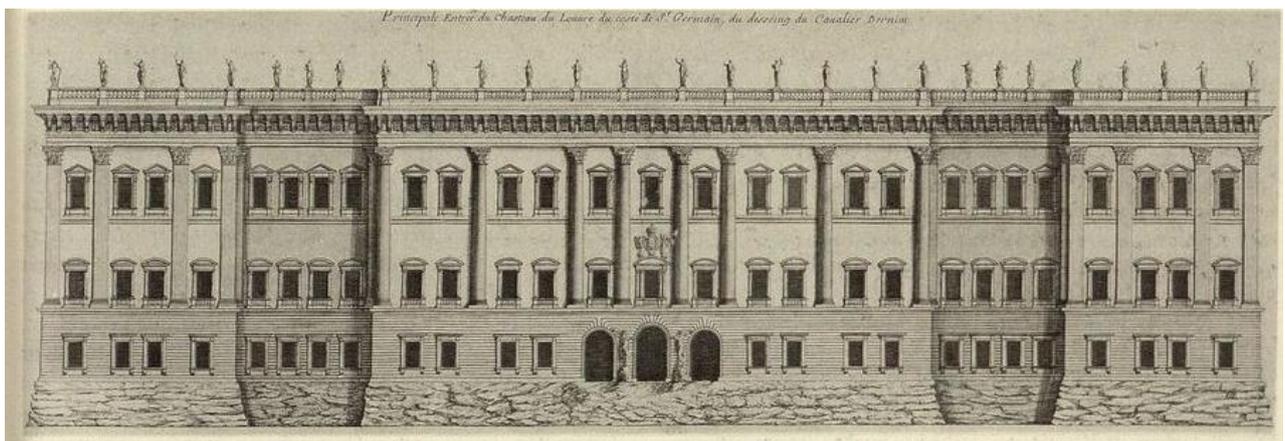


Abb.17: Gian Lorenzo Bernini: 3. Entwurf für die Ostfassade des Louvre, 1665

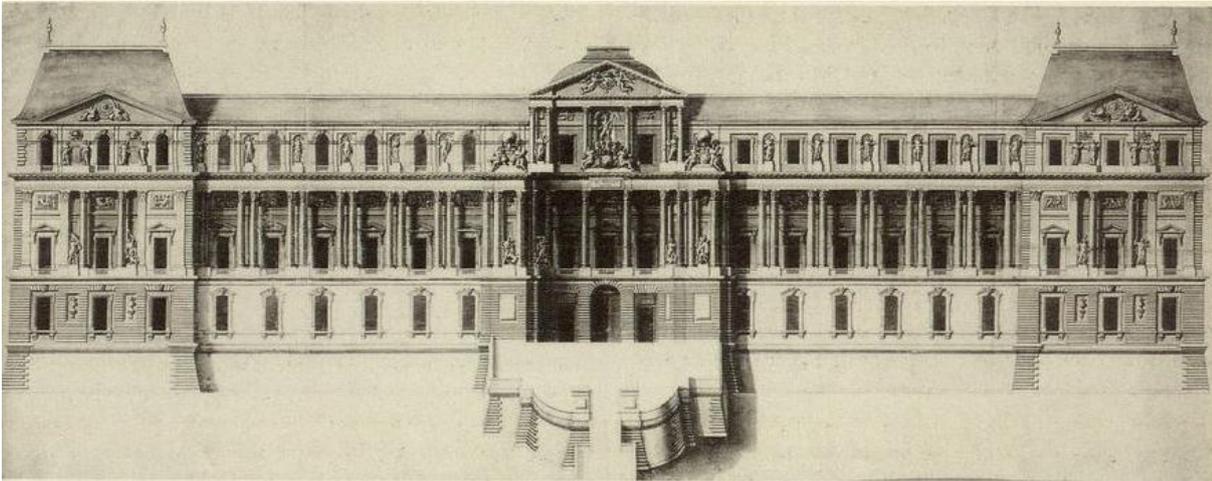


Abb.18 : François Le Vau: Entwurf für die Ostfassade des Louvre



Abb.19: Claude Perrault: Ostfassade des Louvre (heutiger Zustand)

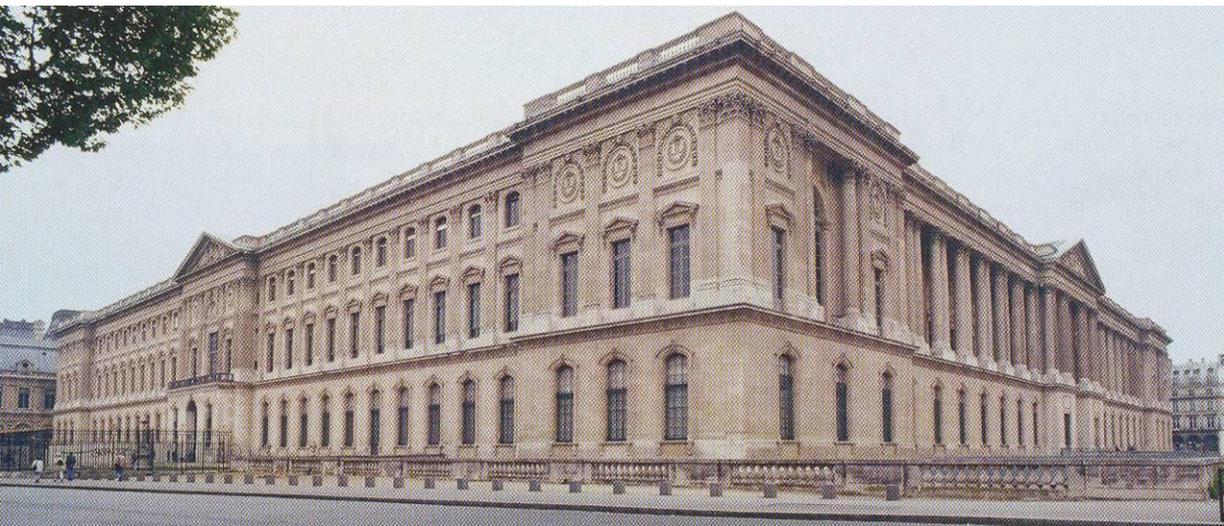


Abb.20: Claude Perrault: Südflügel des Louvre (heutiger Zustand)

Schloss Versailles

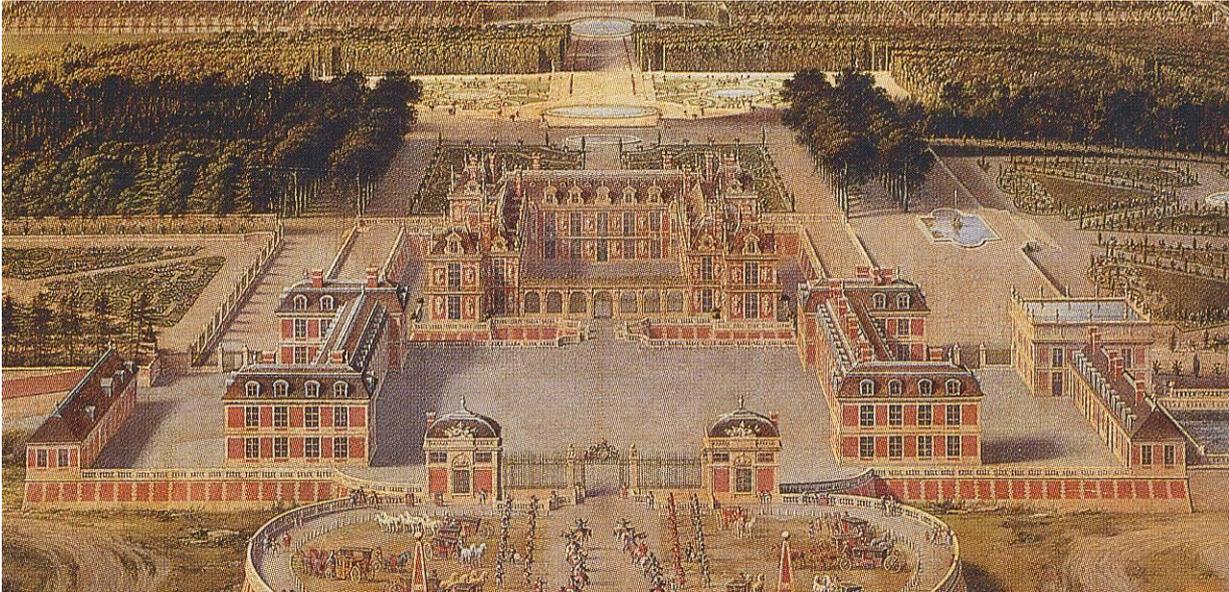


Abb.21: Philibert Le Roy: Ehemalige Jagdschloss von Versailles, Hofseite. 1623/24 erbaut, Zustand bis 1668



Abb.22: Louis Le Vau : Schloss Versailles, Gartenseite mit *enveloppe*. Zustand nach 1668



Abb.23: Schloss Versailles, Hofseite, Cour de Marbre (heutiger Zustand)



Abb.24: Schloss Versailles, Hofansicht 1674, Vedute von Israël Silvestre

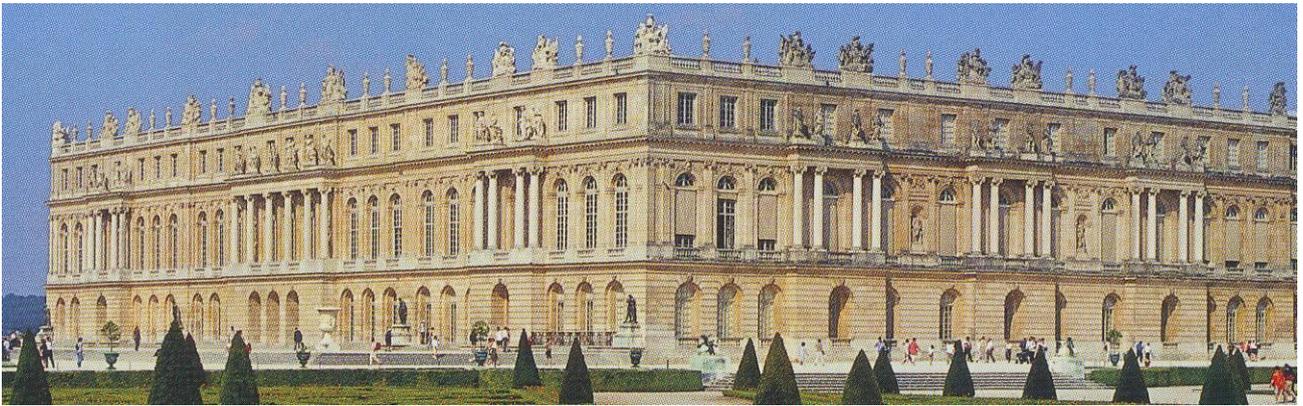


Abb.25: Schloss Versailles, Gartenseite (heutiger Zustand), nach der Umgestaltung durch Jules-Hardouin-Mansart (nach 1668)



Abb.26: Schloss Versailles, Grand Appartement du Roi, Salon de Vénus



Abb.27: Schloss Fontainebleau, Appartement de Maintenon, Zimmer der Madame Maintenon (links)
 Abb.28: Schloss Versailles, Kabinett des Dauphins um 1750, (rechts)

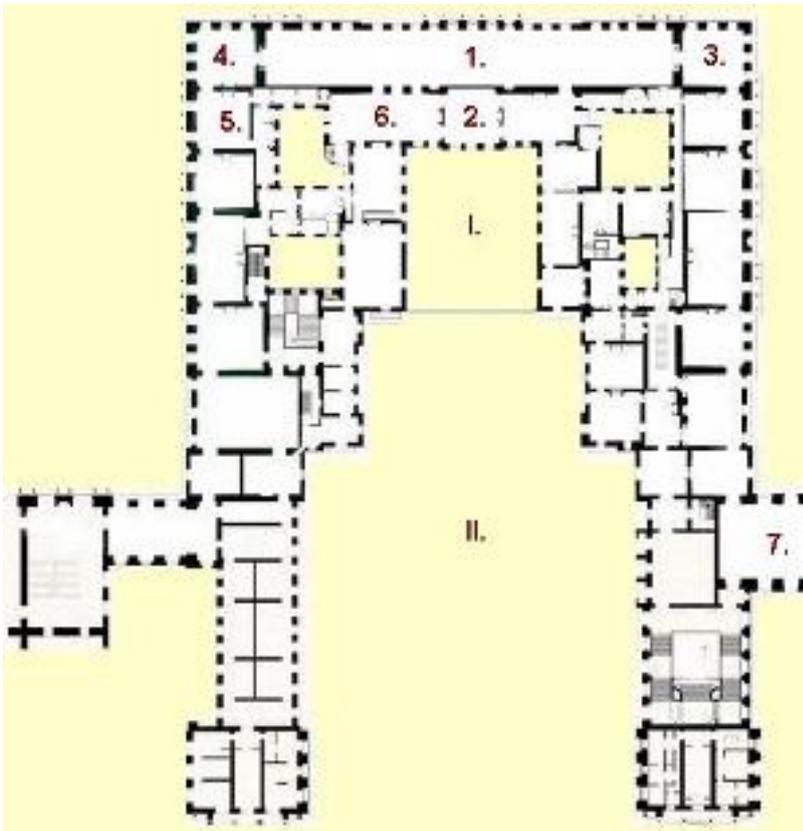


Abb.29: Schloss Versailles, Grundriss 1.Stock



Abb.30: Schloss Versailles, *Escalier des Ambassadeurs*, Modell des Treppenhauses



Abb.31: Schloss Versailles, Le salon de l'œil-de-Bœuf



Abb.32: Schloss Versailles, Chambre du Roi

Schloss Clagny



Abb.33: Schloss Clagny, Gartenseite (zerstört), Entwurf von Jules Hardouin-Mansart



Abb.34: Schloss Clagny, Hofseite (zerstört), Entwurf von Jules Hardouin-Mansart

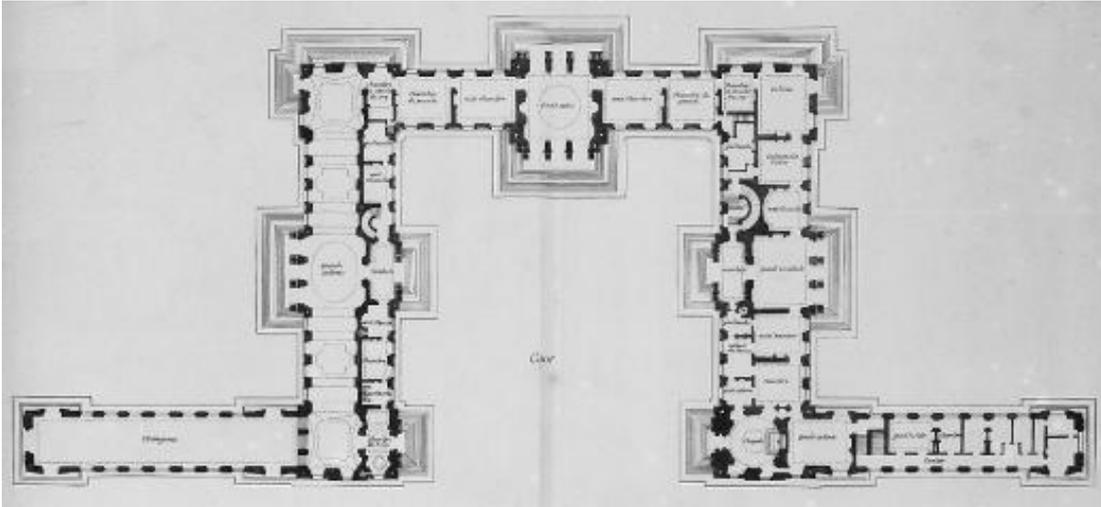


Abb.35: Schloss Clagny, Grundriss, Entwurf von Jules Hardouin-Mansart (1678)



Abb.36: Schloss Clagny, virtuelle Darstellung der Hofseite

Schloss Choisy

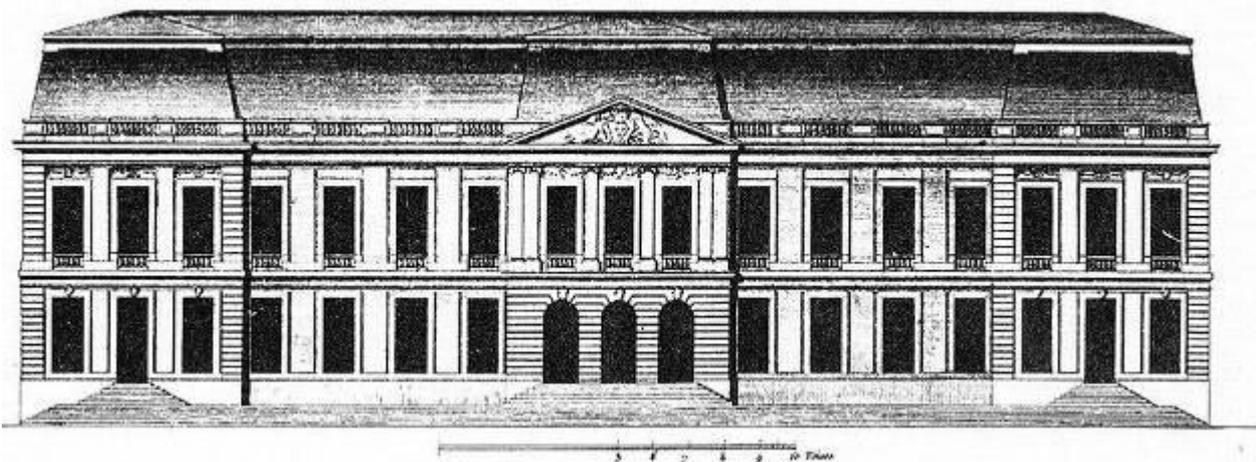


Abb.37: Schloss Choisy, Gartenseite, Entwurf von Jaques Gabriel (zerstört)

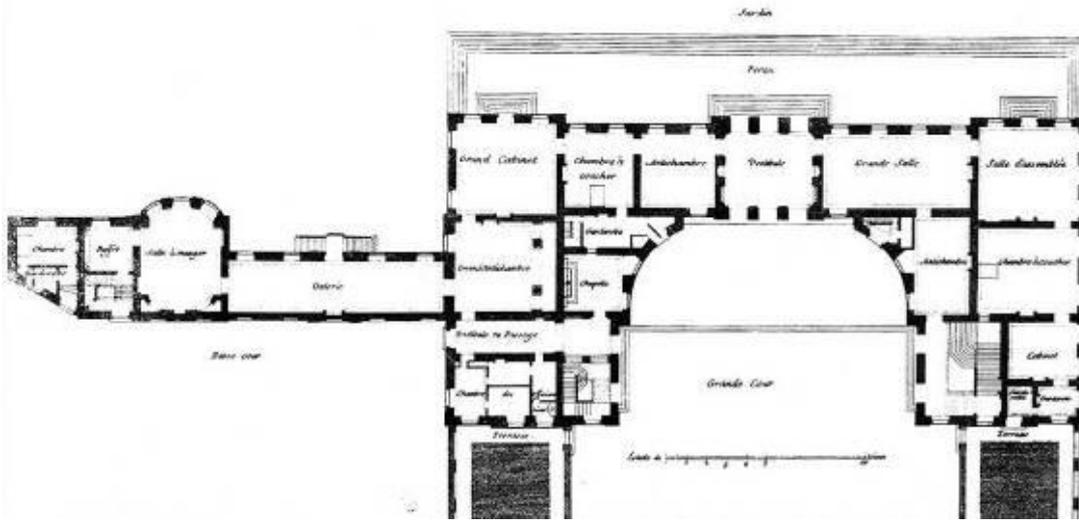


Abb.38: Schloss Choisy, Grundriss, Entwurf von Jaques Gabriel

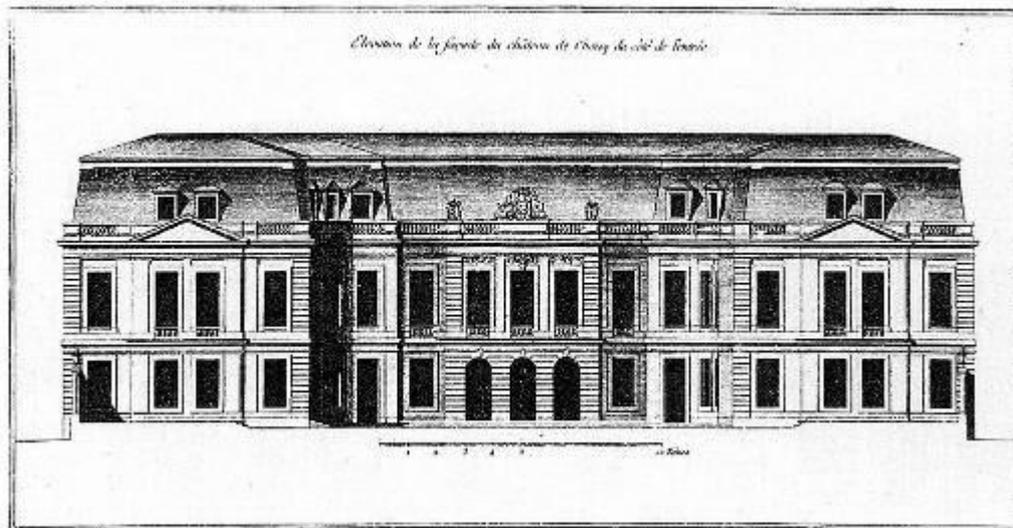


Abb.39: Schloss Choisy, Hofseite, Entwurf von Jaques Gabriel (Zerstört)



Abb.40: Schloss Champs, heutiger Zustand, Hofseite (oben)

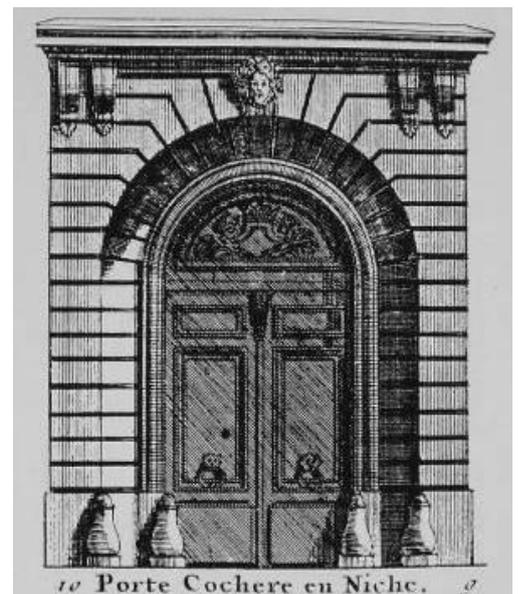


Abb.41: Augustin Charles D'Aviler, Porte cochère en niche (rechts)

UNGARN

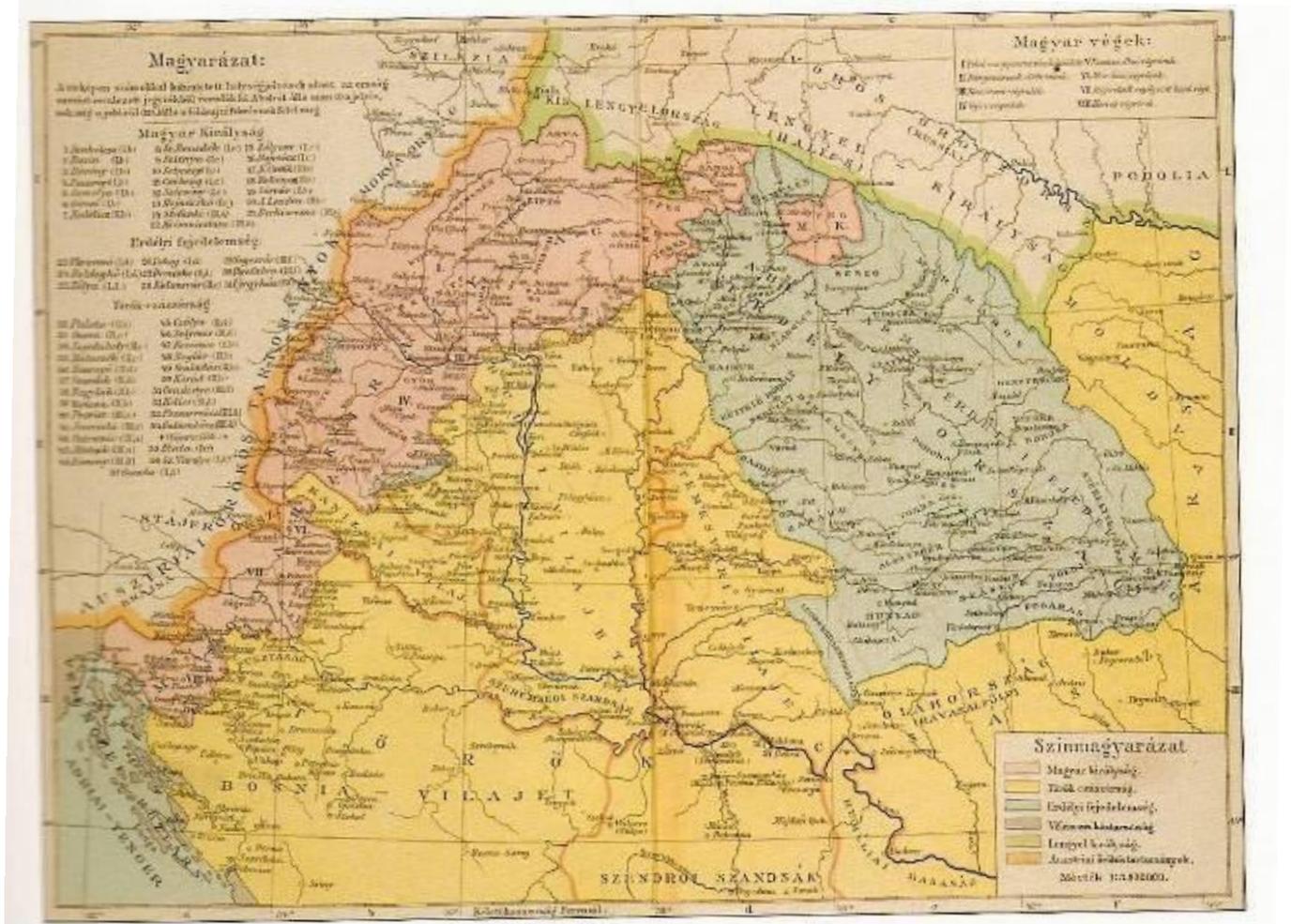


Abb.42: Landkarte, Ungarn um 1629



Abb.43: Schloss Esterházy in Kismarton, Stich von Justus van der Nypoort, 1686



Abb.44: Schloss Köpcsény, Stich von Mathias Greischer (um 1680)



Abb.45: Schloss Petronell, Freitreppe

Schloss Savoyen



Abb.46: Schloss Savoyen in Ráckeve, Zeichnung von L.F.von Rosenfeld, 1728

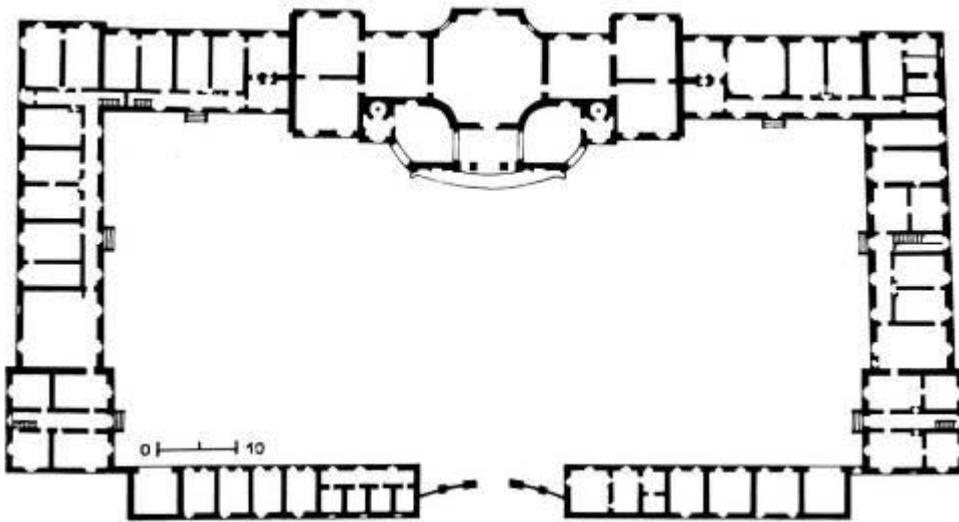


Abb.47: Schloss Savoyen in Ráckeve, Grundriss, Entwurf von Johann Lucas von Hildebrandt



Abb.48: Schloss Savoyen in Ráckeve, Luftansicht



Abb.49: Schloss Savoyen, Hoffassade, Schlosskern



Abb.50: Schloss Savoyen, Gartenfassade, Schlosskern

Schloss l'Huillier-Coburg

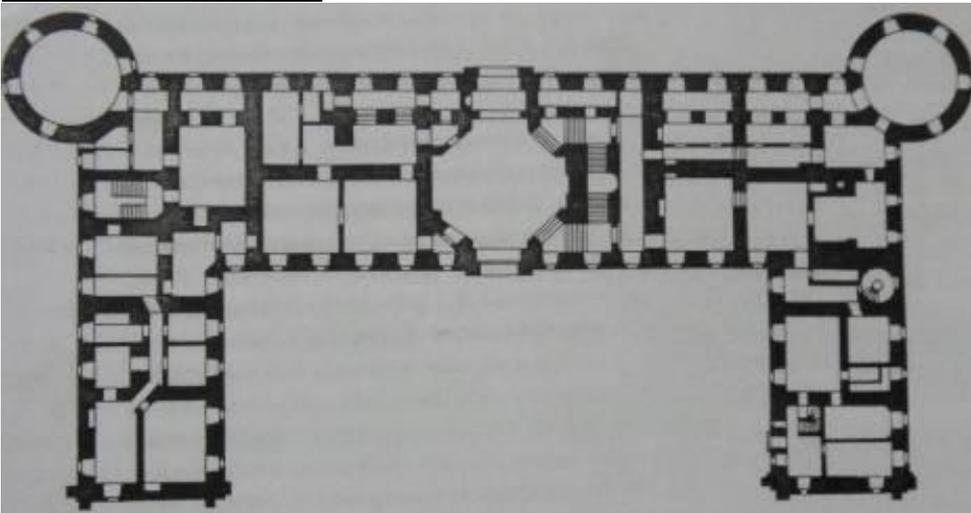


Abb.51: Schloss l'Huillier-Coburg in Edelény, Grundriss

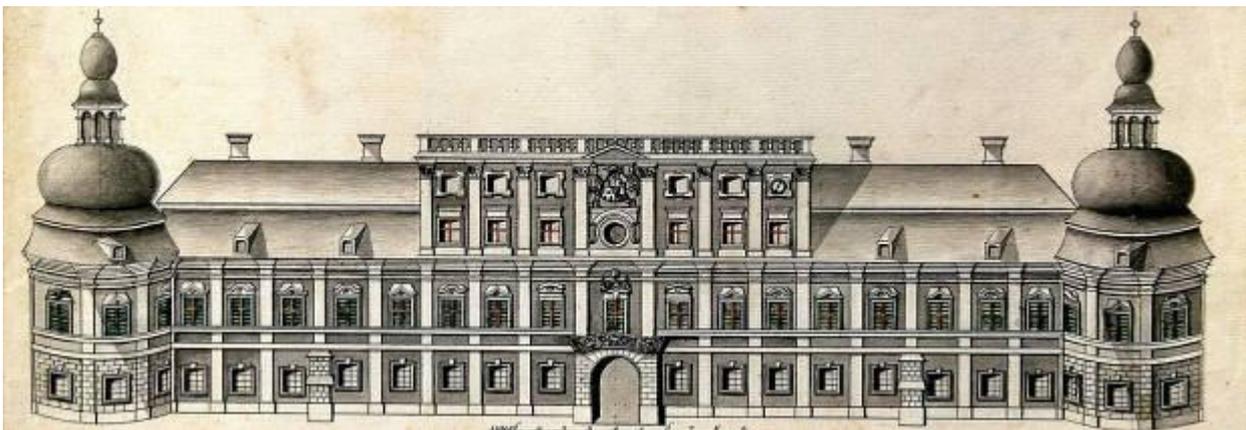


Abb.52: Schloss l'Huillier-Coburg, Hofseite, Zeichnung von János Lopreszty Nepomuk (um 1780)



Abb.53: Schloss l'Huillier-Coburg, Luftansicht



Abb.54: Schloss l'Huillier-Coburg, Gartenseite



Abb.55: Schloss l'Huillier-Coburg, Detail Rokoko-Dekor



Abb.56: Schloss l'Huillier-Coburg, Zimmer im Rokoko-Dekor (um 1800)

Schloss Esterházy (Cseklész)

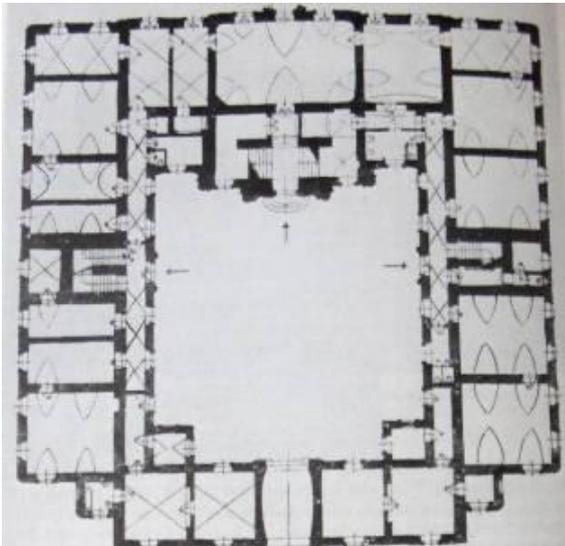


Abb.57: Schloss Esterházy in Cseklész, Grundriss, Erdgeschoss (links)



Abb.58: Schloss Esterházy in Cseklész, Gartenseite

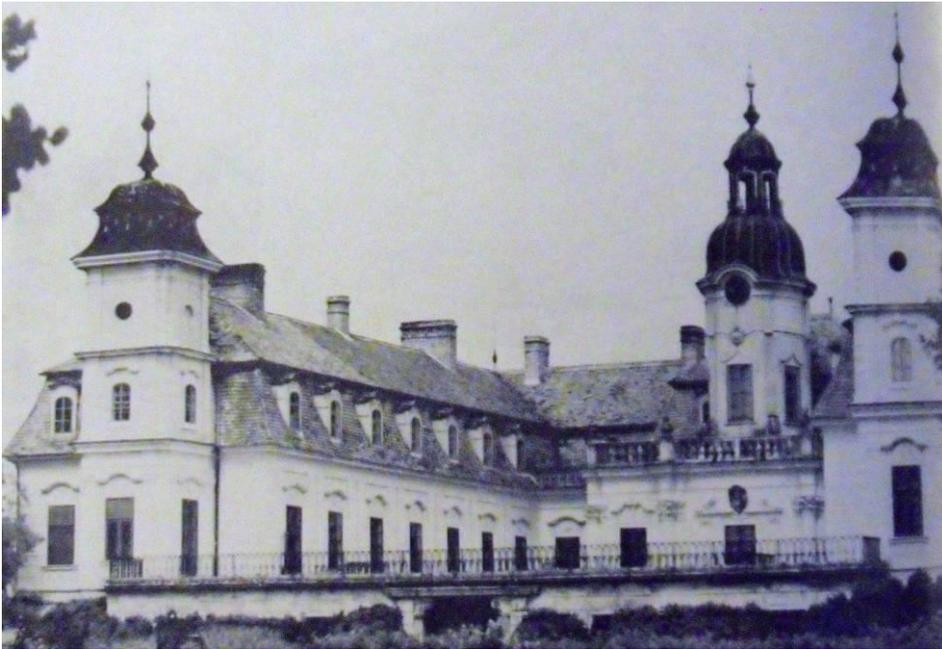


Abb.59: Schloss Esterházy in Cseklész, Hofseite
 Abb.59a: Detail des Corps de logis, Mittelrisalit mit Turm

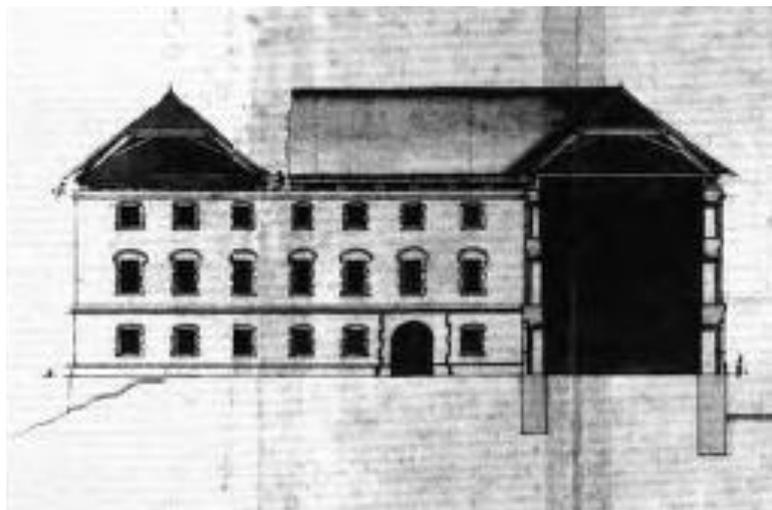
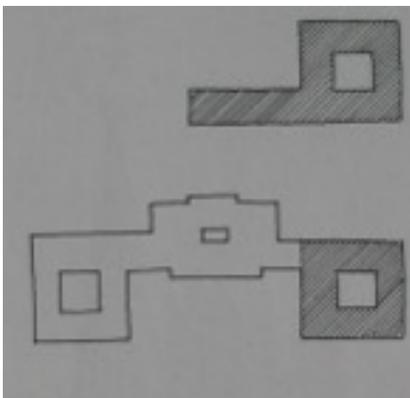


Abb.60: Vorgängerbau des königlichen ungarischen Palastes, Ansicht von Johann Matthey 1742 (rechts)
 Abb.61: Schematische Darstellung des königlichen Palastes in Buda (links)

Der ehemalige königliche Palast von Buda

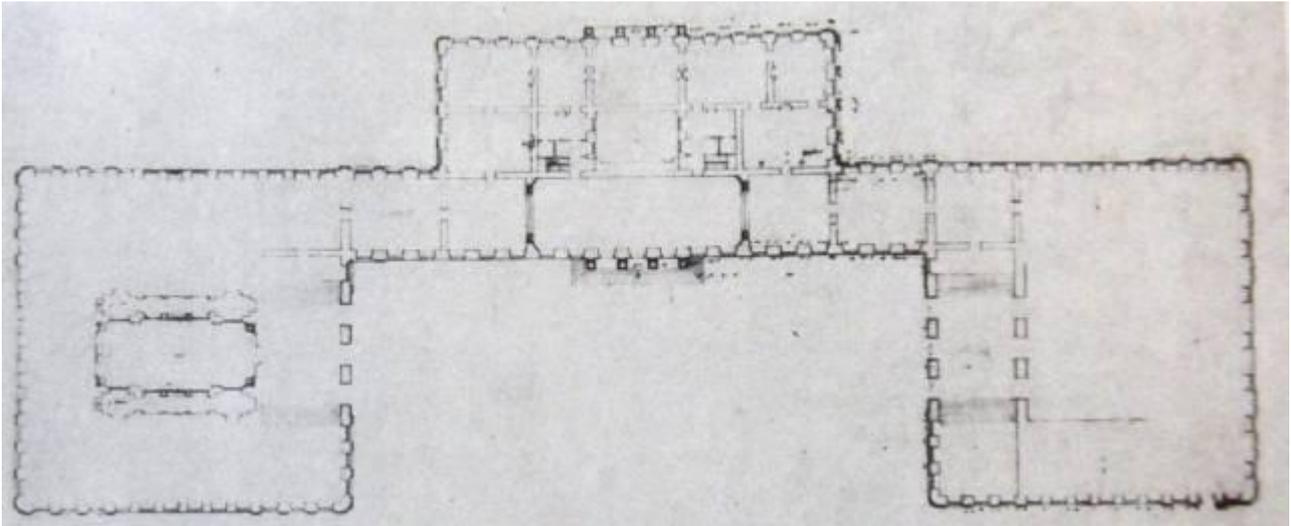


Abb.62: Jean Nicolas Jadot, Entwurf für den königlichen Palast in Buda, Grundriss

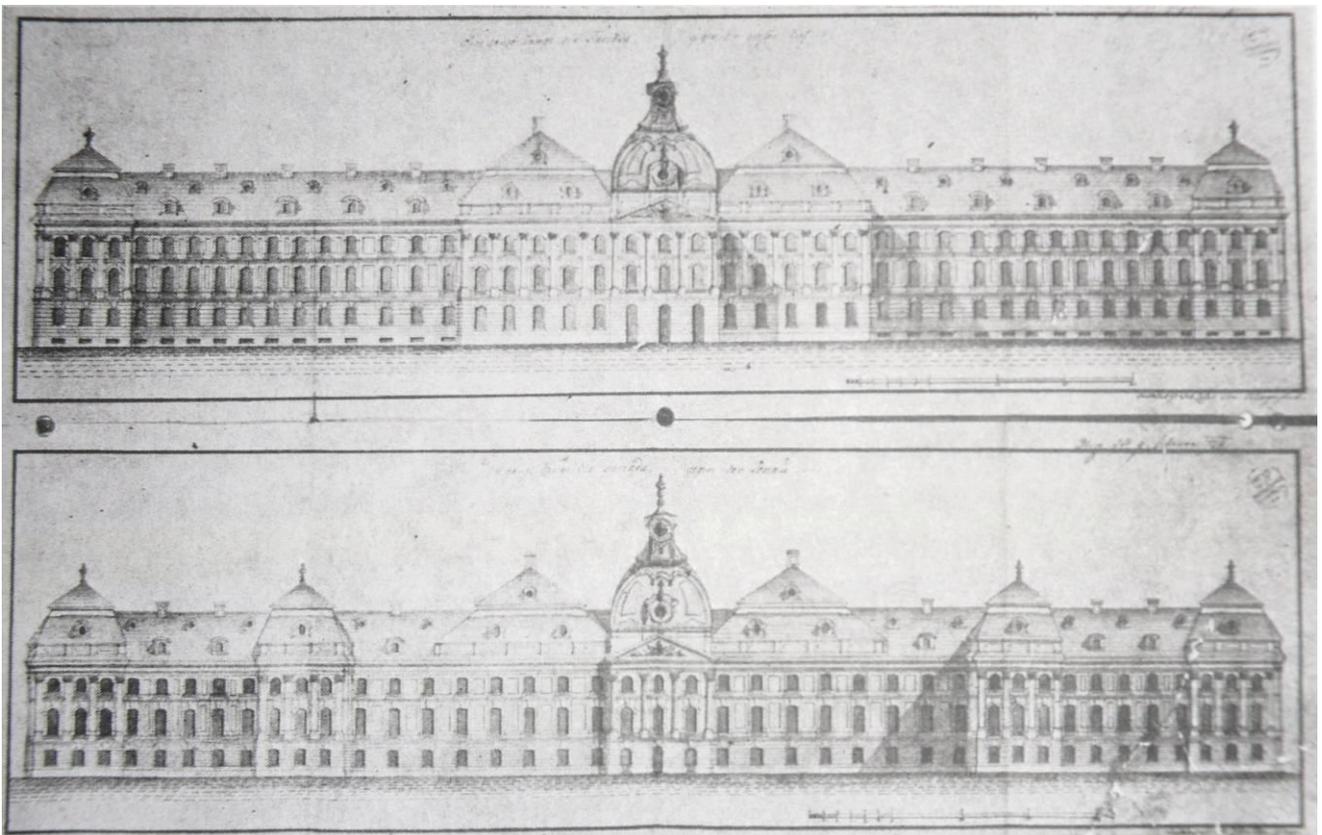


Abb.63: Königlicher Palast von Buda (zur Donau gewandte Seite), Stich von Sebestyén Zeller, 1758

Abb.64: Königlicher Palast von Buda (Hofseite), Stich von Sebestyén Zeller, 1758

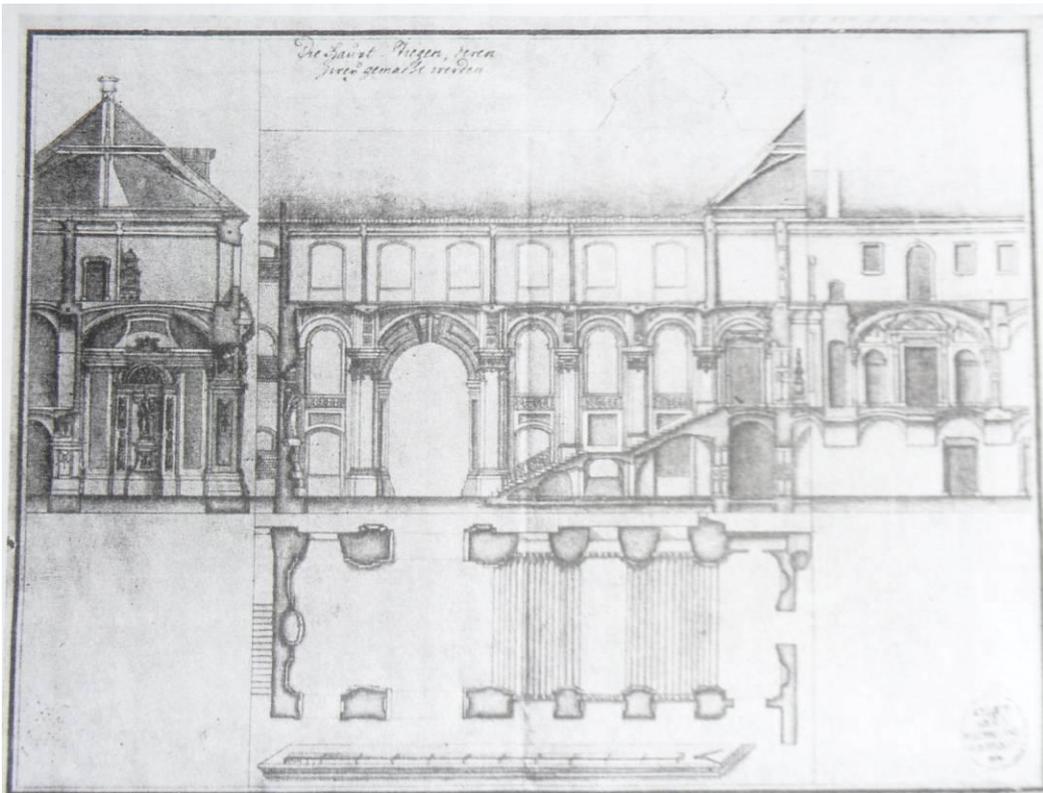


Abb.65: Stiegenhaus für den königlichen Palast in Buda, Stich von Sebestyén Zeller, 1755-58



Abb.66: Der königliche Palast in Buda, Ansicht mit Turm 1779, Stich von Ferdinand Pichler

Schloss Gödöllő

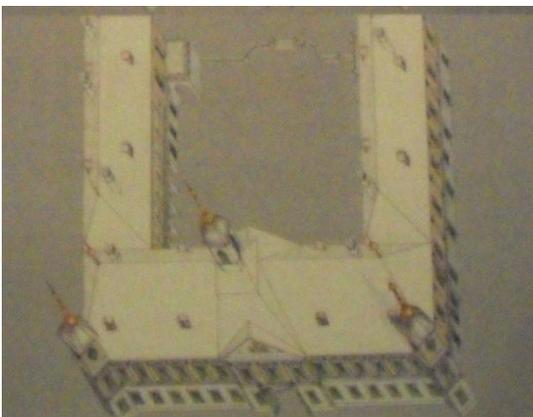


Abb.67a: Schloss Gödöllő, Bauphase 1 (1735-45)

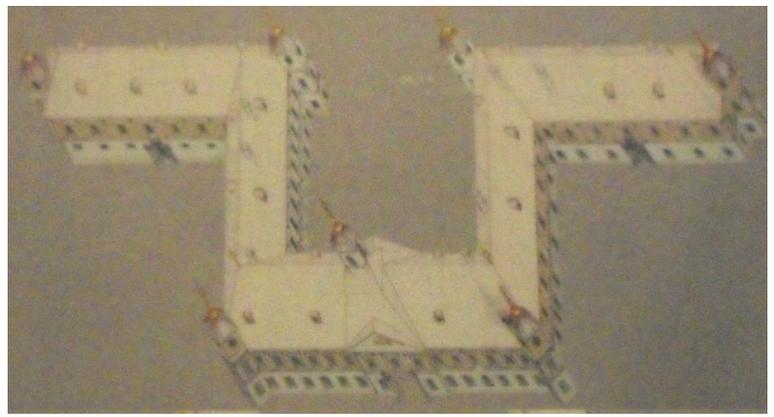


Abb.67b: Bauphase 2 (1745-50)

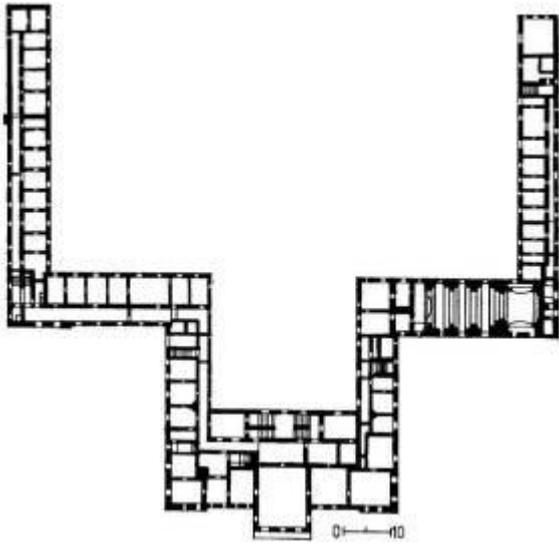


Abb.68: Schloss Grassalkovich in Gödöllő, Grundriss (OG)



Abb.69: Schloss Grassalkovich, Hofseite



Abb.70: Schloss Grassalkovich, Gartenseite

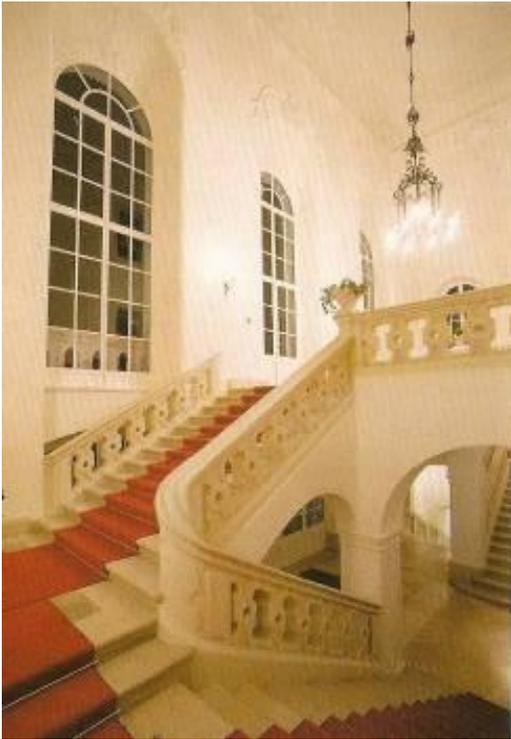


Abb.71: Schloss Grassalkovich, Stiegenhaus



Abb.72: Schloss Grassalkovich, Entwurf für den Prunksaal, von Nicolaus Pacassi, 1758



Abb.72a: Schloss Grassalkovich, Prunksaal



Abb.73: Zimmer von Anton Grassalkovich



Abb.73a: Zimmer von Anton Grassalkovich
Deckenfresko

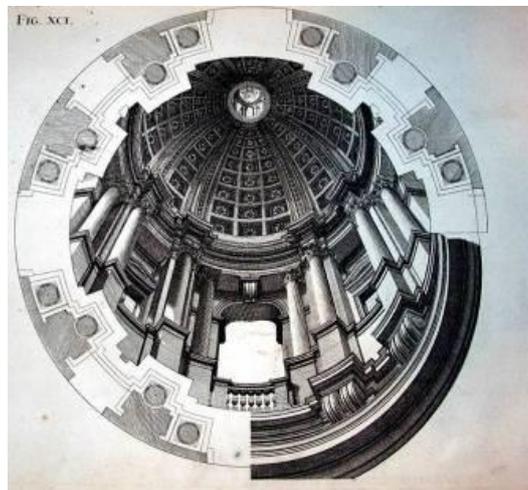


Abb.73b: Andrea Pozzo,
Scheinarchitekturkuppel, 1693,
Kupferstich (rechts)

Abb.74: Schloss Esterházy, Maria-Theresien Zimmer (unten)



Nachfolgebauten im Grassalkovich-Stil

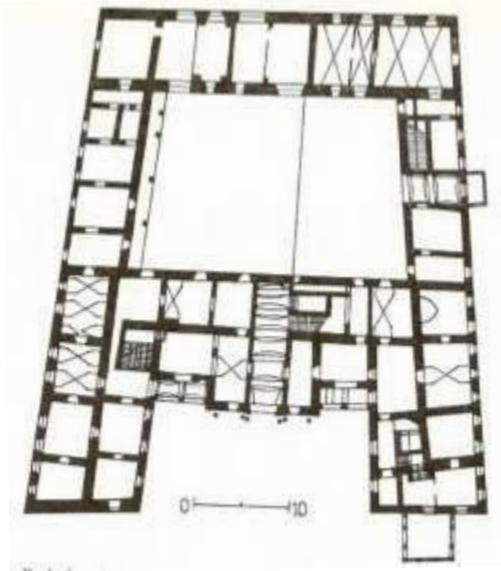


Abb.75: Schloss Szárasz-Rudnyánszky in Nagytéteny, Grundriss (links)



Abb.76: Schloss Szárasz-Rudnyánszky, Schauffront

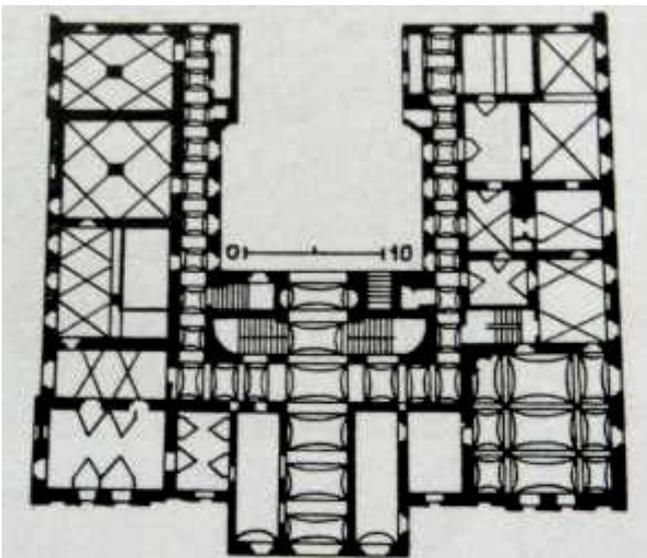


Abb.77: Schloss Ráday in Pécel, Grundriss

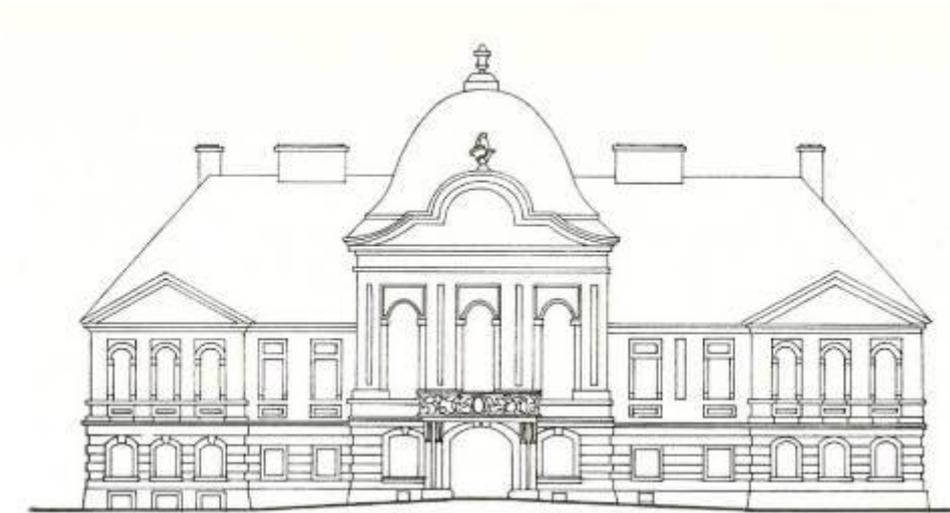


Abb.78: Schloss Ráday, Skizze der Hofseite



Abb.79: Schloss Ráday, Festsaal

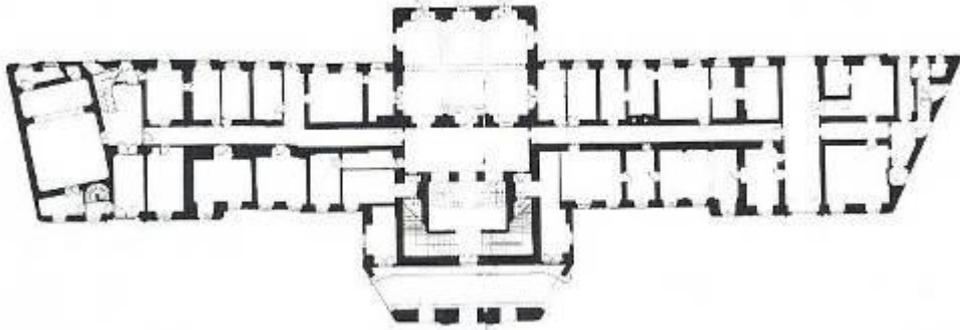


Abb.80: Palais Grassalkovich, Pozsony, Grundriss (EG)



Abb.81: Palais Grassalkovich, Hofseite



Abb.82: Palais Grassalkovich, Gartenseite



Abb.83: Palais Grassalkovich, Stiegenhaus



Abb.83a: Detail Skulpturennische



Abb.84: Palais Grassalkovich, Prunksaal

Schloss Esterházy (Fertőd)

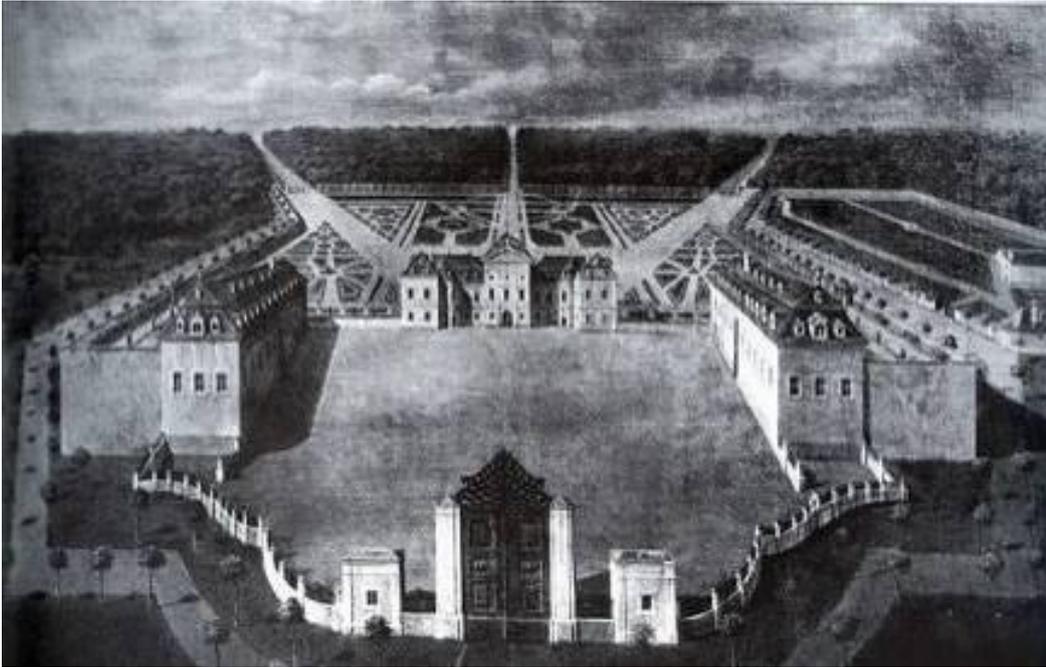


Abb.85: Schloss Esterházy, ehemaliges Jagdschloss, erbaut 1720 von Anton Erhardt Martinelli

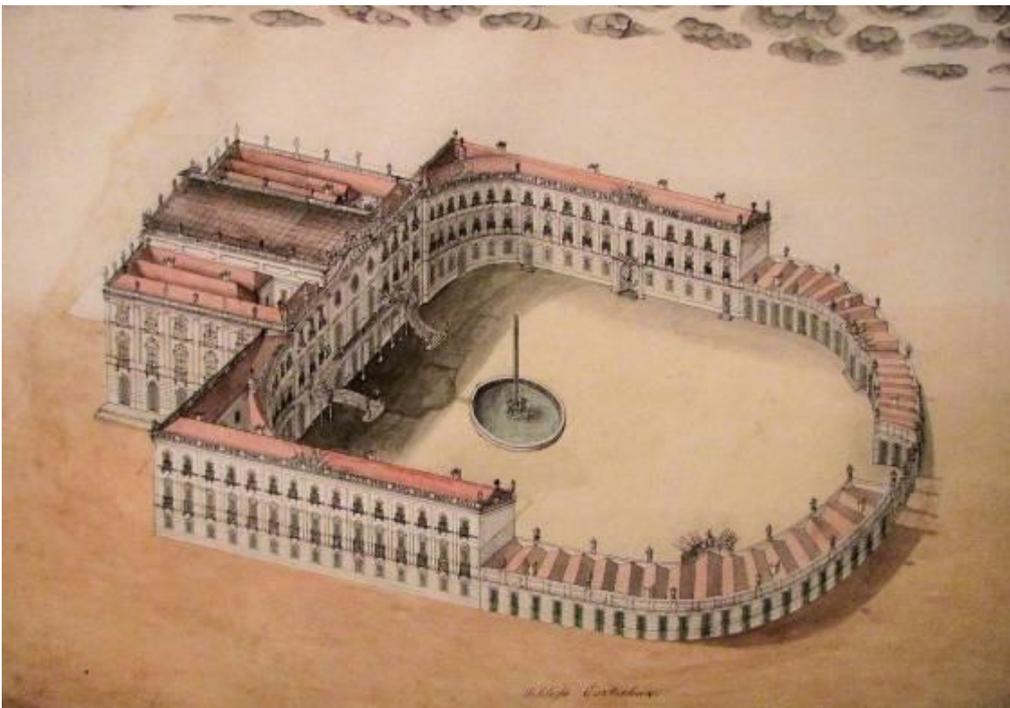


Abb.86: Entwurf für das Schloss Esterházy in Fertőd, 1774

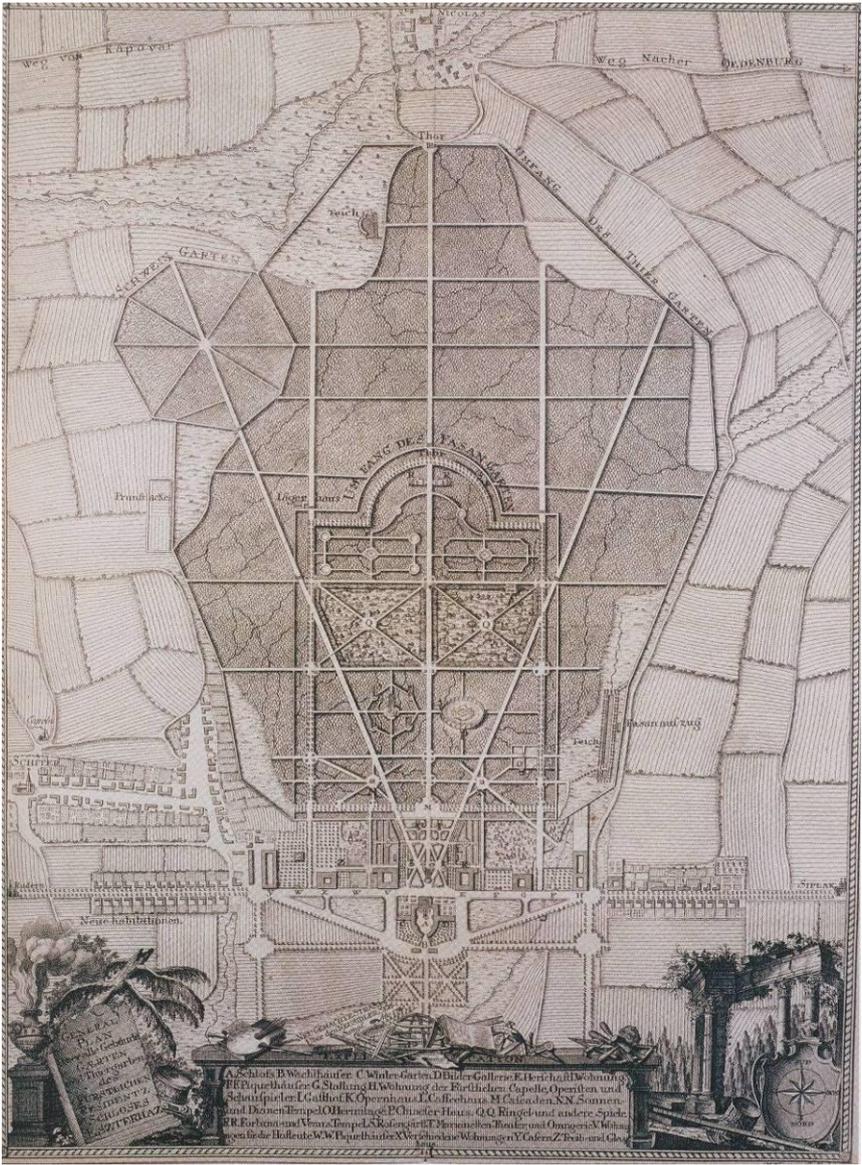


Abb.87: Schlossanlage mit Garten, Kupferstich von Franz Gruss, 1782



Abb.88: Schloss Esterházy, Blick auf das Rokoko-Tor und geschwungene Nebentrakte



Abb.89: Schloss Esterházy, Luftansicht



Abb.90: Schloss Esterházy, Teil des Seitentraktes



Abb.91: Schloss Esterházy, Hofseite, Schlosskern mit Verbindungstrakten



Abb.92: Schloss Esterházy, Gartenseite, Blick auf den Mitteltrakt

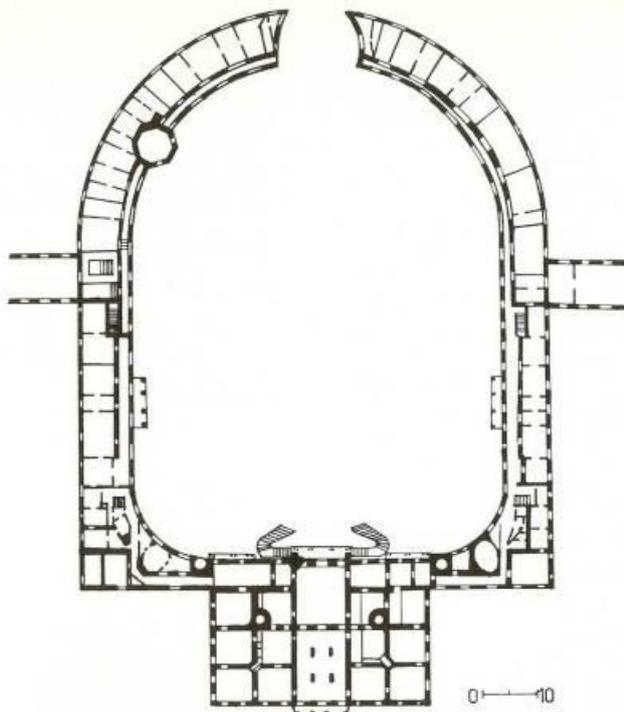


Abb.93: Schloss Esterházy, Grundriss (EG)



Abb.94: Schloss Esterházy, Einblick in die Sala Terrena



Abb.95: Schloss Esterházy, Einblick Prunksaal, Detail: Wanddekoration und Deckenfresko

Schloss Esterházy (Pápa)

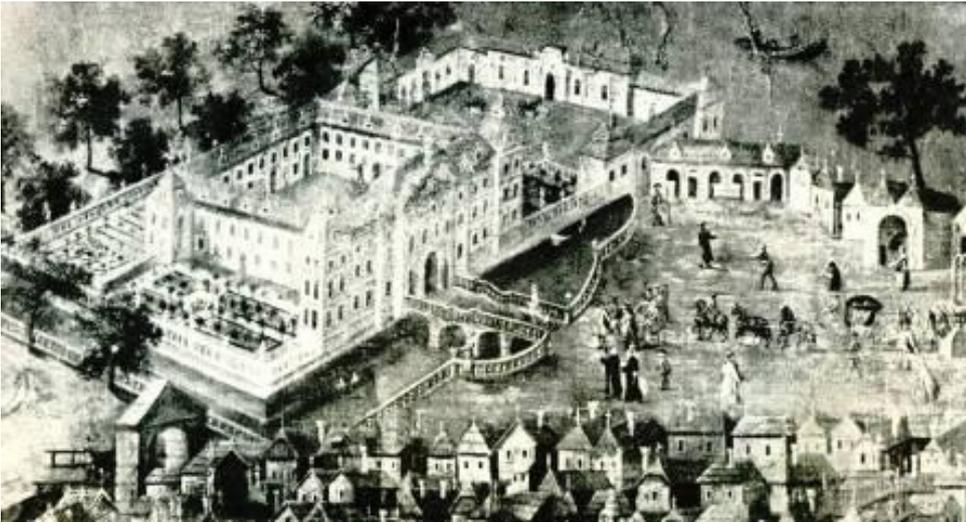


Abb.96: Schwarz-weiß Ansicht eines Gemäldes (anonym), Ansicht von Pápa und Schloss Esterházy

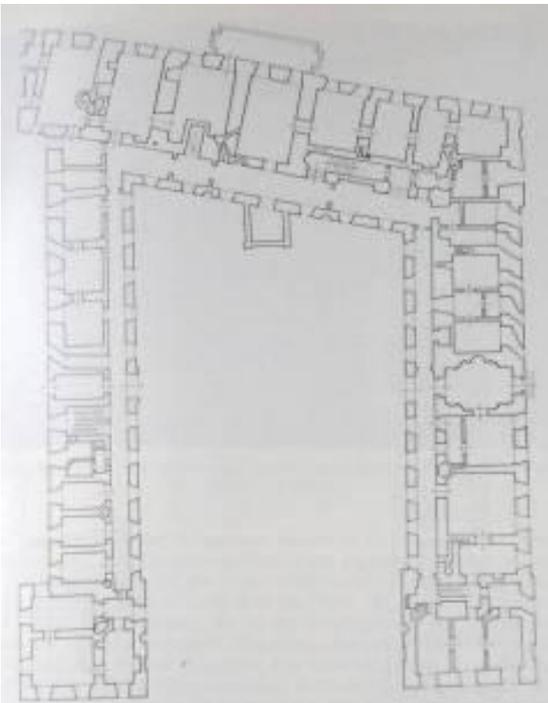


Abb.97: Schloss Esterházy, Grundriss (EG)



Abb.98: Schloss Esterházy, Gartenfassade



Abb.99: Schloss Esterházy, Hoffassade



Abb.100: Hofseite, port cochère en niche

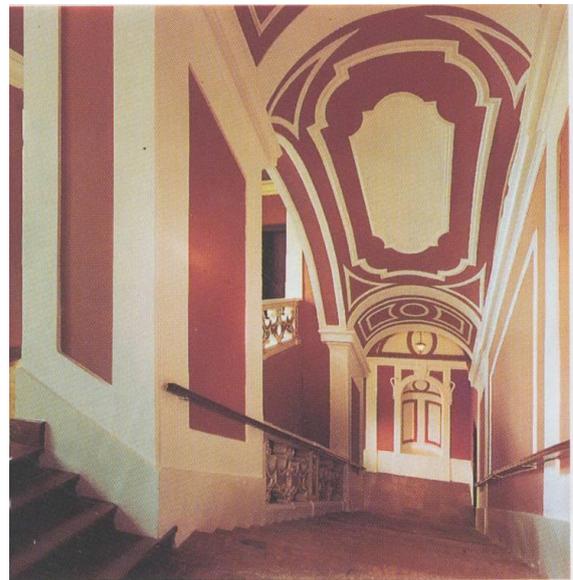


Abb.101: Einblick in das Stiegenhaus



Abb.102: Schloss Esterházy, Nádor Saal

Schloss Esterházy (Tata)



Abb.103: Schloss Esterházy in Tata, Entwurf von Jakab Fellner für die Gartenfassade



Abb.104: Schloss Esterházy, Südfassade, zum See gewandte Seite



Abb.105: Schloss Esterházy, Nordfassade

Abbildungsnachweis

Abb.1: Hesse 2004, S.29, Abb.28.

Abb.2: Schloss Maisons-Laffitte , in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Ch%C3%A2teau_de_Maisons-Laffitte_02.JPG

Abb.3: Hesse 2004, S. 35, Abb. 35.

Abb.4: Frank 1989, Abb.11.

Abb.5: Palais du Luxembourg , in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Palais_du_Luxembourg_Plan.jpg

Abb.6: Frank 1989, Abb.12.

Abb.7: Schloss Vaux-le-Vicomte , in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Vaux_le_vicomte_1.jpg

Abb.8: in: le Portail, (08.10.2012), URL: <http://www.la-seine-et-marne.com/vaux-le-vicomte-plan.html>

Abb.9-11: Hesse 2004, S.39/40, Abb.41-43.

Abb.12: Salon de Vaux-le-Vicomte in: PBase, (08.10.2012), URL: <http://www.pbase.com/ericdeparis/image/71983705>

Abb.13-16: Pérouse de Montclos 2008, S.142-160.

Abb.17/18: Krause 1996, S.35, Abb.22/24.

Abb.19: Alfred Marie, Les châteaux des rois de France, Paris 1954, Abb.41.

Abb.20-22: Hesse 2004, S.71-74, Abb.83-86.

Abb.23: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2007, S.134.

Abb.24: Krause 1996, S.49, Abb.35.

Abb.25: Hesse 2004, S.76, Abb.89.

Abb.26: Salon de Vénus, in: Château Versailles, (08.10.2012), URL: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/grand-appartement-du-roi>

Abb.27: Zimmer der Madame de Maintenon, in: festival de l'histoire de l'art, (08.10.2012), URL: <http://festivaldelehistoiredelart.com/decouvrez-un-autre-fontainebleau/appartement-de-maintenon-c-rmngp-jean-pierre-lagiewsky/>

Abb.28: Kabinett des Dauphins, in: Château Versailles, (08.10.2012), URL: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/appartements-du-dauphin-et-de-la-dauphine>

Abb.29: Schloss Versailles, Grundriss 1.Stock, in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Versailles%2C_Corp_de_Logis%2C_1.jpg

Abb.30/31: Hesse 2004, S.74/80, Abb.87/97.

Abb.32: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei, Königswinter 2007, S.138.

Abb.33-36: in: Le Château de Clagny, (08.10.2012), URL: <http://chateauclagny.wifeo.com/le-chateau.php>

Abb.37-39: in: Le château de Choisy, (08.10.2012), URL: <http://chateauchoisy.wifeo.com/le-chateau.php>

Abb.40: Hesse 2004, S.74, Abb.107.

Abb.41: Porte cochère en niche, in: Universitätsbibliothek Heidelberg, (08.10.2012), URL : http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=66063611&sess=3ade7faa7d8c652fae459224ff90c66a&query=si%3A250566044%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html&bestand=lok

Abb.42: Igaz 2007, S.11, Abb.1.

Abb.43: Koppány 2006, S.240, Abb.8.

Abb.44: Koppány 2006, S.199, Abb.2.

Abb.45: Schloss Petronell, in: Burgen, Schlösser & Ruinen, (08.10.2012), URL: http://altemauern.heimat.eu/n_petronell.htm

Abb.46: Grimschitz 1959, Abb.35.

Abb.47: György 1974, S.8.

Abb.48: Velladics 2002, S.45, Abb.3.

Abb.49: Hoffassade, in: flickr, (08.10.2012), URL: http://farm6.staticflickr.com/5060/5532224613_177c748963_z.jpg

Abb.50: Privataufnahme von Timea Molnár (Juli 2012).

Abb.51: Rados 1975, S.208, Abb.254.

Abb.52: Zeichnung von Nepomuk, in: Edelényi kastélysziget, (08.10.2012), URL: <http://edelenyikastelysziget.hu/galeria/a-kastely-egykoron>

Abb.53: Luftansicht, in: Pester Lloyd, (08.10.2012), URL: http://www.pesterlojd.net/2009_42/0942hullier/42edeleny2_Custom.jpg

Abb.54: Zoltán Bagyinszki, Száz magyar kastély, Budapest 2002, S. 27.

Abb.55: Detail Rokoko-Dekor, in: Edelényi kastélysziget, (08.10.2012), URL: <http://edelenyikastelysziget.hu/kastely/falkepek/a-kisasszonyok-szobaja>

Abb.56: Zimmer mit Rokoko-Dekor, in: Edelényi kastélysziget, (08.10.2012), URL: <http://edelenyikastelysziget.hu/kastely/falkepek/kesobbi-kifestesu-szoba>

Abb.57: Voit 1982, S.264, Abb.196.

Abb.58: Schloss Esterházy, Gartenseite, in: Bernolákovo , (08.10.2012), URL: <http://www.berolakovo.sk/kultura/pamiatky/kastiel.jpg>

Abb.59: Velladics 2002, S.48, Abb.2.

Abb.60: Vorgängerbau unter Karl VI., in: A budai királyi palota építésének története a XVIII. Században, (08.10.2012), URL:
http://epa.oszk.hu/02100/02120/00029/pdf/ORSZ_BPTM_TBM_29_217.pdf

Abb.61: Kelényi 1998, S. 142, Abb.6.22.

Abb.62: Voit 1975, S. 455, Abb.1.

Abb.63: Voit 1975, S. 461, Abb.5.

Abb.64: Voit 1975, S. 461, Abb.6.

Abb.65: Voit 1975, S. 463, Abb.8.

Abb.66: Velladics Budapest 2002, S.95, Abb.3.

Abb.67a/b: Varga 2003, S.67.

Abb.68: Kelényi 1974, S.11.

Abb.69/70: Faludi 2006, Deckblatt und Rückseite.

Abb.71: Faludi 2006, S.6, Abb.1.

Abb.72: Velladics 2002, S.101, Abb.3.

Abb.72a: Schloss Grassalkovich, Prunksaal, in: Nők lapja café, (08.10.2012), URL:
http://www.nlcafe.hu/utazas/20090520/4_kastely-tipp_az_alomeskuvo_helyszinehez/

Abb.73: Faludi 2006, S.30, Abb.20.

Abb.73a: Varga 2003, S.61.

Abb.73b: Scheinarchitekturkuppel, in: Rules and Examples of Perspective Proper 2011, (08.10.2012), URL:
<http://blogs.princeton.edu/graphicarts/pozzo5.html>

Abb.74: Faludi 2006, S.34, Abb.24.

Abb.75: Kelényi 1974, S.13.

Abb.76: Zoltán Bagyinszki, Száz magyar kastély, Budapest 2002, S.149.

Abb.77: Rados 1975, S.214, Abb.263.

Abb.78: Kelényi 1974, S.12.

Abb.79: Tibor Koppány, Schlösser in Ungarn, Budapest 1990, S.96.

Abb.80: Rusina 1998, S.413.

Abb.81: Palais Grassalkovich, Hofseite, in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Grasalkovi%C4%8Dov_pal%C3%A1c_Bratislava_Oct.2006_012.jpg

Abb.82: Palais Grassalkovich, Gartenseite, in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A1jl:Grasalkovi%C4%8Dov_pal%C3%A1c_Bratislava_Oct._2006_001.jpg&filetimestamp=20061029102818

Abb.83: Kresánek 2009, S.56.

Abb.83a: Detail Skulpturenische, in: President of the Slovak Republic, (08.10.2012), URL: http://www.prezident.sk/swift_data/scripts/news_list/news_big.php?gallery_id=115&language=en

Abb.84: Prunksaal, in: President of the Slovak Republic, (08.10.2012), URL: http://www.prezident.sk/swift_data/scripts/news_list/news_big.php?gallery_id=121&language=en

Abb.85: Velladics 2002, S.113, Abb.4.

Abb.86: Entwurf des Esterházy Schlosses, in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A1jl:Eszterh%C3%A1za_tervrajz.jpg&filetimestamp=20120206213118

Abb.87: Vadászi 2007, S.9 (Vorwort).

Abb.88, 90, 91, 95: Aufnahme Molnár Timea (März & Juli 2012).

Abb.89: Schloss Esterházy, Luftansicht, in: Wikipedia die freie Enzyklopädie, (08.10.2012), URL: <http://hu.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A1jl:Fertod07jul0004.jpg&filetimestamp=20090506143927>

Abb.92: Zoltán Bagyinski, Száz magyar kastély, Budapest 2002, S. 109.

Abb.93: György 1974, S.15.

Abb.94: Velladics 2002, S.120, Abb.2

Abb.96: Voit 1982, S.163, Abb.232.

Abb.97: Voit 1982, S.245, Abb.176.

Abb.98: Schloss Esterházy, Gartenfassade in: Műemlékem , (08.10.2012), URL: http://www.muemlekem.hu/images/jelentes/2008-08/29400_20080824_23025507.jpg

Abb.99: Schloss Esterházy, Hoffassade, in: Esterházy kastély Pápa , (08.10.2012), URL: http://esterhazykastely.papa.hu/galeria_regi_uj.php?oldal=1

Abb.100: port cochère en niche, in: Ország Album 2008-11, (08.10.2012), URL: <http://www.orszagalbum.hu/kep.php?p=33537>

Abb.101: Aranka Sz. Farkas/ Gábor Ilon/ Károly Szelényi, Pápa, Veszprém 1993, keine Seitenangabe.

Abb.102: Tibor Koppány, Schlösser in Ungarn, Budapest 1990, S.95.

Abb.103: Fellner/ Merényi/ Rudnyánsky 2002, S.19, Abb.18.

Abb.104: Balázs Dercsényi/ Otto Kaiser/ Tibor Koppány, Schlösser in Ungarn, Erfurt [u.a.] 1999, S.97.

Abb.105: Nordfassade, in: erre-arra, (08.10.2012), URL:<http://www.errearra.eoldal.hu/fenykepek/magyarorszag/tatai-eszterhazy-kastely/tata--eszterhazy-kastely-01.html>

Abstract

Deutsch

Die dominante Rolle Frankreichs in der europäischen Architektur kristallisierte sich zusehends im Laufe des 17. Jahrhunderts heraus. Die Vormachtstellung im Schlossbauwesen zeichnete sich im Zeitalter der Klassik durch Lustschlösser wie Maisons und Vaux-Le-Vicomte ab, die den Grundstein für eine den französischen Stil ausfüllende Architektursprache legte. Mit den königlichen Prachtbauten, dem Louvre und dem Aus- bzw. Umbau des Schlosses Versailles, schuf sich Ludwig XIV. nicht nur ein architektonisches Denkmal, sondern erhob diese Anwesen auch zum Vor- und Leitbild der französischen Hochklassik. Die Spätphase dieser Epoche wurde nicht mehr von herrschaftlichen Bauten geprägt, sondern von eher kleineren, kompakten und in ihrer Außenwirkung nunmehr bescheideneren Kompositionen, wie die Lustschlösschen Clagny und Choisy exemplifizieren. Durch die Vervielfältigung von Musterbeispielen, Stichen, Grund- und Aufrissvarianten in Musterbüchern und Traktaten – welche voll und ganz dem französischen Gepräge entsprachen – trugen die Kunsttheoretiker und Architekten Frankreichs entscheidend zur Verbreitung der klassischen französischen Form- und Architektursprache in ganz Europa bei.

Auch in Ungarn begann man den allgegenwärtigen französischen Stil in der Schlossarchitektur zu rezipieren, wünschten sich die Bauherrn doch statt einer wehrhaften Burg nun eine repräsentative Schlossanlage, die dem stetig steigenden Wunsch nach Komfort und Etikette Genüge tun sollte. Anfangs setzte sich der Barock in Ungarn nur sehr zögerlich und wenn nur im Inneren der Schlösser durch. Erste barocke Ansätze vermitteln das Schloss Esterházy in Kismarton und das Schloss Köpcsény (wurde später verändert), die sich beide heute in Österreich befinden. Die Entfaltung des Barocks ist erstmals in vollen Zügen am Schloss Savoyen in Ráckeve festzustellen. In seinem Grundriss weist es sogar einen direkten Bezug zum Schloss Vaux-le-Vicomte auf. Neben den typischen und noch zurückhaltenden Schlossentwürfen kamen auch eigenständige, heimische Interpretationen zum Vorschein. Zu diesen zählen das Schloss L'Huillier-Coburg in Edelény und Schloss Esterházy in Cseklész, die Türme als essentiellen Bestandteil ihrer Anlage aufweisen. Im Laufe des Barocks erhoben sich Schlösser im sogenannten „Grassalkovich-Stil“ sowohl in Ungarn, als auch in der heutigen Slowakei. Das unmittelbare Vorbild für diese Schlösser ist in dem königlichen ungarischen Palast von Buda (durch Umbaumaßnahmen und Anbauten wurde die ursprüngliche Form verändert) zu suchen. Der Entwurf stammt vom französischen Architekten Jean Nicolas Jadot de Ville Issy und spiegelt zur Gänze den klassischen Formencharakter seines Heimatlandes wider. Der Präsident der ungarischen Hofkammer Graf Anton Grassalkovich I. ließ nach diesem vorbildhaften Bau sein Anwesen in Gödöllő errichten. Die nachfolgenden Barockschlösser in Nagytétény, Pécel und Pozsony weisen alle Stilmerkmale des Grassalkovich-Schlusses in Gödöllő auf. Die Spätphase des ungarischen Barocks wird jedoch von Schloss Esterházy in Fertőd geprägt. Ein dem Glanz des Rokokos durch und durch verhafteter

Bau, welcher seinem Bauherrn, Nikolaus I. Fürst Esterházy (der „Prachtliebende“), alle Ehre machte. Dieser besuchte Paris zwei Mal und orientierte sich deswegen nicht ganz zufällig am berühmtesten französischen Schloss aller Zeiten, Versailles. Auch in der Spätphase des Barocks setzten sich in Ungarn – wie auch in Frankreich – eine dezentere Fassadengestaltung (Schloss Esterházy in Pápa) und eine kompaktere Anlage mit überschaubarer Grundrissform (Schloss Esterházy in Tata) im Sinne der „*simplicité*“ durch.

Der französische Einfluss in der ungarischen Schlossarchitektur des Barocks ist an den ausgewählten Beispielen erkennbar; sei es in der Form des Grundrisses (wenn nicht anders vorgegeben, durchwegs U-förmig mit *cour d'honneur*), in der Gestaltung der Fassade (Einteilung in Risalite, Betonung des Mittelpavillons, dezent rustiziertes Erdgeschoss, darüber ansetzende vertikale Gliederung durch Pilaster- oder Säulen-Ordnungen) oder in der Innenraumgestaltung im Stile des Rokokos (Rocaille-Muster, Blumenfestons, geschwungene Linien und Voluten, Wandfarben in Pastelltönen).

English

The dominant role of France evolved during the 17th century. The foundation for the overarching French classic was laid by summer palaces such as Maisons and Vaux-le-Vicomte. The royal buildings, such as The Louvre or the expansion and modification of the Palace of Versailles, were not just architectural monuments in the name of Louis XIV, but also examples and models for the following castles and palaces. The late phase of this era was not determined by the royal buildings of the king. The style slightly shifted to smaller, moderate buildings like the château of Clagny and Choisy. Due to the reproduction of sketches and drafts in sample books and tracts created and written by architects and art historians it was possible to spread the classical French patterns all over Europe.

The omnipresent French style was also received in the Hungarian palace and castle building. The raising claim of comfort and the wish to preserve a high standard induced the principals to build a new, representative castle rather than a fortress. In the beginning of the era, the baroque style was restricted to the interior parts of the buildings. The first baroque approaches can be seen in the Esterházy Palace in Eisenstadt and Schloss Kittsee (was modified later on) which are both located in Austria. The full evolvement of the baroque style can be determined on the Savoy Castle in Ráckeve. The floor plan resembles a similar structure likely to those of the Vaux-le-Vicomte castle. Besides the typical and reserved drafts, there were also individual, domestic interpretations concerning the building of palaces. In this field the l’Huillier-Coburg castle in Edelény and the Esterházy Palace in Cseklész have to be mentioned. Both show towers as essential components in their castle complex. In the course of the Baroque era a certain type of castles in the so called “Grassalkovich style” developed in Hungary and in present regions of Slovakia. The immediate role model for these castles can be found in the former royal Hungarian Palace in Buda (due to

modification works and additional buildings the original palace changed over time). Jean Nicolas Jadot de Ville Issy made the draft for the royal building, which fully reflects the character of the French architecture. The President of the Hungarian Court Chamber Antal Grassalkovich I. took it as a model for his estate in Gödöllő. The succeeding baroque castles in Nagytétény, Pécel and Bratislava show similar characteristics and resemble the Grassalkovich Castle in Gödöllő. However, the late Baroque period was marked by another castle, the Esterházy Palace in Fertőd. The rococo estate was built by Prince Nicholas Esterházy I. (the “Magnificent”). He visited Paris two times where he was influenced by the greatest and most famous French Palace of all times, Versailles. In the late phase a decent façade design and a compact building style was enforced in Hungary as well as in France. This is represented by the Esterházy Palace in Pápa and Tata which symbolize the late French forms of “simplicity”.

The French influence in the Hungarian castle architecture in the Baroque era is visible in the selected examples; be that the form of the floor plan (if not determined it always shows a U-form with a courtyard of honor), the façade design (the disposition into risalits, emphasizing the middle risalit, the decent rusticated ground floor, the vertical structure of pilaster and column orders) or the decoration of the interior in a Rococo manner (forms of rocaille, flower festoons, curved lines and Volutes, wall colors in pastel shades).

Lebenslauf

Timea Molnar

Geboren am: 05.05.1986
Geboren in: Siebenbürgen, Rumänien

Ausbildung

1992-1996: Volkshochschule Hoefftgasse, 1110 Wien
1996-2004: Realgymnasium Geringergasse, 1110 Wien
06/2004: Matura-Abschluss
2005-10: Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation
(Sprachen: Deutsch, Englisch, Ungarisch), Universität Wien
Seit 2006: Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
06/2010: BA-Abschluss
seit 10/2010: Masterstudium Konferenzdolmetschen
(Sprachen: Deutsch, Englisch, Ungarisch), Universität Wien

Kenntnisse

Sprachkenntnisse: Deutsch (Bildungssprache)
Ungarisch (Muttersprache)
Englisch (fließend in Wort und Schrift)
Französisch (Schulniveau)
EDV-Kenntnisse: MS-Office, Internet, u.a.

Weiterbildende Kurse

Seminare:
2001 - 2003 Präsentation, Kommunikation, Konfliktmanagement
28.07 - 02.08.2012 Praxiskurs Konferenzdolmetschen, Thema:
„Globalisierung gestalten: Nachhaltige Entwicklung geht uns alle an!“

Berufserfahrung

09/2005 - 10/2005 Marketingassistentin, MC & O
05/2007 - 02/2008 Galerie Studio Wienblick
04/2008 - 10/2008 Hotel Sacher
11/2008 - 12/2009 Grand Hotel

Interessen

Reisen, Architektur und Kunst, Sprachen und fremde Kulturen, Film und Fernsehen, Reiten, Tennis