universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Versailles als Symbol der Macht unter Ludwig XIV.

verfasst von

Benjamin Heidegger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 347 313
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Lehramtsstudium UF Französisch UniStG, UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg. UniStG
Betreut von:	o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Schmale

Danksagung

Für die Unterstützung und Ermöglichung dieser Diplomarbeit möchte ich mich herzlich bei folgenden Personen und Institutionen bedanken:

Dem Betreuer meiner Arbeit, Herrn o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Schmale, für die engagierte und freundliche Begleitung dieser Arbeit sowie für die ermutigenden Worte während des Schreibprozesses.

Der Universität Wien für die Ermöglichung meines Forschungsvorhabens in Paris und Versailles durch das KWA-Stipendium.

Dem *Deutschen Historischen Institut* in Paris für die Gastfreundschaft, und hier insbesondere Frau Karin Förtsch und dem gesamten Bibliotheksteam, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite standen.

Dem *Centre de recherche du château de Versailles* und seinem wissenschaftlichen Leiter Herrn Mathieu Da Vinha für das inspirierende Gespräch, die wertvollen Literaturtipps und die Möglichkeit in Versailles ein- und ausgehen zu können.

Der *Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.* und Frau Dr. Elfriede Iby für den Zugang zu Archiv- und Quellenmaterial.

Meinen Eltern, die mich immer unterstützt und an mich geglaubt haben und ohne die diese Arbeit nie zustande gekommen wäre.

Meiner Großmutter, die mich immer begleitet, und meinem Großvater, der heute sehr stolz auf mich wäre.

Meiner Schwester Lara für ihre Herzlichkeit sowie die Ablenkung und Aufheiterung, die sie mir stets beschert.

Meinen guten Freunden und Freundinnen, die die letzten Jahre sämtliche Hochs und Tiefs mit mir durchgestanden haben.

Tobias für seine bedingungslose Unterstützung und das aufmerksame Korrekturlesen.

Paris, der Stadt meiner Inspiration.

Versailles als Symbol der Macht unter Ludwig XIV.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis vii
1. Einleitung 1
2. Forschungsstand 3
3. Methode 6
4. Theoretischer Hintergrund 9
4.a. Ästhetik 10
4.b. Symbolik 15
4.c. Der Symbolcharakter von Architektur 18
5. Versailles 24
5.a. Entstehungskontext und Zeitgeist 24
5.b. Vom kleinen Jagdschloss zum Sonnenpalast 33
6. Schloss Versailles als Symbol der Macht 39
6.a. Das Versailles der Sonne 40
6.b. Das Versailles des Louis Le Grand 44
6.c. Rituale, Prunk und Feste 48
6.d. Rezeption 52
7. Die Gärten Versailles als Symbol der Macht 54
7.a. Die Herrschaft über die Natur 54
7.b. Das Formen der Natur 60
7.c. Die Natur als Prestigeobjekt 65
7.d. Das ikonographische Programm 69
7.e. Die Gärten als Spiegel des Régimes 71
8. Versailles als europäisches Modell 73
8.a. Schönbrunn - Eine frühe Baugeschichte 74
8.b. Die habsburgische Antwort auf Versailles 79
8.c. Versailles als großes Vorbild? 87
9. Résumé 91
Quellenverzeichnis 94
Anhang 100
Anhang I: Abstract Deutsch 100
Anhang II: Abstract English 101
Anhang III: Curriculum Vitae 102

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Pierre Patel: Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris en 1668, Musée national du Château de Versailles, MV 765. 34

Abbildung 2: L'École française: Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, Musée national du Château de Versailles, MV 727. 36

Abbildung 3: Pierre Denis Martin: Vue du chaˆteau de Versailles prise de la place d'armes en 1722, Musée national du Château de Versailles, MV 726. 38

Abbildung 4: Adam Pérelle: Vue du parterre Nord, des réservoirs et de la pompe de Versailles, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 8612. 56

Abbildung 5: Pierre-Denis Martin: Vue de la Machine de Marly, de l'aqueduc et du château de Louveciennes, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 778. 58

Abbildung 6: P. Prieur: Carte du château , jardin de Versailles [Plan géométral et descriptif], 1750, Bibliothèque nationale de France (Gallica – bibliothèque numérique). 61

Abbildung 7: Étienne Allegrain: Promenade de Louis XIV en vue du parterre du Nord, vers 1688, Musée national du Chaˆteau de Versailles, MV 752. 72

Abbildung 8: Johann Bernhard Fischer von Erlach : Kupferstich Schönbrunn I, 1721, Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Inv. #0067. 80

Abbildung 9: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Kupferstich Schönbrunn II, 1721, Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Inv. #0082. 83

1. Einleitung

Ludwig XIV. war der Meister der Selbstinszenierung und erschuf mit Versailles eine Legende, ein Symbol der Macht, das bis heute mit ihm und seiner absolutistischen Herrschaft in Verbindung gebracht wird. Aus einem kleinen und unscheinbaren Jagdschloss inmitten einer tristen, sumpfigen Landschaft wurde in nur wenigen Jahrzehnten das politische, soziale und künstlerische Zentrum Frankreichs, das schon alleine durch seine schiere Größe und seine prunkvolle Ausstattung beeindruckte. Die einschlägige Literatur ist sich über den Symbolcharakter der Schlossanlage weitgehend einig, die Frage, wie es aber zu diesem kam, wurde bisher vergleichsweise vernachlässigt.

Daher liegt dieser Arbeit ebendiese Frage, wodurch Versailles zu einem Symbol der Macht aufsteigen konnte, zugrunde. Der Begriff der Macht ist dabei ein sehr facettenreicher, da sich die Herrschaftsrepräsentation Ludwigs XIV. in Versailles auf verschiedene Arten äußerte: durch Kunst, durch Topografie und durch die verfolgte Politik.

Die theoretische Grundlage der Arbeit bilden Überlegungen der Ästhetik- und Symbolikforschung, welche dabei helfen sollen, den zentralen Referenzpunkt – die begehbare Quelle Versailles – selektiv wahrzunehmen und semiotisch zu deuten. Um die unzähligen Zeichen und Symbole, die Versailles prägen, jedoch in einen historisch Kontext setzen zu können, ist es unerlässlich vorab sowohl auf die komplexe Entstehungsgeschichte der Anlage, als auch seinen geschichtlichen Entstehungskontext und den herrschenden Zeitgeist im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts einzugehen. Davon ausgehend, soll Versailles als Symbol der Macht beschrieben und analysiert werden.

Im Fokus der Untersuchung werden einerseits die stilistische Ausrichtung des Palastes sowie das ikonographische Programm seiner repräsentativen Prunkräume stehen, andererseits die monumentale Garten- und Parkanlage, die zum Sinnbild des französischen Stils wurde. Sie wird im Zuge dieser Arbeit nicht nur als gestaltete Peripherie des Schlosses, sondern durchaus auch als eigenständiges Symbol der Macht verstanden – als inszenierte Macht der Person Ludwigs XIV. als Herrscher über alle Dinge – somit auch über die Natur.

Auch die Tatsache, dass das Projekt bald schon europäische Dimensionen annahm, ist allgemein bekannt und gilt als historisch gesichertes Faktum. Nicht selten wird Versailles als großes Vorbild im europäischen Schlossbau gehandelt, als Idealbild einer Herrschaftsresidenz im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, das in weiten Teilen Europas, vor allem an diversen Königshöfen, ambitioniert aber hoffnungslos nachgeahmt wurde. Schloss Schönbrunn in Wien gilt dabei nur als eine der vielen Schlossanlagen, die sich am Ideal in Frankreich orientiert haben sollen. Blind vor Neid soll der Habsburger Kaiser Leopold I. versucht haben, mit seinem Schlossbau Versailles zu übertrumpfen.

Doch wie hat Ludwig XIV. es schlussendlich geschafft das kleine Jagdschloss zu einem steinernen Sinnbild seiner Allmacht zu transformieren? Wie wurde eine Idee zu etwas Materiellem, das für alle sichtbar war? Welche Wirkung übte diese neue materielle Realität auf die Wahrnehmung und Emotionen seiner Zeitgenossen aus und welche Rolle spielten Rituale und Zeremoniell, welche sich auf der Bühne Versailles abspielten? Kann Schönbrunn tatsächlich als zu klein geratene Kopie von Schloss Versailles gewertet werden, und Versailles seinerseits somit als großes Vorbild, das auch außerhalb Frankreichs rezipiert wurde und seinen Machtanspruch dadurch bestätigt sehen kann?

Um diese Fragen so detailliert und umfassend als möglich beantworten zu können, wird die Arbeit wie folgt strukturiert: Nach einer kurzen Einführung zum Forschungsstand zu „Versailles als Symbol der Macht unter Ludwig XIV.", sowie zur Relevanz der Thematik, wird die methodische Vorgangsweise der historischen Semiotik kurz vorgestellt.

Die anschließenden Überlegungen, unter anderem zum Symbolbegriff und zum Symbolgehalt von Architektur, stellen die theoretische Basis für die Analyse der Primärquelle dar, welche im Zentrum der Arbeit stehen wird. Die vorangehende Darstellung von Entstehungsgeschichte und –kontext Versailles ist von großer Wichtigkeit für die Entwicklung der Analyse selbst, da sie die historischen und ideologischen Gegebenheiten behandelt, welche ein Projekt der Macht, wie Versailles es ist, erst ermöglicht haben. Eine abschließende Auseinandersetzung mit dem Fallbeispiel Schloss Schönbrunn soll die Frage nach dem Modellcharakter Versailles innerhalb Europas beleuchten und anhand dessen versuchen, „Versailles als Symbol der Macht unter Ludwig XIV." als

internationales Phänomen im Bereich der Herrschaftsrepräsentation durch Architektur zu diskutieren.

2. Forschungsstand

Versailles, als historisch relevantes und äußerst facettenreiches Thema, wurde bereits eingehend geschichtswissenschaftlich erforscht. Die Geschichtswissenschaft und Versailles verbindet eine lange Tradition, zumal bereits zu Lebzeiten Ludwigs XIV. Historiographen (*les historiographes du roi*), wie zum Beispiel André Félibien, die Entstehung und Entwicklung der Anlage dokumentieren und beschreiben sollten.[1] Aufgrund der Tatsache, dass die Ausstattung Versailles seit jeher ein Hauptaugenmerk der royalen Repräsentation war, darf es nicht überraschen, dass kunstgeschichtliche Aspekte, wie wir diese heute benennen würden, einen essentiellen Bestandteil dieser Beschreibungen darstellen. Auch technische Neuerungen prägten die Zeit Versailles unter Ludwig XIV. nachhaltig, weswegen ebenso Erkenntnisse der Technikgeschichte interessante und äußerst relevante Informationen liefern, wie Brandstetter[2] in seiner Arbeit über die Maschine von Marly eindrucksvoll unter Beweis stellt. Er betont außerdem die Relevanz der Zusammenarbeit der Disziplinen, welche sich zur Thematik Versailles langsam herausbildet.

Ludwig XIV., der Sonnenkönig und Herrscher Versailles, wird bis heute untrennbar mit dem Schloss der Superlativen in Verbindung gebracht, dessen Schicksal er maßgeblich prägte. Es ist daher nur naheliegend, dass der Fokus der geschichtswissenschaftlichen Erforschung des Gebäudes auf seiner Person und der Epoche, in der er lebte und wirkte, liegt. So klassifiziert sich Schultz' Werk zwar per definitionem als Autobiographie des Monarchen, allerdings wird auch die Entstehungsgeschichte Versailles sehr eindrucksvoll geschildert und mit der persönlichen Entwicklung Ludwigs verbunden.[3] Burke hingegen fokussiert sich in *Ludwig XIV. – Die Inszenierung des Sonnenkönigs* in beeindruckender Art und

[1] Félibien, André: Description sommaire du Chasteau de Versailles, Paris: Guillaume Desprez 1674.
[2] Brandstetter, Thomas: Kräfte messen : Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik 1680-1840, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008.
[3] Schultz, Uwe: Der Herrscher von Versailles : Ludwig XIV. und seine Zeit, München: Beck 2006.

Weise auf die gezielte Selbstdarstellung der Person Ludwigs, unter anderem durch Medien, erarbeitet aber gleichzeitig die These, dass Versailles erst die Bühne für eben diese Inszenierung geliefert habe und somit konstitutives Element der Herrschaftsrepräsentation des Königs war.[4] Ähnlich wie Burke, setzt sich auch Apostolidès intensiv mit der Symbolhaftigkeit des *roi-machine* auseinander, wobei er methodisch wichtige Aspekte der Körpersemiotik aufgreift und damit den königlichen Symbolkörper definiert. Versailles wird dabei in vielen Passagen mit diesem königlichen Körper gleichgesetzt, was frappierende Ähnlichkeiten aufzeigt und daher den Symbolcharakter Versailles neu definierte.[5] Da Vinha erschuf mit *Le Versailles de Louis XIV* ein Standardwerk, das keinen Vergleich zu scheuen braucht, da er dessen Entwicklungsgeschichte hervorragend kondensiert und zudem den Vorbildcharakter der Anlage erarbeitet, was meines Erachtens bis dato noch nicht ausreichend gemacht wurde.[6] Die besonders detailreiche Arbeit Sabatiers, *Versailles ou la Figure du Roi*, verwendet eine primär kunsthistorische Herangehensweise an Versailles. Die Ikonographie der diversen Räumlichkeiten des Schlosses, ihr Dekor und ihre Malereien, werden akribisch beschrieben und analysiert, was hervorragende Erkenntnisse zum Symbolcharakter des Schlosses liefert und die Arbeit dadurch zu einem Standardwerk erster Klasse macht.[7] Anders als Sabatier, obwohl ebenso kunsthistorisch geprägt, verfährt Ziegler, da sein Fokus auf der allgemeinen Bildpropaganda des Sonnenkönigs liegt, die von der Sonnensymbolik bis hin zur Herkulesfigur reicht, und ein unerlässliches Instrument der Herrschaftsrepräsentation war, wobei Versailles einen wichtigen Teil des Werks einnimmt und gekonnt als Symbol der Macht beschrieben wird.[8] Auch Schneider trägt dem symbolischen Charakter Versailles Rechnung und betont die Wichtigkeit der Wissenschaften für das Kunst- und

[4] Burke, Peter: Ludwig XIV. : die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin: Wagenbach 1993.

[5] Apostolidès, Jean-Marie: Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris: Les éditions de minuit 1981.

[6] Da Vinha, Mathieu: Le Versailles de Louis XIV : le fonctionnement d'une résidence royale au XVIIe siècle, Paris: Perrin 2009.

[7] Sabatier, Gérard: Versailles ou La figure du roi, Paris: Éditions Albin Michel 1999.

[8] Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde : die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010.

Herrschaftsverständnis der Epoche, der Fokus dabei liegt allerdings auf der Parterre d'eau.[9]

Wenngleich der Symbolcharakter des Schlosses Versailles von den oben erwähnten Autoren weitgehend bestätigt wurde, so gilt dies weniger für die Gartenanlage des Schlosses. Diese war zwar ebenso bereits Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen, ihr Symbolcharakter wurde aber weitgehend außer Acht gelassen. Alleine das Werk Sabatiers greift diesen Aspekt auf, er wird jedoch im Vergleich zu anderen Kapiteln vernachlässigt, weswegen sich die vorliegende Arbeit der Thematik intensiver widmet. Gute Erkenntnisse dafür lieferte der Aufsatz *Space and political pedagogy at the gardens of Versailles* von Mukerji Chandra, welche feststellt, dass den Gärten Versailles durchaus eine pädagogische Funktion zugedacht war. Auch das Motiv des römischen Reichs, welches in den Gärten wie im Schloss Verwendung findet, wird darin erarbeitet.[10] Die Werke Baridons[11] und Thompsons[12] stellen äußerst detaillierte und umfassende Standardwerke zu der Gartenanlage Versailles dar. Wichtige Aspekte wie die Planung und Umsetzung der Gärten, sowie die Festlichkeiten und das ikonographische Programm, die diese mit Leben erfüllten, finden dabei ihre Erwähnung. Dem Schöpfer und Planer der geformten Natur wird in *André Le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst* von Schweizer Tribut gezollt.[13] Auch die faszinierende Geschichte über die Vorreiterrolle des Schlosses Vaux-le-Vicomte - in Bezug auf Architektur und Dekor - und dessen Parallelen zu Versailles nehmen einen wichtigen Platz darin ein, weswegen das Werk eine wertvolle Ergänzung darstellt. Die Gegensätze wie Licht und Schatten, die Teil des französischen Gartens und gleichzeitig wichtige Schlüssel zum Entziffern ihres Symbolcharakters sind, werden in Jeannerets *Versailles, ordre et chaos* erarbeitet.[14]

[9] Schneider, Pablo: Die erste Ursache : Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns, Berlin: Mann 2011.

[10] Mukerji, Chandra: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", *Public Culture* 24/3 68 (2012), S. 509–534.

[11] Baridon, Michel: Histoire des jardins de Versailles, Arles: Actes sud 2003.

[12] Thompson, Ian: The Sun King's garden : Louis XIV, André Le Nôtre and the creation of the gardens of Versailles, London: Bloomsbury 2006.

[13] Schweizer, Stefan: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, Berlin: Wagenbach 2013.

[14] Jeanneret, Michel: Versailles, ordre et chaos, Paris: Gallimard 2012.

Zeitzeugenberichte, wie die Beschreibungen des bereits erwähnten Historiographen Félibien, sind zwar keine Werke wissenschaftlichen Standards und zudem ideologisch eingefärbt – da Großteils Lobreden auf den König und sein Werk - , stellen aber dennoch bedeutende Quellen zur Thematik Versailles dar, die mit Bedacht zu deuten sind. Zu erwähnen wären an dieser Stelle noch die *Promenade de Versailles* von Madelaine de Scudéry[15], die Mémoiren Saint-Simons[16], der Ludwig XIV. durchaus kritisch gegenüberstand, die Gedanken Charles Perraults in seinen *Parallèle des Anciens et des Modernes*[17] sowie Voltaires *Le Siècle de Louis XIV*.[18]

Versailles als Symbol der Macht wird in vielen der erwähnten Werke am Rande oder in einem Kapitel beschrieben. Häufig wird scheinbar einfach davon ausgegangen, dass es sich bei Versailles um ein Symbol der Macht handle - weswegen oder aber auf welche Weise es zu einem wurde, wird nur allzu oft außer Acht gelassen. In der vorliegenden Arbeit soll daher verstärkt auf diesen Aspekt eingegangen werden, wobei dem Schloss sowie seinen Gärten gleichermaßen Aufmerksamkeit zuteil werden wird. In der Hoffnung eine interdisziplinäre Verschränkung in dieser geschichtswissenschaftlichen Arbeit gewährleisten zu können, sollen neben Erkenntnissen der Geschichtswissenschaft, auch kunst- und technikgeschichtliche Überlegungen ihre Anwendung und Verbindung finden.

3. Methode

Der historische Raum Versailles verfügt über eine sehr komplexe Entstehungsgeschichte, die von verschiedenen Herrschern geprägt wurde. In erster Linie trifft dies aber zweifelsohne auf den „Erfinder Versailles", Ludwig XIV., zu. Er war es, der die äußere Erscheinung des Ortes – bis heute -

[15] Scudéry, Madeleine de: La promenade de Versailles : dédiée au Roi, hg. von Marie-Gabrielle Lallemand, Paris: Honorè Champion éditeur 2002.
[16] Saint-Simon, Louis de Rouvroy de: Erinnerungen : der Hof Ludwigs XIV., hg. von Norbert Schweigert, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983.
[17] Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, Bd. 2, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, hg. von Max Imdahl u. a., München: Eidos Verlag 1964.
[18] Voltaire: Le Siècle de Louis XIV, hg. von Fernand Flutre, Paris: Hachette 1937.

maßgeblich geprägt hat, weswegen der Fokus dieser Arbeit auf jener Epoche liegt. Sie setzt sich mit diesem Bedeutungsraum als Raum der Zeichen auseinander – Zeichen, die überall zu finden sind, wohin das Auge auch blicken mag; Zeichen des Sonnenkönigs; Zeichen der Macht. Politische Ereignisse, Kriege, Verträge, und andere Aspekte der historischen Faktengeschichte, spielen dabei eine untergeordnete Rolle. Umso entscheidender sind für uns ästhetische und symbolische Charakteristika der Anlage. Selbstverständlich lassen sich diese Gebiete nicht strikt voneinander trennen und dies wäre auch nicht Sinn und Zweck der Arbeit – im Gegenteil, wie wir sehen werden ist die absolutistische Politik Ludwigs XIV. als Leitgedanke durchaus von großer Bedeutung für die vorliegende Thematik. Was wäre - um zugegebenermaßen ein sehr banales aber doch aussagekräftiges Beispiel zu nennen - die berühmte Sonnensymbolik des Königs ohne die dahinterliegende politische Sphäre, in der sie wurzelt? Und umgekehrt: Was wäre Ludwigs politisches Standing und das etablierte Regime ohne dieses göttergleiche Symbol? Dies ist nur ein sehr populäres Beispiel von einer Unzahl an Fällen, auf die sich dieses Schema anwenden ließe. Dabei soll der Begriff des Symbols sehr offen und flexibel gehalten werden, da meiner Meinung nach auch Ereignisse, Entwicklungen und Tätigkeiten von sehr großem, symbolischen Charakter sein können, und dementsprechend genauso zur Demonstration von Macht beitragen können. Primäres Ziel wird es sein, Zeichen und Symbole, die den Bedeutungsraum Versailles prägen, zu erkennen, sie zu benennen um sie dann in ein Gesamtbild einzubetten, das als symbolisch und politisch gleichermaßen aufgefasst werden kann. Von ganz besonderem Stellenwert sind dabei die vor Ort durchgeführten Promenaden und verbrachten Momente – Momente in Gegenwart der zentralen Primärquelle dieser Arbeit – die eine direkte Auseinandersetzung mit eben jenen Zeichen überhaupt erst möglich machten. Erkenntnisse und Impulse, die aus dieser Konfrontation hervorgingen, werden daher immer wieder, ob nun direkt oder indirekt, ihren Weg in die thematische Abhandlung finden und prägen somit ihr Ergebnis in besonders hohem Maße. Natürlich liegt darin aber auch die Gefahr, subjektive Auffassungen und Denkansätze als allgemein gültig oder objektiv darzustellen, da es „(...) das unschuldige Auge nicht gibt. Das Auge beginnt immer schon erfahren seine Arbeit, es wird von seiner eigenen Vergangenheit (...) beherrscht."[19] Um dieses

[19] Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 19.

Risiko so weit als möglich einzudämmen, werden im Laufe der Abhandlung auch immer wieder zeitgenössische Beschreibungen Versailles zu Rate gezogen werden. Selbstverständlich dürfen auch diese nicht als „objektiv" gewertet werden, getätigte Aussagen müssen daher kritisch hinterfragt werden. Und in diesem Zwiespalt liegt in gewisser Weise die Schwierigkeit – somit aber auch der Reiz – der Methode: Wie nehme ich selbst im Heute und Jetzt Zeichen im Raum wahr; und wie taten dies Zeitzeugen? Wie lassen sich dabei einigermaßen objektive Aussagen treffen? Mit anderen Worten: Was entspricht der Wahrheit? Damit befinden wir uns sozusagen im Kern des (geschichts)wissenschaftlichen Arbeitens.

Zeichen und Symbole im Raum sind meines Erachtens von besonders hohem historischen Stellenwert, da sie es uns erlauben, selbst bereits intensiv erforschte Themenkomplexe in einem neuen Licht darzustellen und somit an neue Erkenntnisse zu gelangen. Wolfgang Schmale setzte sich im Zuge seiner *Visualisierungen Europas* mit der Methode der historischen Semiotik praktisch auseinander. Verschiedene Europa-Darstellungen in Wien werden im Zuge eines Spaziergangs aufgespürt, semiotisch gedeutet und historisch behandelt.[20] Auch Rafael Prehsler stellte dies in *Macht und Raum* bereits eindrucksvoll unter Beweis, indem er den stark symbolisch geprägten Raum der Pariser Königsachse mit ihren zahllosen Zeichen anhand der historischen Semiotik untersuchte.[21] Die Tatsache, dass Geschichte durch die immer noch vorhandenen Zeichen am eigenen Leibe erfahren werden kann und somit eine direkte Verbindung zwischen ihnen und der Gegenwart entsteht, aus der heraus diese Zeichen gedeutet werden, macht die Methode zweifelsohne zu einer Bereicherung für die Geschichtswissenschaft.

So ist es Spaziergängern des 21. Jahrhunderts immer noch möglich diese Zeichen zu sehen. Um sie deuten, verstehen, vor allem aber in einen größeren Zusammenhang setzen zu können, ist es notwendig über ein entsprechendes Vorwissen zu verfügen. Bildlich gesprochen geht es darum den Raum Versailles

[20] Schmale, Wolfgang: „Visualisierungen Europas : Ein historischer Überblick", in: Öhner, Vrääth (Hrsg.): Europa-Bilder : [Beiträge einer Ringvorlesung der Universität Wien im Sommersemester 2005], Innsbruck ; Wien ua: Studien-Verlag 2005, S. 13–34, hier S. 30ff.

[21] Prehsler, Rafael: „Macht und Raum : Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I.", Images en capitale : Vienne, fin XVIIe - début XIXe siècle, Bochum: Winkler Verlag 2011, S. 191–302, hier S. 195ff.

durch eine bestimmte Brille zu betrachten, ihn selektiv wahrzunehmen, das Wahrgenommene theoretisch zu hinterfragen und auf diese Weise ein anderes, ein neues Bild des Raums entstehen zu lassen. Da Versailles in unserem Fall als Symbol betrachtet werden soll, genauer genommen sein Symbolcharakter hinterfragt, analysiert und untersucht werden soll, ist es essentiell im Folgenden einige theoretische Ansätze, die uns dabei helfen sollen die bereits besagte Brille aufzusetzen, zu diskutieren und zu umreißen.

4. Theoretischer Hintergrund

Der Fokus der theoretischen Überlegungen liegt vor allem auf großen Kategorien wie der Ästhetik oder der Symbolik. Die zentralen Fragen, die uns dabei leiten sind: Was empfinden wir als ästhetisch und weswegen? Auf welche Art und Weise prägen uns ästhetische Erfahrungen? Wie werden Kunstwerke vom Menschen wahrgenommen und bewertet? Wie kann ein solches Objekt mit bestimmten Bedeutungen beladen werden? Was ist ein Symbol und was vermag es? Kann Architektur zu einem Symbol werden?

Die daraus resultierenden Erkenntnisse und Thesen sind allesamt Errungenschaften des 20. und 21. Jahrhunderts, was nicht bedeuten soll, dass man sich zu Zeiten Ludwigs XIV. noch keine Gedanken über ästhetische Erscheinungen und deren Symbolgehalt gemacht hätte. Dennoch scheint es mir von Bedeutung klar festzuhalten, dass es neuere wissenschaftliche Erkenntnisse sind, mit deren Hilfe im Folgenden ein Phänomen der Vergangenheit entschlüsselt werden soll. Die Auseinandersetzung mit theoretischen Hintergründen soll in erster Linie beim Beantworten der der Arbeit zu Grunde liegenden Forschungsfragen behilflich sein, zum einen indem ihre Erkenntnisse die eigene Wahrnehmung schärfen und somit eine zielorientierte Bearbeitung der Thematik erleichtern, zum anderen indem sie uns erlauben zeitgenössische Aussagen kritisch zu hinterfragen und zu deuten.

4.a. Ästhetik

Sprechen wir von ästhetischen Objekten oder von Ästhetik, geschieht dies meist in Verbindung mit der Vorstellung des Schönen. So würde ein Haus, das als besonders ästhetisch beschrieben wird, zweifelsohne als schön gelten. Tatsächlich stammt der Begriff der Ästhetik aber aus dem Griechischen und bedeutet soviel wie Wahrnehmung oder Empfindung – eine prinzipiell sehr neutrale Begriffsauffassung.[22] Auf den Ästhetikbegriff des Volksmunds trifft dies nicht zu, da dieser durch die Gleichstellung mit Schönheit äußerst positiv konnotiert ist. Dem Widerspruch der Begrifflichkeit soll hier Rechnung getragen werden. So stellen wir uns nun, in besonderem Bezug auf Kunstwerke, die Frage: Wie nehmen wir wahr und was zieht unsere Wahrnehmung in einem solchen Maße auf sich, sodass wir ein Objekt als schön empfinden?

Im 20. Jahrhundert wurde die Ästhetik zur Wissenschaft der Erscheinungsformen der Schönheit. Doch bereits Platon beschäftigte sich mit der Thematik. Er stellte die Schönheit der Natur der der Lebewesen gegenüber, wobei er letztere als überlegen betrachtete, da sie auf der Geometrie basiere. Harmonie, Ordnung sowie Symmetrie waren für Aristoteles Ausdruck von Schönheit. Auch Hegel, wie bereits Platon, unterschied später zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen; und auch für ihn war das Kunstschöne von größerem Wert, da es aus dem Geiste geboren werde. Adorno kritisiert diese Auffassung später, da eine Trennung zwischen Kunst und Natur nicht möglich sei. Diese erstmals von Platon beschriebene Dualität wurde seither nicht mehr aufgegeben, auch wenn sich die Begriffe geändert haben mögen.[23]

Nach Theodor W. Adornos Kunstphilosophie muss ein Objekt – ein „Kunstwerk" – verschiedene Voraussetzungen erfüllen, um als ein solches wahrgenommen zu werden, um zu faszinieren und zu gefallen. Zum einen spielt natürlich die stoffliche Realität des Objekts eine große Rolle, also das, was wir mit freiem Auge wahrnehmen können (z.B. einen Marmorblock), das was tatsächlich stofflich vorhanden und greifbar ist. Die Prozesse, die dieses Stoffliche dann

[22] Egger, Brigitte u. a.: „Ästhetik", in: Jaeger, Friedrich (Hrsg.): Abendland-Beleuchtung, Bd. 1, Enzyklopädie der Neuzeit, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2005, S. 715–721, hier S. 715.

[23] Grütter, Jörg Kurt: Ästhetik der Architektur: Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1987, S. 45f.

prägen und formen, können als Mimesis bezeichnet werden. Mimesis bedeutet die Nachahmung der Wirklichkeit, das Bearbeiten eines Stoffes durch das Subjekt, welches Teil dieser Mimesis ist.[24] Doch reine Mimesis reicht nicht aus um aus einem Objekt ein Kunstwerk zu machen. Dazu bedarf es auch Geist. Unter Geist versteht Adorno das intellektuelle Potential, das ein Objekt zum Leben erwecken kann. Hier gilt es aber den Geist nicht mit menschlicher Vernunft gleichzusetzen, die ja ebenso von Natur aus unstofflich ist. Der Geist des Kunstwerks liegt eben in der gekonnten Kombination verschiedener Materialien, also paradoxerweise im Stofflichen der Mimesis. Es sind daher eben die sinnlichen Eindrücke, die den Geist erschaffen und ihn hinter sich verstecken.[25] Der französische Philosoph und Ästhetik-Spezialist Mikel Louis Dufrenne stellte fest, dass es, um ein Kunstwerk ästhetisch wahrzunehmen, unerlässlich sei die materielle Ebene hinter sich zu lassen, um mit dem Sinnlichen (*le sensible*) – Adornos „Geist" - in Berührung zu kommen.[26]

Mimesis und Geist sind einander also entgegengesetzt, bedingen sich aber dennoch. Bildlich gesprochen ließe sich sagen, dass es sich bei Kunstwerken durchaus um Dinge handelt, welche aber durch ihren Geist zu „etwas anderem" werden und sich auf diesem Wege der Natur wieder annähern.[27] Auch Meike Aissen-Crewett beschreibt dieses Mehr, das daraus entsteht. Wir verlassen die reale Welt, sehen nicht mehr nur einen Marmorblock, und konstruieren dank des Geists ein Produkt, das mehr als nur die Summe seiner Teile ist: „Diese neue Qualität des kohäsiven Ganzen ist die Gestalt des konstituierten ästhetischen Objekts."[28] Der Mythos, und damit das Unbekannte, das zu Entdeckende, ja beinahe das Utopische, ist ebenfalls ein zentraler Aspekt der Wahrnehmung von Kunstwerken, da es in der Entdeckung von Mimesis und Geist auch immer zu einem Punkt kommt, an dem scheinbar die Grenzen des Wahrnehmbaren erreicht wurden. Was bleibt ist der Mythos, den es zu entdecken gilt – was ihn

[24] Ivancic, Daniel: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik: eine Analyse zentraler Kategorien der Ästhetischen Theorie Adornos", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2012, S. 29.

[25] Farnik, Reinhard: „Annäherungen an eine ästhetische Theorie: zu T. W. Adornos Kunstphilosophie", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 1996, S. 5.

[26] Aissen-Crewett, Meike: Rezeption als ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, 3., unveränd. Aufl., Potsdam: Univ-Verlag 2007, S. 104f.

[27] Ivancic: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik", S. 30f.

[28] Aissen-Crewett: Rezeption als ästhetische Erfahrung, S. 65.

wiederum sehr interessant und anziehend macht. „Indem Geist durch Kunst Mythos zum Gegenstand macht, bewahrt diese ihn auch auf; denn was immer Kunst aus Gegenwart und Vergangenheit behandelt, was immer sie aufgreift als ihr Thema, wird von ihr nicht nur konserviert, sondern auch als ein Vorstellbares präsentiert, als etwas, das sein könnte."[29] Es ist also das Geistige, das über das Objekt hinaus weist und auf diese Weise beginnt zu sprechen. Seine Sprache ist aber unvollständig bzw. nicht als Ganzes zu erfassen, weswegen immer ein Rest bleibt, der dem Menschen unverständlich scheint. In seiner ästhetischen Theorie spricht Adorno dabei vom Rätselcharakter der Kunst.[30] Ähnlich ergeht es der menschlichen Sprache, wenn es darum geht Kunst zu beschreiben. Die wahre Schönheit, oder die wahre Empfindung eines Kunstwerks mit Worten zu beschreiben wird immer ungenügend sein; Sprache kann Kunst nie ausreichend wiedergeben; was bleibt ist Adornos Rätsel.[31]

Ein Objekt zieht also unsere Aufmerksamkeit auf sich, eine oder mehrere seiner Qualitäten erregt uns, was zur ersten Phase der ästhetischen Erfahrung, zur Ursprungsemotion, führt. Je stärker diese ist, desto mehr entfernt sie uns von der realen Welt. Wir sehen daher plötzlich nicht mehr nur einen Marmorblock, sondern seine affektiven Qualitäten, die unsere Wahrnehmung von dem real existenten Objekt wegführen. In der darauf folgenden Kulminationsphase der Wahrnehmung – und somit der ästhetischen Erfahrung – wird die Harmonie der Qualitäten, die das Objekt auszeichnen, rezipiert. Wir befinden uns in einem Moment reiner Qualität, welcher Befriedigung verschafft und bis zum letzten Tropfen ausgekostet wird.[32]

Der Rezipient findet sich dabei in einer Phase der psychischen Transformation wieder. Der gesamte Prozess kann in unserem Fall auch unter dem Begriff der ästhetischen Erfahrung zusammengefasst werden. Nach Erika Fischer-Lichte handelt es sich bei jeder Art von ästhetischer Erfahrung um eine Schwellenerfahrung. Schwellenerfahrung „(...) meint einen Modus der Erfahrung, der zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung

[29] Farnik: „Annäherungen an eine ästhetische Theorie", S. 6.
[30] Ivancic: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik", S. 40f.
[31] Farnik: „Annäherungen an eine ästhetische Theorie", S. 3.
[32] Aissen-Crewett: Rezeption als ästhetische Erfahrung, S. 59ff.

durchlebt." [33] Ästhetische Erfahrung ist unvorhersehbar, lebendig und nicht statisch. Sie überfällt und überrascht den Rezipienten, wie es auch das Leben selbst tut.[34] Eben dieser Einfluss, den das ästhetische Objekt auf den Beobachter nimmt, wird auch als Destabilisierung beschrieben. Die Beeinträchtigung seiner Gefühlswelt hat eine Veränderung seines körperlichen Zustands zur Folge, was zu Irritation oder auch Unsicherheit führen kann: Wir finden uns in einer Situation wieder, in der bis dahin gültige Regeln und Normen nicht mehr von Bedeutung zu sein scheinen. Es wird tatsächlich in gewisser Weise eine Schwelle des bis dato Bekannten überschritten, was zu jener Destabilisierung der Welt- und Selbstwahrnehmung des Rezipienten führen kann.[35]

Wir haben festgestellt, dass das Kunstwerk – oder auch das ästhetische Objekt – das rezipierende Subjekt transformiert, in eine Wahrnehmungskrise stürzt, und Normen und Regeln für eine bestimmte Zeit außer Kraft treten lässt. Doch genau dies ist auch umgekehrt der Fall. Objekt und Subjekt beeinflussen und konstruieren sich gegenseitig. Adorno betrachtet den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken als subjektiv, da es nach seiner Theorie von jedem Subjekt auf eine andere Art und Weise gelesen und interpretiert werden kann und auch soll. Die Wahrheit der ästhetischen Erfahrung wäre demnach relativ, da sie subjektiven und historischen Schwankungen unterworfen ist. Kritik, Interpretation und Kommentar werden somit zu essentiellen Kategorien, da sie es erlauben, den Wahrheitsgehalt von ästhetischen Objekten permanent zu aktualisieren. [36] Wolfgang Iser, Mitbegründer der Rezeptionsästhetik, bestätigt dies: Die Bedeutung ist daher nichts, was „im Kunstobjekt angelegt vorgegeben ist, das einfach entdeckt werden könnte. Es ist vielmehr etwas, das in der Interaktion zwischen Kunstobjekt und Rezipient hergestellt werden muß (!)." [37] Nichtsdestotrotz gibt es natürlich objektive Kriterien, die eine ästhetische Wahrnehmung mitbeeinflussen. Adorno führt hier primär die Kategorie der Stimmigkeit an, welche unter anderem von Logizität und Form bestimmt wird.[38] Bereits der Psychologe Gustav Theodor Fechner, der als einer der Begründer der

[33] Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 138–161, hier S. 139.
[34] Farnik: „Annäherungen an eine ästhetische Theorie", S. 34.
[35] Fischer-Lichte: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung", S. 147ff.
[36] Ivancic: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik", S. 52.
[37] Aissen-Crewett: Rezeption als ästhetische Erfahrung, S. 125.
[38] Ivancic: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik", S. 48.

psychologisch-empirischen Ästhetikforschung gilt, ging in seinem theoretischen Modell von gewissen Prinzipien aus, die das ästhetische Erleben prägen.[39] Und auch der amerikanische Psychologe Daniel E. Berlyne widmete sich in seiner *Neuen experimentellen Ästhetik* formalen und objektiven Aspekten des Erlebten, sowie kognitiven und emotionalen Dispositionen des Rezipienten. Dies lässt bereits erahnen, dass persönliche Erfahrungen, emotionale Voraussetzungen und individuelles Vorwissen des Rezipienten beim ästhetischen Erleben eine bedeutende Rolle spielen, wie vor allem Holger Höge ausführt. Kulturelle und soziale Zugehörigkeit sind dabei hervorzuheben. Besonders erwähnenswert ist an dieser Stelle auch der aus der Sozialpsychologie stammende Mere-exposure-Effekt. Dieser besagt, dass Dinge, mit denen wir häufiger konfrontiert werden und dadurch Assoziationen daran knüpfen, meist auch als ästhetischer und gefälliger wahrgenommen werden.[40] „Die These des mere exposure ist verlockend in ihrer Anwendung auf die Prozesse, die das Gefallen von Kunstwerken determinieren. Die Kunstgeschichte ist voller Beispiele für die Akzeptanz von Kunstwerken, nachdem sie eine Weile umstritten waren. Mögen Menschen also, was sie kennen?"[41]

Was bedeutet all dies nur für die Architektur? Im Gegensatz zu anderen Künsten, wie zum Beispiel der Malerei, kann es sich die Architektur nicht leisten, die Ästhetik zu ihrem Hauptziel zu machen. Auch ihre Nutzung, Funktionalität, Ökonomie und Statik spielen eine große Rolle. Dennoch gilt die Ästhetik als ein Hauptaugenmerk der Architektur:[42] „Architektur ist Ausdruck mathematischer Schönheit, aufgebaut auf Harmonie, Symmetrie und Ordnung."[43]

[39] Grafl, Sonja: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2007, S. 7.

[40] Bösel, Rainer M.: „Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 264–283, hier S. 266f.

[41] Leder, Helmut: „Ein psychologischer Ansatz zur Ästhetik: Gefallen und Vertrautheit", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 284–307, hier S. 291.

[42] Grafl: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", S. 25.

[43] Grütter: Ästhetik der Architektur, S. 45.

4.b. Symbolik

Widmen wir uns nun der Sphäre der Symbole und der Zeichen, so stellt sich dabei zuerst die Frage was denn ein Symbol überhaupt ist. Ziel ist es dabei nicht den Begriff neu zu definieren oder gar einen konstruktiven Beitrag zur äußerst komplexen Symbolikdebatte zu leisten. Viel mehr geht es darum, den Facettenreichtum der Begrifflichkeiten und einige der multiplen existierenden Erklärungsansätze aufzuzeigen.

Der Gegenstand, der sich mit Zeichen und Symbolen im weitesten Sinne befasst, ist die Semiotik, welche von Ferdinand de Saussure und Charles Peirce begründet wurde. Auch wenn sich die Theorie von Peirce in bestimmten Aspekten von der Saussures unterscheidet, so drehen sie sich doch beide um das Zeichen und verstehen dieses als „(...) Vereinigung eines Signifikans und eines Signifikats."[44] Um ein anschauliches Beispiel zu nennen: Eine stofflich vorhandene Treppe wäre unser Signifikant (zuvor Signifikans genannt) – das sogenannte *signifiant*. Die Idee, die Vorstellung oder den Inhalt, den die Treppe uns vermittelt ist demnach unser Signifikat – *le signifié*. In diesem Fall wäre damit der Gedanke des Hinaufsteigens der Treppe gemeint. Diesen Gedanken weiterentwickelnd, verfügt die Semiotik über zwei Dimensionen: Auf der einen Seite die syntaktische Dimension, welche uns etwas über das Zeichen als solches, bzw. über seine stoffliche Realität mitteilt (z.B. Form, Farbe etc.). Auf der anderen Seite die semantische Ebene, welche über Inhalt oder Bedeutung des Zeichens informiert. Das Verständnis des semantischen Inhalts hängt jedoch häufig davon ab, ob der Rezipient mit seiner Bedeutung vertraut ist.[45] Grütter schlussfolgert daher anschaulich: „Das Symbol ist die höchste semantische Bedeutungsebene des Zeichens."[46] Umberto Eco untersuchte die Semiotik schließlich unter der Annahme, dass sämtliche kulturellen Vorgänge in gewisser Weise Kommunikationsprozesse sind. Kommunikation wird dabei als ein Austausch von Zeichen verstanden, weswegen es Ziel der Semiotik sein müsse Kultur unter semiotischen Gesichtspunkten zu analysieren.[47] „Der Mensch ist ein soziales Wesen, Kommunikation ein Erfordernis für den gesellschaftlichen Umgang, und

[44] Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, 7. unveränd. Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag 1991, S. 28ff.
[45] Grütter: Ästhetik der Architektur, S. 214.
[46] Ebd., S. 216.
[47] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 38.

Symbole sind die Medien der Kommunikation."[48] Diese These wird von Mörtenböck gestützt, da auch er die symbolische Denkweise als eine Grundvoraussetzung menschlicher Gesellschaft und Kultur beschreibt. Die alltäglichen Sozialkontakte eines Menschen wären ohne ein gewisses Maß an symbolischem Grundverständnis wohl nicht bewältigbar, zumal die Teilnahme an einem Kultursystem auch auf einem gemeinsamen Pool an Kurzformeln, unter anderem eben Symbolen, basiert. Ein Beispiel dafür wäre das Händeschütteln, welches nicht aus dem Wunsch heraus ausgeführt wird, andere Hände zu berühren, sondern weil diese Tätigkeit eine symbolische ist, die in unserem Kulturkreis etwas bedeutet.[49] Auch der Philosoph Nelson Goodman beschäftigte sich eingehend mit der Materie der Symbolik und erschuf den *Entwurf einer Symbolik*, dessen Fokus insbesondere auf der Bedeutung von Repräsentation liegt. Für ihn steht fest, dass ein Gegenstand A, um B „(...) repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muß (!); (...) alles kann für fast alles stehen."[50] Obwohl Sigmund Freuds psychoanalytischer Symbolbegriff ein gänzlich anderer ist, so geht auch er davon aus, dass nahezu alles zu einem Symbol werden kann. Prinzipiell unterscheidet er zwischen drei verschiedenen Arten von Symbolen: Zum ersten wird das Symbol als ein metaphorisch-stellvertretendes Zeichen aufgefasst, das somit zu einem Symptom – dem Erinnerungssymbol – wird (z.B. das Symbol für eine traumatische Erfahrung). Zum zweiten spricht Freud von Symbolisierung, wenn etwas für etwas anderes steht (wie z.B. wenn sich ein Gefühl des Ekels in Erbrechen äußert). Zu guter Letzt versteht Freud unter Symbolik die indirekte Darstellung von etwas anderem (etwas Anschauliches vertritt hier etwas Anschauliches).[51] Lorenzer kritisiert den Freud'schen Symbolbegriff dahingehend, als dass er sein Spektrum als zu beschränkt wahrnimmt, da das Bezeichnete in der Psychoanalyse – also das, wofür das Symbol steht – als dezidiert unbewusst charakterisiert wird. Das psychoanalytische Signifikat liegt immer außerhalb des Bewusstseins, wohingegen sich zum Beispiel der psychologische Symbolbegriff

[48] Goodman: Sprachen der Kunst, S. 236f.
[49] Mörtenböck, Peter: „Architektur als Symbolsystem : zur Vermittelbarkeit von Symbol-Inhalten am öffentlichen Bauwerk", 1992, S. 24.
[50] Goodman: Sprachen der Kunst, S. 17.
[51] Phillips, John Hickman: Psychoanalyse und Symbolik, Bern: Verlag Hans Huber 1962, S. 15ff.

auf unsere Wahrnehmungswelten bezieht.[52] Das psychoanalytische Begriffsverständnis verhält sich daher diametral zu den Symbolkonzepten der Semiotik, der Psychologie oder allgemein erkenntnistheoretischen Überlegungen. Der semiotische Zugang scheint dabei am weitesten von dem der Psychoanalyse entfernt zu sein.[53] „In der Psychoanalyse haben wir es mit einem Zeichen auf einer ontogenetisch oder phylogenetisch primitiven Entwicklungsstufe, mit einem Ausdruck emotional-regressiver Zustände zu tun, dort dagegen geht es um das Instrumentarium der klarsten Denkoperation."[54]

Wie wir also sehen, gibt es keine einheitliche Auffassung des Symbolbegriffs, tatsächlich gibt es sogar sehr gegensätzliche Positionen dazu. Es kann aber festgehalten werden, dass Zeichen und Symbole Teil der Kommunikation sind, ja vielleicht sogar essentielle Bestandteile jeglicher Art von Kommunikation. Sie sind mehr als sie zu sein scheinen, da sie für etwas anderes, etwas Verborgenes (egal ob nun bewusst oder unbewusst) stehen. Alles könnte theoretisch Symbol sein.

Doch was ist für wen ein Symbol? Freud kommt im Zuge seiner Traumdeutung zu dem Schluss, dass es verschiedene Arten von Symbolen gibt, nämlich solche, die universell sind, also für verschiedene Menschen ein und dieselbe Bedeutung haben, und andere, die individuell sind und daher Bedeutung für eine einzelne Person erlangen können.[55] In unserem Fall ist zweifelsohne das universelle Symbol von größerer Bedeutung, da diese Auffassung sicherlich zielführender für die vorliegende Thematik ist. Zum anderen muss auch erwähnt werden, dass eben die Relevanz von individuellen Symbolen im Zuge der Erarbeitung anderer theoretischer Ansätze kritisiert oder zumindest relativiert wurde. Doch auch das Freud'sche universelle Symbol muss kritisch betrachtet werden und darf nicht ohne weiteres als solches hingenommen werden. Gibt es tatsächlich Dinge, die allgemein als Symbol fungieren – unabhängig von Kultur, Herkunft, Alter, Geschlecht, usw. des Rezipienten? Eigentlich nur schwer vorstellbar und sicherlich nicht ohne weiteres mit Ja oder Nein zu beantworten. So geht der amerikanische Philosoph Nelson Goodman davon aus, dass der

[52] Lorenzer, Alfred: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970, S. 42.
[53] Mörtenböck: „Architektur als Symbolsystem", S. 21.
[54] Lorenzer: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, S. 40.
[55] Phillips: Psychoanalyse und Symbolik, S. 87.

Symbolisierungsprozess oder auch die Möglichkeit des Zurückgreifens auf einen gemeinsamen Pool an Zeichen, maßgeblich von Erfahrungen, Interessen und Einstellungen abhängig ist.[56] Wer also ähnliche Erfahrungen gemacht hat, in ähnlichen Kreisen verkehrt und derselben Kultur angehört, wird vermutlich auch eher über ein gemeinsames Repertoire an Zeichen und Symbolen verfügen, die das Zusammenleben erleichtern. Auch Karin Goller und Peter G. Richter sind dieser Meinung: „Um im Rahmen dieser zwischenmenschlichen Kommunikation funktionell zu sein, muss ein Zeichen dabei für mehr als nur eine Person (dieselbe) Bedeutung erlangen. Zeichengebrauch muss damit erlernt werden."[57] Es handelt sich dabei um einen kulturellen Akt oder aber um einen sozialen Lernprozess, der Kulturkompetenz voraussetzt. Auf diese Weise eignet sich der Mensch die Welt mittels seiner Symbole an, andererseits prägen auch unsere Erfahrungen unsere Symbole, wodurch diese neu beladen werden und sich dementsprechend transformieren können.[58] Auch Mörtenböck vertritt den Standpunkt, dass der Prozess des Symbolisierens (soziales) Lernen voraussetzt. Die Symbolfrage wird für ihn dadurch zu einer Bildungsfrage. Gerade wenn es darum geht Geschichte semiotisch zu erfassen, ihre Zeichen und Symbole zu deuten, so hängt dies – nach Mörtenböck – zu einem großen Teil vom Wissensstand über die entsprechende Epoche sowie von ihrer Sichtbarkeit ab. Es gäbe aber durchaus auch zeitlose oder kulturübergreifende Symbole, wenn auch sehr selten und in verschwindendem Ausmaß.[59] Zweifelsohne relativieren diese Auffassungen der Symbolwerdung das psychoanalytische Konzept Freuds.

4.c. Der Symbolcharakter von Architektur

Nach dieser ersten Annäherung an das breite Feld der Semiotik sowie an den ambivalenten und je nach theoretischer Strömung sehr unterschiedlich ausgerichteten Symbolbegriff, soll nun auf die Architektur als Zeichen und Symbol eingegangen werden. Hat sie ihren Platz in der Semiotik? Kann

[56] Goodman: Sprachen der Kunst, S. 21.
[57] Goller, Karin und Peter G. Richter: „Raumsymbolik", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie: Eine Einführung, 2. durchgesehene und korr. Aufl., Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 121–142, hier S. 130.
[58] Goodman: Sprachen der Kunst, S. 239.
[59] Mörtenböck: „Architektur als Symbolsystem", S. 26f.

Architektur Symbol sein, und ist sie somit Teil des menschlichen Kommunikationssystems? Und wie beeinflusst Architektur unsere Wahrnehmung?

Die Deutsche Gesellschaft für Semiotik definiert die Architektursemiotik wie folgt:

> „Sie beschäftigt sich mit allen Phänomenen der Architektur sowie der Stadt- und Landschaftsplanung, die als Zeichen oder Zeichenprozesse in kommunikativen Zusammenhängen betrachtet werden können. Die Semiotik liefert dabei eine Methode, mit der diese Zeichen und Zeichenprozesse beschrieben und analysiert, als auch Interpretationsrahmen bereitgestellt und Bedeutungen konstituiert werden können."[60]

Die Tatsache, dass die Architektur hier offiziell als ein Bereich der Semiotik angesehen wird, unterstreicht daher bereits schon das Faktum, dass Architektur aus Zeichen besteht bzw. auch selbst Zeichen und Symbol sein kann. Die erwähnten kommunikativen Zusammenhänge, sind, wie wir bereits festgestellt haben, ein konstitutives Element einer Kultur. Umberto Ecos Auffassung stimmt mit der oben gegebenen Definition weitgehend überein, zumal Architektur für ihn eine Form des kulturellen Ausdrucks darstellt und somit ganz klar Gegenstand der Semiotik sein muss.[61] Unter Architekturtheoretikern herrscht Einigkeit über den Stellenwert der Architektur als Zeichensystem, was jedoch ein architektonisches Symbol ausmacht ist nicht weiter definiert. Die Begriffe Symbol, Zeichen oder Bild werden deswegen häufig synonym verwendet.[62] Weiters spalten sich architekturtheoretische Überlegungen oft bei der Frage, ob die Architektur in der Semiotik nun eher als Zeichen oder als Sprache aufgefasst werden solle (was die komplexe Frage nach der Beziehung zwischen Zeichen und Sprache impliziert).[63] Eco, der in der Architektur teilweise beide dieser Aspekte vereint sieht, macht aber noch auf eine weitere Problematik aufmerksam, und zwar, dass es sich bei Architektur um stumme Zeichen handle. Dies ist demnach auch die große Herausforderung bei der Interpretation architektonischer Symbole – sie sind nicht dafür gemacht um uns etwas mitzuteilen (zumindest nicht in dem

[60] http://www.semiose.de/index.php?id=0,35, zuletzt konsultiert am 13.2.2015.
[61] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 295f.
[62] Grafl: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", S. 35.
[63] Mörtenböck: „Architektur als Symbolsystem", S. 9.

Sinne wie zum Beispiel Sprache es tut), sondern um zu funktionieren.[64] Die Problematik ist also dieselbe wie bereits bei der Definition des allgemeinen Symbolbegriffs zuvor. Der Symbolbegriff in der Architektur verfügt über keine einheitliche Definition, vielmehr gibt es eine Vielfalt von Annäherungen – es kann aber ohne weiteres angenommen werden, dass Architektur aus Zeichen und Symbolen besteht und auch als solche fungieren kann.[65] Nichtsdestotrotz erscheint mir Grütters Vorschlag als vielversprechend. Das architektonische Symbol ist für ihn „(...) ein semantisches Zeichen, etwas sinnlich Wahrnehmbares, das über seine direkte Reizkonfiguration hinaus noch eine zusätzliche Bedeutung hat. Das Symbol macht das Geistige sinnlich wahrnehmbar, kann also einem abstrakten Inhalt eine konkrete Form geben."[66]

Das architektonische Symbol funktioniert dabei auf eine sehr ähnliche Art wie Symbole allgemein. Der semantische Gehalt lässt sich als „(...) dialektische Einheit zweier Bedeutungsebenen bestimmen:"[67] Es ist das Zusammenspiel (oder aber auch der Gegensatz) zwischen Denotation und Konnotation. Unter Denotation verstehen wir an dieser Stelle statische oder konstruktive Gegebenheiten. Sie geben üblicherweise Aufschluss über die Produktionsweise der vorliegenden Architektur oder aber über ihren praktischen Nutzen im Alltag. Im Gegensatz dazu meint Konnotation alle gesellschaftlichen, hierarchischen, historischen, sowie sozialen und lokalen Konventionen, die an dem Gegenstand haften.[68] Ein praktisches Beispiel soll dies verständlicher machen: Der Mensch der Steinzeit sucht in Höhlen Schutz vor Wind und Wetter. Er begreift diesen Raum also als einen inneren Raum, der vom äußeren Raum und seinen Bedingungen abgeschnitten ist. Damit entsteht für ihn die Idee der Höhle, eine Art Gedächtnisstütze, die nicht real existiert sondern mehr ein gedankliches Modell, eine Struktur, ist. Der architektonische Code wird somit zum ikonischen Code. So denotierte die Höhle zu Beginn wohl noch die Schutzfunktion, konnotierte später aber vermutlich auch Familie, Sicherheit usw.[69] Ein anderes Beispiel, das den Einfluss der Konnotation vermutlich noch besser widerspiegelt: Ein Stuhl denotiert, dass darauf gesessen werden kann. Ein königlicher Thron tut

[64] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 295f.
[65] Mörtenböck: „Architektur als Symbolsystem", S. 19.
[66] Grütter: Ästhetik der Architektur, S. 218.
[67] Goller/Richter: „Raumsymbolik", S. 136.
[68] Ebd.
[69] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 296f.

dies genauso und dennoch würden die meisten zwischen einem Stuhl und einem Thron unterscheiden. Dafür verantwortlich sind in erster Linie die konnotierten Inhalte, die mit dem Thron verbunden werden. So zeichnen sich verschiedene Arten von Sitzgelegenheiten nicht nur durch die Position aus, in der darauf gesessen werden kann, „(...) sondern auch durch viele Merkmale der Form, der Verarbeitung des Materials, der Farbe und der Beifügungen, welche die Funktionen haben, ein bestimmtes soziales Verhalten zu konnotieren, und damit auch zu stimulieren."[70]

Der Gedanke, dass durch Architektur ein Kanon von Werten transportiert wird, ist daher äußerst naheliegend und wurde dementsprechend bereits wissenschaftlich untermauert. Architektur kann als eine geistige Ordnung betrachtet werden, die durch Bauen verwirklicht wird. Eben dieser Ordnung liegt ein spezifisches Wertesystem zugrunde, das sich über die Jahre transformiert. Der gerne verwendete Ausdruck des „architektonischen Stils" ist die durch Bauen realisierte Manifestation eben dieses Wertesystems.[71] Architektur steht hier also für etwas, repräsentiert bestimmte Ideen und Werte und kann auf diese Art und Weise zu einem Symbol werden. G. N. Fischer stellt sehr treffend fest: „In der Anthropologie gilt der symbolische Raum als materieller Bedeutungsträger, der auf die Werte einer Gruppe hinweist. Ein physisches Element, in dem die Gruppe ihre Werte darstellt und gleichzeitig Verkörperung dieser Werte ist. Der symbolische Raum stellt die Übersetzung des sozialen Systems ins Räumliche dar."[72] Hierarchie und Herrschaft ist dabei nur eines von unendlich vielen Motiven oder Werten, die sich über Architektur und gezielte Gestaltung von Raum ausdrücken lassen. Raumstruktur kann daher häufig als Ausdruck der Sozialstruktur gewertet werden.[73] Neben der Raumstruktur sind es aber beispielsweise auch verwendete Materialien und Farben, die Einfluss auf die symbolische Beurteilung nehmen. Ihnen wird eine bestimmte Eigenschaft zugeschrieben, wodurch sie zum Symbol geistiger Inhalte werden können. So werden Marmor, Gold und Silber als äußerst edel und prunkvoll wahrgenommen,

[70] Goller/Richter: „Raumsymbolik", S. 135.
[71] Grütter: Ästhetik der Architektur, S. 29.
[72] Fischer, Gustave Nicolas: Psychologie des Arbeitsraumes, 1990. Zitiert nach: Goller/Richter: „Raumsymbolik", S. 122.
[73] Caroline, Hahn und Peter G. Richter: „Exkurs: Psychologie des Zwischenraumes", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie : Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 267–286, hier S. 275.

weswegen sie für Reichtum, Überfluss und Macht stehen.[74] Auf diese Weise teilt uns auch die Verwendung verschiedener spezifischer Materialen an der Fassade eines Gebäudes etwas über den sozialen Status und die Identität seines Besitzers mit. Es muss jedoch auch hier wieder betont werden, dass es sich dabei nicht um universelle Symbole handelt, da ihre Bedeutung zu einem großen Teil sozialem Lernen zuzuschreiben ist (eine Marmorsäule erscheint uns deswegen als edel, weil dies über Jahrhunderte „gelernt" wurde). Wir sehen also, dass die gezielte Einsetzung von bestimmten Materialien, Zeichen und Symbolen in hohem Maße an der Repräsentation von Macht beteiligt sein können.

> „Gebäude werden hier zu angestrebten Idealgestalten, in der sich der Bauherr repräsentiert sehen will, und nicht selten steckt eine politische Wirkungsabsicht dahinter. Gewissermaßen kann dies auch als Versuch angesehen werden, gesellschaftliche Ränge mittels baulicher Inszenierung zu befestigen und die bestehenden Verhältnisse unantastbar zu machen."[75]

Und dies ist der Punkt, an dem sich der psychoanalytische und der empiristische Standpunkt einander annähern: Wenn Architektur Ausdruck komplexer Ideen, Wünsche, Ideale und Werte des Menschen sein kann (welche eben durch Architektur erst sichtbar gemacht werden), so lassen sich diese komplexen – bewussten oder auch unbewussten - Inhalte umgekehrt aber eben auch anhand von Architektur lesen und deuten. In diesem Zusammenhang muss auf den aktiven Charakter von Symbolen verwiesen werden. Ihr passiver Charakter wurde bereits eingehend beschrieben: Symbole werden mit Bedeutung gefüllt. Durch ihren steten Gebrauch und die Beständigkeit der Rahmenbedingungen, in denen sie verwendet werden, nehmen sie schließlich eine aktive Vermittlerrolle ein, die auf die Beziehung Mensch – Umwelt abzielt. Symbole können daher neue Konventionen erschaffen und verändern damit die menschliche Selbst- und Weltwahrnehmung.[76]

Auch die Architekturpsychologie ist sich klar darüber, dass Mensch und Umwelt in einem komplexen reziproken Verhältnis zueinander stehen. Der Mensch gestaltet und beeinflusst seine Umwelt, doch auch die Umwelt beeinflusst den Menschen in seinem Tun und seiner Wahrnehmung. Darunter fällt ebenso die gebaute

[74] Grütter: Ästhetik der Architektur, S. 219.
[75] Grafl: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", S. 34.
[76] Mörtenböck: „Architektur als Symbolsystem", S. 25.

Umwelt: Obwohl vom Menschen geplant und gestaltet, übt sie, einmal vorhanden, eine permanente Wirkung auf den Menschen aus und ist damit ein wichtiger Teil konstruierter Wirklichkeit. Zeichen und Symbole, wie sie in dieser Arbeit verstanden werden, sind Teil dieser gebauten Umwelt und haben somit ebenso aktiven Charakter.[77] Es gilt außerdem als gesichert, „(...) dass sich das Erleben von gebauter Umwelt in vielen Abstufungen, von Empfindungen, Wahrnehmungen über Bedeutung (Kognitionen) und Gefühle (Emotionen) bis zu stabilen ästhetischen Urteilen zeigen kann."[78] Eco geht in seinen Annahmen über den aktiven Charakter von gebauter Umwelt sogar noch einen Schritt weiter, indem er Architektur als „psychagogisch" bezeichnet. Mit sanfter Gewalt bringt sie den Menschen dazu, sich ihren Anweisungen zu fügen. Auf diesem Wege wird nicht nur die menschliche Wahrnehmung, sondern auch das menschliche Verhalten zu einem gewissen Grad mitbestimmt. [79] Architektur als Erziehungsmaßnahme? Sicherlich etwas hyperbolisch, aber dennoch eine These, die es im Zuge dieser Arbeit zu berücksichtigen gilt. Das Kennenlernen von Raum geschieht beim Menschen auf kognitiver und affektiver Ebene. Zeichen und Symbole werden dabei zu Hilfe genommen und führen daher zur symbolischen Bewertung von Räumen. Gerade die affektive Ebene wird in unserem Fall von großer Wichtigkeit sein, da sie es ermöglicht, sich mit den kulturellen Erwartungen und sozialen Verpflichtungen eines bestimmten Raums zu identifizieren.[80] Gebaute Umwelt – Architektur, Symbole und Zeichen - ist also „(...) durchaus in der Lage, die Menschen zu motivieren und Verhalten zu beeinflussen."[81]

[77] Richter, Peter G.: „Mensch - Umwelt - Einheit(en): als Gegenstand der Architekturpsychologie", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie: Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 19–27, hier S. 19ff.

[78] Grafl: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", S. 24.

[79] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 332.

[80] Rump, Roswitha: „Aneignung von Raum", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie: Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 243–265, hier S. 251.

[81] Grafl: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", S. 40.

5. Versailles

5.a. Entstehungskontext und Zeitgeist

„Le XVIIe siècle français se place sous le signe de la grandeur. C'est le siècle où, par l'éclat des lettres et des arts autant que pour les armes, la France domine l'Europe. C'est le siècle de Louis XIV et du classicisme."[82]

Das beginnende siebzehnte Jahrhundert Frankreichs wurde primär von der Politik des Bourbonen Ludwigs XIII., der das Land seit 1610 regierte, und seines Ministers Kardinal Richelieu geprägt. Es handelte sich dabei bereits um eine Politik, die den absolutistischen Boden für die sagenumwobene Alleinherrschaft des Sonnenkönigs bereiten sollte und somit die Geburt Versailles begünstigen würde.

So kam es schon sehr früh zu Zentralisierungsbestrebungen und zur Abschaffung von Institutionen, deren Einflussbereiche dadurch direkt in die Hände des Staates fielen. Zwischenstellen wurden somit ausgeschaltet, die Position des königlichen Staates gestärkt. Ein weiterer Schritt in diese Richtung war die Einführung der staatlichen Zensur und die Kontrolle der Medien, welche bereits eine wichtige Rolle im Bereich der Meinungsbildung einnahmen (wenn natürlich auch gesagt werden muss, dass die Analphabetenrate gerade in sozial schwachen Schichten sehr hoch war – die Problematik betrifft daher primär die Elite).[83] Die lange umstrittene Religionsfrage war durch das Edikt von Nantes zwar scheinbar geregelt, sagte es den französischen Protestanten (Hugenotten) doch seit 1598 religiöse Toleranz und auch die Bürgerrechte zu, doch auch auf diesem Gebiet strebte die Monarchie nun wieder nach Einigkeit. Doch selbst innerhalb der katholischen Kirche gab es Uneinigkeiten auf Grund der Jansenismusbewegung. So wurde der Protestantismus immer weiter verdrängt während der katholische Glaube als Staatsreligion gefeiert wurde.[84] Außenpolitisch war die Sache weniger komplex: Hier wurde ein strikter Kurs gegen das Habsburgerreich und Spanien

[82] Lagarde, André und Laurent Michard: XVIIe Siècle : Les grands auteurs français, Collection littéraire Lagarde et Michard, Paris: Bordas 1985, S. 7.
[83] Duby, Georges (Hrsg.): Histoire de la France, Paris: Larousse 1977, S. 272f.
[84] Knabe, Peter-Eckhard (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert : eine Kölner Ringvorlesung, Köln: dme-Verlag 1983, S. 8.

gefahren, weswegen die Allianz mit Schweden im Zuge des dreißigjährigen Kriegs nur wenig überrascht.[85]

Die bereits angedeuteten Konflikte innerhalb des Landes, gepaart mit mehreren Missernten, großer Armut und Steuerreformen, die das französische Volk an das Existenzminimum trieben, schlugen immer höhere Wellen des Unmuts. Doch auch in der adligen Gesellschaftsschicht schlummerte großes Konfliktpotential, welches Richelieu mit allen Mitteln zu ersticken suchte. Eine schrittweise Entmachtung der Noblesse begann daher nicht erst unter Ludwig XIV., sondern weitaus früher. All dies führte in ganz Frankreich zeitweise zu Bürgerkriegsähnlichen Zuständen – von kleineren Bauernaufständen bis hin zu größeren Revolten – welche immer heftiger ausfielen und länger andauerten. Dies waren jedoch nur die Vorboten dessen, was noch folgen würde: Die Fronde.[86]

Als Ludwig XIV. am 5. September 1638 als Sohn des französischen Königs Ludwig XIII. und seiner Gemahlin Anna von Österreich das Licht der Welt erblickte, galt dies als ein Wunder. Das Königspaar war bereits über zwei Jahrzehnte miteinander liiert, doch die Ehe war bis dato kinderlos geblieben, weswegen sich bereits der Bruder des Königs, der Herzog von Orléans, Hoffnungen auf den Thron machte. Als Anna dann schließlich doch noch einen Sohn gebar, wurden im ganzen Land Feste gefeiert. Dieses Kind war ganz offensichtlich von Gott selbst geschickt worden, was ihm den Beinamen *Dieudonné* – also der „Gottgegebene" – einbrachte. Dass sich der Monarch selbst in späterer Folge als ein wahrhaftiges Geschenk Gottes an Volk und Staat verstand, kam also nicht von irgendwo.[87] Das Glück sollte jedoch nicht lange währen, da Ludwig XIII. schwer krank war und bereits im Jahre 1643, nur kurz nach dem Dahinscheiden seines getreuen Ministers – des Kardinals Richelieu -, verstarb. Da der junge Ludwig mit seinen gerade mal fünf Jahren noch zu jung zum Regieren war, wurde seine Mutter, wie testamentarisch von Ludwig XIII. geregelt, zur Regentin ernannt, bis der Thronfolger im Alter von dreizehn Jahren gekrönt werden könnte. Unterstützt wurde sie dabei von dem bereits unter

[85] Schmale, Wolfgang: Geschichte Frankreichs, Stuttgart: Eugen Ulmer 2000, S. 136.
[86] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 274.
[87] Schmale: Geschichte Frankreichs, S. 138.

Richelieu aufgestiegenen Kardinal Mazarin. Auch er forcierte die Stärkung der Monarchie und des royalen Machtstaates.[88]

Doch der verstorbene König traute seiner Gemahlin nicht, war sie doch aus der spanischen Linie des Hauses Habsburg, weswegen sie an die Mitentscheidung eines Staatsrates gebunden wurde. Dies sollte verhindern, dass sie autonom Entscheidungen zugunsten des Feindes traf. Anna griff jedoch ohne zu zögern nach der Macht und erklärte das Testament im Zuge eines *Lit de justice*[89] vor dem Pariser Parlament[90] als nichtig, was zwar einem Staatsstreich gleich kam, jedoch hingenommen wurde. Der unbeliebte Italiener Jules Mazarin wurde durch Anna dann zum *principal ministre* sowie zum Lehrmeister des jungen Königs auserkoren. Und obwohl Anna dem französischen Königshaus Treue erwies und all ihre Macht für die Sicherung der Zukunft ihres Sohnes verwendete, wurde die Opposition immer stärker. Frankreich wurde von zwei Ausländern regiert und vor allem Mazarin war ein Dorn im Auge der Franzosen, weswegen er gerne für die Missstände im Land verantwortlich gemacht wurde.[91] Unter ihm

> „(...) bekam der Widerstand eine neue Qualität, da er nun von den Parlamenten ausging, die ihre Privilegien durch ministerielle Eingriffe bedroht sahen. (...) Auf dem Hintergrund einer Wirtschaftskrise, die Hungersnöte und Epidemien in ganz Frankreich zur Folge hatte, bekam der Protest des Amtsadels bald Zulauf aus anderen Volksschichten und wurde zu einem Aufstand, dem Mazarin weichen musste (...).“[92]

Er setzte sich zeitweilig ins Ausland ab, Anna flüchtete mit ihrem Sohn für ein paar Monate aus Paris und die Krone war gezwungen gewisse Forderungen des Parlaments zu akzeptieren. Es kam in der Folge immer wieder zu militärischen Interventionen, Revolten und Putschversuchen, welche die Zeit der Fronde prägten. Beide Seiten mussten Zugeständnisse machen. Auch als Ludwig XIV. im September 1651 sein dreizehntes Lebensjahr erreicht hatte und nun formal Herrscher geworden war, war die Gefahr noch nicht gebannt. Erst im Jahre 1653

[88] Knabe (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert, S. 10.
[89] [Anmerkung: In einer solchen Kissensitzung - oder auch Gerichtsbett – war es dem König, in diesem Fall der Regentin, möglich, Gesetze per Zwang anzuordnen.]
[90] [Anmerkung: Dieses Parlament war keine durch Wahlen legitimierte Volksvertretung, sondern mehr ein elitärer Club aus reichen und mächtigen Privilegierten.]
[91] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 274f.
[92] Knabe (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert, S. 11.

schließlich, nach fünf Jahren des Bürgerkriegs, als Mazarin erneut ins Exil ging, löste sich die Opposition auf. Die Monarchie war gerettet.[93] Die Bilder dieser Schreckensjahre, das Chaos, die Erniedrigung und die ständige Gefahr, die von seinem eigenen Volk und der Hauptstadt ausging, brannten sich für immer in das Gedächtnis des jungen Königs ein. Nie mehr sollte diese Monarchie Schwäche zeigen, nie mehr sollten Kompromisse eingegangen werden müssen.[94]

Neben all diesen innen- und außenpolitischen Wirrungen, welche die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Frankreichs (und damit die Kindheit Ludwigs XIV.) prägten, waren es vor allem auch revolutionäre neue Ideen und Mentalitäten, die das Weltbild der Menschen der Epoche beeinflussten. Einer der Leitgedanken war der der Vereinheitlichung. „L'ère classique en France est une période affamée de normes: s'y plier est alors, d'une certaine maniére, faire preuve de modernisme."[95] Das zu diesem Zeitpunkt bereits kursierende voraufklärerische Gedankengut, das eine Vielzahl an neuen Impulsen setzte, unter anderem Überlegungen zu Grundbegriffen wie dem der Ordnung und der Klarheit, untermauerte die Tendenzen zu Kontrolle und Vereinheitlichung theoretisch. Dem Leitmotiv der Ratio folgend, entwickelten sich die Naturwissenschaften, und in Folge dessen auch die Technik, in rasantem Tempo und spalteten sich als eigene Disziplin von der Philosophie und der Theologie ab.[96] Die neusten Erkenntnisse auf den Gebieten der Mathematik und der Geometrie machten es außerdem möglich, Dinge und Prozesse in Zahlen darzustellen, sie zu berechnen, und damit kalkulierbar und kontrollierbar zu machen. Im Folgenden sollen einige Beispiele präsentiert werden, auf die solche Normierungsprozesse angewendet wurden. Diese sind durchaus stellvertretend für den herrschenden Zeitgeist unter der absolutistischen Politik Ludwigs XIV. zu betrachten.[97]

So begann beispielsweise die französische Sprache die lateinische in den Bereichen Recht, Administration und Lehre immer stärker zu verdrängen und

[93] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 276.

[94] Schmale: Geschichte Frankreichs, S. 142f.

[95] Dandrey, Patrick: „Qu'est-ce que le classicisme?", L'état classique : regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1996, S. 43–70, hier S. 50.

[96] Knabe (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert, S. 31ff.

[97] Cornette, Joël: „La tente de Darius", in: Cornette, Joël und Henri Méchoulan (Hrsg.): L'état classique : regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1996, S. 9–42, hier S. 25.

wurde auf diese Weise die neue Sprache der Diplomatie Europas.[98] Dabei handelte es sich genaugenommen um das Französisch der *Île de France* – das Französisch, das die Könige sprachen. Um dieses zu standardisieren und zu schützen, und andererseits um andere Sprachvarietäten auszurotten, wurde bereits unter Richelieu und Ludwig XIII. im Jahre 1635 die Académie française gegründet.[99]

Wie oben angedeutet, gab es in der Konfessionsfrage ähnliche Bestrebungen, die ebenfalls bereits zu Zeiten Ludwigs XIII. aktuell waren. Schon Richelieu betrachtete das Edikt von Nantes, das Protestanten ja gewisse Rechte zusagte, als Gefahrenquelle für die absolutistische Herrschaft. Nach dem scheinbaren Motto „Ein Staat, eine Sprache, eine Religion", wurde daher während des gesamten Jahrhunderts mehr oder weniger versucht, die Vormachtstellung der katholischen Kirche zu untermauern und Konkurrenten auszumerzen. Unter dem tiefgläubigen König Ludwig XIV. wurde das Edikt von Nantes schließlich im Zuge des Edikts von Fontainebleau (1685) aufgehoben. Die Protestanten wurden verfolgt und aus dem Land verjagt, darunter viele gut ausgebildete und fähige Bürger aus allen sozialen Schichten.[100] Dem Klerus Frankreichs waren diese Bewegungen und die Vision eines katholischen Weltreichs natürlich sehr willkommen, weshalb sie treu zu Ludwig XIV., dem Befreier der Christen, standen, wenngleich sie unter ihm effektiv an Macht und Einfluss in der Politik verloren.[101]

Dem Ideal der *unité* entsprechen außerdem auch die Zentralisierungsbestrebungen Frankreichs unter dem Sonnenkönig. Föderale Tendenzen sollten so weit als möglich zurückgedrängt werden und einer zentral organisierten Monarchie weichen, die erst von Paris, und später von Versailles aus gelenkt wurde. So wurde unter anderem die Autonomie der Städte in Bereichen der Administration weitgehend geschwächt.[102]

[98] Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, S. 115.
[99] Lagarde/Michard: XVIIe Siècle, S. 13.
[100] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 298.
[101] Mukerji: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", S. 516.
[102] Goubert, Pierre und Daniel Roche: La société et l'état, Bd. 1, Les Français et l'Ancien Régime, Paris: Armand Colin Éditeur 1984, S. 153.

Ein anderes sehr populäres Beispiel ist die sich etablierende Kunstpolitik unter Ludwig XIV. und seinem Finanzminister Jean-Baptiste Colbert. Sie erkannten das ungenutzte Potential, das sich hinter der Instrumentalisierung von Kunst und Medien verbarg und lernten dieses politisch zu nutzen.[103] Und genau dies war die revolutionäre Neuerung des Ganzen. Bereits lange vor Ludwig XIV. wurde Kunst dazu verwendet einem Herrscher zu huldigen, doch noch nie zuvor war dies staatlich in einem solchen Ausmaße kontrolliert worden, wie es im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts der Fall war. Doch auch die Künstler, die die Werke vollbrachten, profitierten von diesem System: Durch die königlichen Aufträge, die ihnen zuteil wurden, gehörten sie fortan zur Künstlerelite des Landes und erhielten regelmäßige Zahlungen durch das Königshaus.[104] Das Resultat war eine noch nie dagewesene Kunstpolitik, die ihre Wirkung nicht verfehlte.

> „Elle mit en scène, autour de la figure du Roi-Soleil (...) par des textes, des images, des monuments, des spectacles et des manifestations de dévotion populaire (...) le culte royal le plus élaboré, le plus savant, le plus mystérieux aussi des monarchies europénnes."[105]

Der König wurde auf diese Weise zu einem göttergleichen Wesen stilisiert, das zum Symbol der Souveränität und der allesumfassenden Macht wurde: Ludwig als Befreier, Ludwig zu Pferd als militärischer Sieger, Ludwig auf seinem Thron mit Krone, Zepter und *main de justice* als absoluter Herrscher Frankreichs, Ludwig als Gott und Richter. Der Kreativität waren hier wahrlich keine Grenzen gesetzt.[106] Es steht außer Zweifel, dass diese propagandistische Kunstpolitik eine Explosion Frankreichs kultureller und künstlerischer Produktion zur Folge hatte, welche bald zum europäischen Vorbild wurde und noch heute als eine der großen Errungenschaften der Grande Nation gefeiert wird. Für diese Arbeit ist jedoch vor allem die sozialpolitische Ebene hinter dieser Produktion von Bedeutung, deren Hauptaugenmerk es war „(...) rameuter, fédérer et concentrer dans une harmonie mesurée le corps social autour du corps royal; et pour y parvenir, illustrer, parer, métamorphoser la grandeur merveilleuse de ce corps royal."[107] Die staatlichen Akademien hatten dabei die Aufgabe, künstlerisches Schaffen

[103] Burke: Ludwig XIV., S. 12f.
[104] Dandrey: „Qu'est-ce que le classicisme?", S. 52f.
[105] Cornette: „La tente de Darius", S. 19.
[106] Goubert/Roche: La société et l'état, S. 216.
[107] Dandrey: „Qu'est-ce que le classicisme?", S. 51.

jeglicher Form zu stimulieren, zu fördern, zu standardisieren und zu kontrollieren. Auch die Wahrung des sich etablierenden französischen Stils in vielen Gattungen war Fokus dieser Institutionen. Nach und nach wurden neue Akademien gegründet, und so hatte nach wenigen Jahren jede nennenswerte Kunstgattung ihre eigene Akademie, der sie unterstellt war; wie zum Beispiel die *Académie des inscriptions et belles-lettres*, die *Académie d'architecture* und die *Académie des sciences*, um nur einige wenige zu nennen.[108]

Die Architektur war einer der Bereiche, in dem sich ein solcher französisch geprägter Stil herausbildete. War es im sechzehnten Jahrhundert noch Italien, an dem man sich gerne architektonisch orientierte, so begann sich in Frankreich, zwar schon langsam ab Ludwig XIII., spätestens aber mit der Machtübernahme Ludwigs XIV., ein nationaler Baustil herauszukristallisieren, der sich von Italien abhob.[109] Das dort herrschende Barock galt in Frankreich als überholt, schwulstig, übertrieben und ordinär. An seine Stelle trat das klassizistische Barock, das sich durch strenge geometrische Formen, kühle Eleganz, Klarheit und Symmetrie auszeichnete. Selbst die im Großteil Europas etablierte antike Säulenordnung sollte um eine französische Ordnung ergänzt werden. Dieser national geprägte Stil wurde schon bald als *classicisme français* bekannt.[110] Er setzte sich in sämtlichen Kunstgattungen durch und charakterisierte sich primär durch das Respektieren klar vorgegebener Regeln und Normen, sei es nun das Reimschema von Gedichten oder die *unités* im Theater. Der Zugang war zudem stark akademisch geprägt und theoretisch fundiert.[111] Ein besonders bedeutungsschwangeres Ereignis in Bezug auf die Etablierung des besagten französischen Stils stellt die Gestaltung der Ostfassade des Louvre unter Ludwig XIV. dar. In den 1660er Jahren reichten zahlreiche bedeutende nationale sowie internationale Künstler ihre Entwürfe für diese ein, darunter auch der italienische päpstliche Architekt Gianlorenzo Bernini, der einer der bedeutendsten Künstler Europas war. Die Entscheidung fiel jedoch schlussendlich auf die nationale Opposition des Petit Conseil du Louvre, dem Größen wie Claude Perrault, Charles Le Brun und auch Louis Le Vau angehörten.[112] Diese „(...) Hochphase der

[108] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 295.
[109] Knabe (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert, S. 157.
[110] Hesse, Michael: Klassische Architektur in Frankreich: Kirchen, Schlösser, Gärten, Städte, 1600 - 1800, Darmstadt: Primus-Verlag 2004, S. 9ff.
[111] Dandrey: „Qu'est-ce que le classicisme?", S. 43f.
[112] Hesse: Klassische Architektur in Frankreich, S. 69.

französischen Emanzipationsbestrebungen (...)"[113] kann durchaus als endgültige Abwendung vom italienischen Vorbild gewertet werden. „Die irrationalen Reste dieser Entwicklung sollen durch bewusste Rückwendung zur röm. Antike und zur ital. Renaissance aufgehoben werden – allerdings in eigenständig frz. Abwandlungen (...)."[114]

Diese Aussage führt uns schließlich zu einem Konflikt der Gelehrten, der die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Frankreichs stark prägte: die *Querelle des Anciens et des Modernes*. Es handelte sich dabei um einen Streit bzw. eine Debatte zwischen Alten und Modernen, deren Kern die Frage war, ob das antike Ideal vom Frankeich des Louis Le Grand imitiert oder gar übertroffen werden könne. Die *Anciens* lehnten dabei alles Neue ab, weil es neu war und verehrten das Alte, weil es alt war. Sie gingen dabei davon aus, dass die Schöpfungen und Errungenschaften der Antike, welche das goldene Zeitalter markierte, die Vollkommenheit verkörperten und nichts dem jemals wieder nahe kommen könne, da sich die Qualitäten der Menschen laufend verschlechtern würden. Die Modernes hingegen empfanden die menschliche Natur als qualitativ gleichbleibend oder gar sich positiv entwickelnd, weswegen sie sich gegenüber dem antiken Vorbild als überlegen empfanden.[115] Charles Perrault relativierte mit seinem Gedicht *Le Siècle de Louis Le Grand* die Position der *Anciens*, indem er seine Zeit mit ihren Leistungen über das klassische Altertum stellte. So schrieb er etwa:

> „La belle Antiquité fut toujours venerable;
> Mais je ne crus jamais qu'elle fûst adorable.
> Je voy les Anciens sans plier les genoux,
> Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous;

[113] Schneider, Pablo: „Charles Le Brun versus Gianlorenzo Bernini: Künstlerische Imagination zwischen Lehrbarkeit und Unlehrbarkeit", Bernini in Paris: Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 415–433, hier S. 415.

[114] Koch, Wilfried: Baustilkunde: das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, 11. erw. u. völlig neu bearb. Aufl., München: Mosaik Verlag 1991, S. 319.

[115] Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes", München: Eidos Verlag 1964, S. 8ff.

> Et l'on peut comparer, sans craindre d'estre injuste,
> Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste."[116]

Dies ist auch das Paradoxon, das der *Querelle* zugrunde liegt: Einerseits wird die Antike - auch von den Vertretern der Moderne - verehrt und nachgeahmt, ihre Mythologie und Ideale sind gängige Themen der Künste und haben großen Einfluss auf das ästhetische Empfinden der Epoche. Andererseits wird das Zeitalter Ludwigs XIV. mit all seinen Neuerungen, seinen künstlerischen Glanzleistungen und seinen technischen Errungenschaften als überlegen betrachtet, was die Position des altertümlichen Ideals wiederum hinterfragt und relativiert.[117] Laut Ansicht der *Anciens* sei das wahre Ziel der zeitgenössischen Kunst die *imitatio* (also das Nachahmen des altertümlichen Ideals), da ein Übertreffen ohnehin nicht möglich sei. Die Gegenposition besagt aber, dass die *inventio* (also das Erschaffen von Neuem durch schöpferischen Geist) von größerer Bedeutung sei.

> „Mag den Alten die erreichte Vollkommenheit in den Künsten der Nachahmung unbenommen bleiben – in all den Bereichen, in denen Kunst Erfindung voraussetzt, das Vollkommene also höhere Anforderungen an den menschlichen Geist stellt, sind die Neueren unbestreitbar über die Antike hinaus gewachsen!"[118]

Auch Perrault vertritt in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes* die Position, dass das Frankreich des Sonnenkönigs alles bisher dagewesene in den Schatten stelle, insbesondere auch in der Architektur: „(...) Versailles renferme seule plus de beautés que cinquante Tivoli & autant de Frescati mis ensemble (...)".[119] Die *Querelle* impliziert außerdem historische Denkkategorien. Der ideale Zustand steht für die *Anciens* zu Beginn der Geschichte, für die *Modernes* hingegen am Endpunkt eines historischen Entwicklungsprozesses.[120]

---

[116] Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, S. 165.
[117] Duby (Hrsg.): Histoire de la France, S. 296.
[118] Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes", S. 40.
[119] Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, S. 102.
[120] Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes", S. 27.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass eine Realisierung des utopischen Projekts Versailles, wie wir es noch kennenlernen werden, durch diverse historische Geschehnisse und Mentalitäten begünstigt, wenn nicht gar ermöglicht wurde. Die traumatische Erfahrung der Fronde prägte die Kindheit Ludwigs XIV. nachhaltig und wirkte sich somit auf sein gesamtes Leben aus. Dass er den Louvre zugunsten Versailles aufgeben sollte, ist eng an die Tatsache geknüpft, dass Paris für ihn unweigerlich mit den Gefahren der Fronde verbunden war. Selbiges gilt für den aufmüpfigen Adel, der ihm, einmal seiner politischen Aufgaben beraubt und in Versailles versammelt, nicht mehr so schnell gefährlich werden konnte.[121] Versailles bot darüber hinaus alle Voraussetzungen, um ungestört an einem Traum in französisch-klassizistischem Stil bauen zu können, der neben einer rigorosen Kunstpolitik Teil der königlichen Machtentfaltung war. Die absolute Machtübernahme des von Gott gesandten Monarchen läutete das goldene Zeitalter des Louis Le Grand ein, welches selbst über die Antike triumphierte, und einem dementsprechend repräsentativen Palast bedurfte.[122]

5.b. Vom kleinen Jagdschloss zum Sonnenpalast

Schloss Versailles wird unweigerlich mit der Person Ludwigs XIV. in Verbindung gebracht, und auch wenn zahlreiche Tatsachen für diese Annahme sprechen, so muss doch auch die höchst komplexe Baugeschichte der Anlage, die von sehr vielen Schöpfern geprägt war, im Auge behalten werden. Genau genommen ist es nicht angebracht von „einem" Versailles zu sprechen, das in einem homogenen Guss unter dem Sonnenkönig entstanden ist, vielmehr handelt es sich dabei um „mehrere" Versailles, die sich in permanentem Umbau, Abriss oder Aufbau befanden.

Alles begann mit einem kleinen Jagdschloss des französischen Königs Ludwig XIII., welches 1624 einige Kilometer östlich von Paris in einem sumpfigen Waldgebiet erbaut wurde, das sich gut zur Jagd eignete. Bereits sieben Jahre später, im Jahre 1631, beschloss der König eine Vergrößerung, die durch das Hinzufügen mehrerer Appartements erlauben sollte auch Mitglieder der königlichen Familie zu empfangen, was zuvor kaum möglich gewesen wäre. Die

[121] Goubert/Roche: La société et l'état, S. 145f.
[122] Hesse: Klassische Architektur in Frankreich, S. 13.

Fassade wurde in Stein und Ziegel gehalten, so wie dieser ursprüngliche Teil des Schlosses bis heute erhalten ist. Die Tatsache, dass der König seine Familie ab 1642 jährlich zur Jagd mit nach Versailles nahm unterstreicht den damaligen strikt privaten Charakter des Schlosses. Wie es scheint, führte Ludwig XIV. diese Tradition fürs Erste fort, schien sich aber ab 1660, als er bereits mit Maria-Theresia von Österreich verheiratet war, dazu entschieden zu haben das Anwesen zu vergrößern, um Familie und Hof in angemessenem Rahmen empfangen zu können.[123] Diese erste große Umbauphase unter Ludwig XIV. dauerte ungefähr von 1662 bis 1668. Das berühmte Gemälde der Schlossanlage des französischen Malers Pierre Patel aus dem Jahre 1668 macht eindrucksvoll nachvollziehbar, was in nur sechs Jahren erschaffen worden war.[124]

Abbildung 1: Pierre Patel: Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris en 1668, Musée national du Château de Versailles, MV 765.

Es waren zwei neue - zum *Corp central* leicht versetzte - freistehende Flügel entstanden: Links befanden sich Pferdestallungen und rechts die Küchen und Wirtschaftsräume. Hinter diesem Flügel - im Norden - entstand außerdem die Thetis-Grotte, eine künstliche Grotte mit Wasserreservoir, welche thematisch und in Form von Statuen dem Sonnengott Apoll gewidmet war. „Die Thetisgrotte ist das erste markante Beispiel für die Identifikation des Sonnengottes mit dem

[123] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 23.
[124] Pierre Patel: Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris en 1668, Musée national du Château de Versailles, MV 765.

König [...], doch spielen diverse Details auch direkt auf seine Person an."[125] Zu diesem Zeitpunkt hielt man den Ausbau der Anlage für abgeschlossen. Diese ergab stilistisch und proportional ein stimmiges Bild. Sämtliche Erweiterungen waren in der charakteristischen roséfarbenen und weißen Ziegel- bzw. Steinoptik gehalten, wenngleich letztere bereits als „aus der Mode gekommen" galt.

Dies sollte sich in Zukunft ändern. In gänzlich anderem Stil entstand daher zwischen 1668 und 1670 der sogenannte Mantel des Schlosses (*L'enveloppe*). Der Architekt, Louis Le Vau, sollte zum einen mehr Raum schaffen, da Ludwig XIV. immer mehr Gefallen an Versailles fand und den Wunsch hegte, Hof und Dienerschaft im Schloss zu versammeln, zum anderen galt es eben eine modernere Form der Architektur zu verfolgen.[126] Es handelt sich hierbei um das bereits erwähnte klassizistische Barock, ausgehend vom italienischen Barock jedoch geprägt durch strengere Einflüsse der Renaissance und somit nach antikem Vorbild. Die Manifestation dieses Baustils in Versailles ab den späten sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, wird von Hélène Himelfarb äußerst treffend als „(...) affirmation „sereine" d'un „classicisme français" coïncidant avec le „triomphe de l'absolutisme""[127] beschrieben. Das steinerne *Enveloppe* ummantelte das *château-vieux* Ludwigs XIII. auf drei Seiten (Nord, West und Süd), wodurch die Fläche des Schlosses verdoppelt wurde, und bildete somit die neue Gartenfassade. Das Erdgeschoss bildet eine solide Sockelzone mit bodentiefen Fenstern. Darüber erstreckt sich die *étage noble*, die sich durch rektanguläre Fenster, Nischen, in denen sich Skulpturen befinden, und ihre ionische Säulenordnung charakterisiert. Der ihr aufgesetzte Halbstock wiederum, besticht durch seine prunkvolle Dekoration korinthischer Ordnung. Der Trakt wird nach obenhin von einer Balustrade abgeschlossen, auf der Trophäen, floraler Schmuck und Vasen aus Stein thronen. In der Mitte wird die strenge Fassade durch eine nach hinten verlaufende Terrasse unterbrochen, deren abschließende Wand die verdeckte Fassade des *château-vieux* darstellt. Zu beiden Seiten dieser Terrasse befanden sich die *Grands Appartments* des Königs und der Königin.[128]

[125] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 71.
[126] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 29.
[127] Himelfarb, Hélène: „Versailles, fonctions et légendes", in: Nora, Pierre (Hrsg.): II La Nation, Bd. 2, Les lieux de mémoire, Paris: Gallimard 1986, S. 235–292, hier S. 249.
[128] L'École française: Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, Musée national du Château de Versailles, MV 727.

Abbildung 2: L'École française: Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, Musée national du Château de Versailles, MV 727.

1682 wurde Versailles zum permanenten königlichen Wohnsitz und gleichzeitig zum Regierungssitz auserkoren. Versailles löste somit Paris als Sitz des Königs und als Zentrum der Macht ab. Aufgrund dieser nun grundsätzlich neuen Anforderungen an die Anlage, waren bauliche Veränderungen unumgänglich – Veränderungen, die (wie zu erwarten) den persönlichen Wünschen des Königs entsprachen. Mit der Ankunft des Architekten Jules Hardouin-Mansart im Jahre 1676 wurden die bereits beachtlichen Dimensionen des Schlosses um ein Vielfaches erweitert. Er sollte den Traum Ludwigs XIV. vollenden. In seiner

> „(...) obsession de loger un maximum de personnes au château ou en ville, le Premier architecte du roi s'était attaqué simultanément au palais lui-même (les „dedans") en créant la grande aile du Midi notamment, mais aussi aux bâtiments périphériques (les „dehors"), dont entre autres la Grande et la Petite Ecurie (...)".[129]

Vom Corps de Logis aus entstand also horizontal angrenzend der *Aile du Midi*, der sich nach Süden erstreckte und zwischen 1678 und 1682 erbaut wurde. Stilistisch orientierte er sich am klassizistischen Barock des *château-neuf*. Ebenfalls im Jahre 1687 wurde der Ausbau der großen gartenseitigen Terrasse beschlossen, die nun geschlossen werden und die Fassade nahtlos abschließen

[129] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 38.

sollte. Der dadurch entstandene Raum wurde zur legendären *Galerie des Glaces* ausgebaut - zum unangefochtenen Prunksaal des Schlosses, dessen 17 Fensterachsen sich in gegenüberliegenden Spiegeln reflektierten, und den von Le Brun ausgestatten Raum dadurch in voller Pracht erstrahlen ließen. André Maurois findet für die einmalige Opulenz die passenden Worte: „Cette pièce immense fut toute revêtue en marbre. Un ordre de pilastres corinthiens, posé sur un fond de marbre blanc veiné, régnait tout au long de la galerie. Les chapiteaux et les bases de chaque pilastre étaient de métal doré."[130]

Für die Pferdestallungen wurden riesige neue Gebäude außerhalb der Schlossanlage erschaffen und ihr ursprünglicher Trakt dem Schloss einverleibt (1679-1682). Zwischen 1682 und 1683 wurden vor dem Schloss zwei isoliert stehende Trakte errichtet, *les ailes des Ministres*, die optisch an den ursprünglichen Teil des Schlosses angelehnt erbaut wurden.[131] Die Erbauung des *Aile du Midi* zog eine Welle der Kritik nach sich, da er die Symmetrie des Schlosses zerstören würde. Die Idee für einen optisch identischen Flügel nördlich des Corps de Logis existierte in Ludwigs Fantasie natürlich schon lange, war von ihnen ja bereits im Zuge des Projekts von 1669 die Rede. Hardouin-Mansart wurde somit mit dem Bau des *Aile du Nord* betraut, welcher in seiner Entstehung zwischen 1685 und 1689 unter anderem die Thetis-Grotte dem Erdboden gleichmachte.[132] Das Jahr 1689 markiert auch jenes, in dem Versailles im Großen und Ganzen die Dimension erreichte, die wir heute kennen.

[130] Maurois, André: Louis quatorze à Versailles, Paris: Hachette 1955, S. 26.
[131] Himelfarb: „Versailles, fonctions et légendes", S. 250.
[132] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 40.

Abbildung 3: Pierre Denis Martin: Vue du chateau de Versailles prise de la place d'armes en 1722, Musée national du Château de Versailles, MV 726.

Doch das Streben nach architektonischer und gestalterischer Perfektion im Sinne des Sonnenkönigs erstreckte sich keineswegs nur auf das Schloss und seine Räumlichkeiten selbst. Auch die Gartenanlage war essentieller Teil von Versailles „als Ganzem", ist sie doch das Medium, das Zeremoniell, Allegorien und die Symbolik des Schlosses in die Natur und damit nach außen transportiert. Als künstliche Verlängerung des Palasts, kann sie daher ebenso als Spiegel des herrschenden Zeitgeists gewertet werden. Ihr Planer und Schöpfer war der Meister des französischen Gartens, André Le Nôtre, welcher sein Genie bereits in Vaux-le-Vicomte unter Beweis gestellt und Ludwig XIV. nachhaltig beeindruckt hatte.[133]

[133] Garrigues, Dominique: „Le palais végétal. Art des jardins et architecture, du Moyen Âge au Siècle des lumières", in: Auzépy, Marie-France und Joël Cornette (Hrsg.): Palais et Pouvoir: De Constantinople à Versailles, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2003, S. 109–162, hier S. 143ff.

6. Schloss Versailles als Symbol der Macht

„Le palais peut être défini comme le signe visuel, la forme matérielle, l'inscription spaciale d'un pouvoir."[134]

Schon im Altertum galt die Tätigkeit des Bauens als eine Möglichkeit der Repräsentation gewisser Geisteshaltungen. In erster Linie wurde aber - durch herausragende Größe oder Ausstattung der Gebäude - Macht Ausdruck verliehen. Sie informieren auf diese Weise über den sozialen Status seines Besitzers oder Erbauers, was am Beispiel der Pyramiden verdeutlicht werden kann.[135] Dies hat sich über die Jahrhunderte scheinbar nur geringfügig verändert. Betrachten wir also Versailles als Ausdruck der Macht, so bezieht sich dies in erster Linie auf die Macht des Königs Louis XIV. Wenn auch der König selbst nicht präsent oder sichtbar war, so war es doch Versailles, welches ihn repräsentierte und an bestimmte geistige Inhalte geknüpft war, wie auch Burke bestätigt: „Ein Schloß ist jedoch mehr als die Gesamtheit seiner Einzelteile. Es ist ein Symbol seines Besitzers, eine Verlängerung seiner Persönlichkeit, ein Instrument seiner Selbstdarstellung."[136] Seine Macht wurde durch das Schloss in Stein gehauen, und dadurch erst sinnlich erfahrbar gemacht. Bereits Zeitgenossen des Sonnenkönigs haben das Gebäude untrennbar mit der Person des Herrschers in Verbindung gebracht, was selbstverständlich durch die „propagandistische Maschinerie"[137] der absolutistischen Monarchie, welche im Folgenden umrissen werden wird, begünstigt wurde. Versailles ohne eine solch ideologische Beladung käme einer leeren Hülle ohne Seele gleich, die wohl kaum symbolische Aussagekraft hätte.[138] Der Königskult, der einem religiösen Kult durchaus nicht

[134] Auzépy, Marie-France und Joël Cornette: „Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux", in: Auzépy, Marie-France und Joël Cornette (Hrsg.): Palais et Pouvoir : De Constantinople à Versailles, Temps et espaces, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2003, S. 5–34, hier S. 5.

[135] Hoffmann, Adolf: „Macht der Architektur - Architektur der Macht", in: Schwandner, Ernst-Ludwig und Klaus Rheidt (Hrsg.): Macht der Architektur - Architektur der Macht, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern 2002, S. 4–12, hier S. 7f.

[136] Burke: Ludwig XIV., S. 30.

[137] [Anmerkung: Obwohl diese „moderne" Wortwahl aus heutiger Sicht zweifelsohne sehr passend ist, um Kunstpolitik, architektonisches Ideal, höfische Rituale und Zeremoniell unter Ludwig XIV. zu beschreiben, so soll an dieser Stelle doch darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der Propaganda im heutigen Sinne im siebzehnten Jahrhundert nicht bekannt war und demnach auch nicht auf diese Weise verwendet wurde.]

[138] Cornette, Joël: „Versaillomania", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 11–26, hier S. 19f.

unähnlich war, vermochte es die Hülle zu füllen, wie es religiöse Rituale mit Gotteshäusern zu tun pflegen. Ganz in diesem Sinne, wurde die königliche Macht als Spiegel der göttlichen Macht und der königliche Hof als Vorhof des Himmels betrachtet. Es war die Aufgabe und Pflicht des Herrschers die Größe und Macht (Gottes) für alle sichtbar zu machen, was unter anderem durch den repräsentativen Schlossbau umgesetzt wurde.[139] Die hierarchisch herausragende Position des Souveräns wurde also eben nicht nur durch Rhetorik, Kleidung, Insignien, Manieren und erhabenes Verhalten sichtbar, sondern auch in verstärktem Maße durch Architektur.[140] Die eben angedeuteten Charakteristika der Inszenierung können sich in gebauter Umwelt erst voll entfalten und wirken, weswegen Architektur als Symbol der Macht hier in doppeltem Sinne interessiert: Das Gebäude als solches einerseits, andererseits aber eben auch die symbolischen Inhalte, mit denen dieses Gebäude durch soziales Agieren befüllt wird.

6.a. Das Versailles der Sonne

Die Geschichte Versailles muss auf einem symbolischen bzw. ikonographischen Standpunkt in zwei Kapitel unterteilt werden: Einerseits die ersten Jahre Versailles unter Ludwig, die sich, erleuchtet vom Lichte Apolls, stark durch Feste, Jagdpartien, antike Helden und Mythen charakterisieren; und die Zeit ab dem Ende der 1670er Jahre, in denen kein Gott mehr neben dem großen König Platz hatte und seine eigene Person ins Zentrum der Inszenierung rückte andererseits.[141]

Wie bereits angeschnitten wurde, und auch im späteren Verlauf der Arbeit (im Zuge der Auseinandersetzung mit den Gärten Versailles) nochmals thematisiert werden wird, war das Idealbild der Antike ein besonders gängiges Motiv in Kunst und Kultur des französischen siebzehnten Jahrhunderts. Vor allem zu Beginn der Alleinherrschaft Ludwigs wurde dieses immer wieder aufgegriffen und in den

[139] Auzépy/Cornette: „Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux", S. 8.
[140] Wulf, Ulrike: „Die Pracht der Macht - die römischen Kaiserpaläste zwischen Luxus und Repräsentation", in: Schwandner, Ernst-Ludwig und Klaus Rheidt (Hrsg.): Macht der Architektur - Architektur der Macht, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern 2002, S. 168–179, hier S. 174.
[141] Pommier, Édouard: „Versailles, l'image du souverain", in: Nora, Pierre (Hrsg.): II La Nation, Bd. 2, Les lieux de mémoire, Paris: Gallimard 1986, S. 193–234, hier S. 194.

verschiedensten Formen rezipiert und interpretiert. Das beste Mittel sich diesem Ideal anzunähern, denn vom Übertreffen war zu der Zeit noch weniger die Rede, war die Imitation der

> „(...) anciens du classicisme antique, ces glaneurs qui suivirent les grands moissonneurs, au premier rang desquels brille évidemment Aristote avec sa Poétique, mais nombre aussi de penseurs de la Rome républicaine et augustéenne éboulis par le miracle grec, et plus tard les écrivains de la seconde sophistique puisant l'inspiration de leur classicisme avorté dans la tradition éclatante des siècles d'Alexandre et d'Auguste."[142]

Ludwig verstand seine eigene Herrschaft als logische Schlussfolgerung des goldenen römischen Zeitalters, in dessen Tradition seine Figur stehen sollte. Dies wurde bereits sehr früh für alle sichtbar: Bei den Festlichkeiten zum *Carrousel* des Jahres 1662 im Vorhof des Louvre - ein zweitägiges Fest ähnlich den Ritterspielen des Mittelalters - trat der König im prächtigen Kostüm eines römischen Imperators auf und hielt dabei ein Schild, auf das ein Sonnenemblem geprägt war. Er demonstrierte damit das antike Ideal, das künftig Programm sein sollte, und präsentierte gleichzeitig ein Symbol, das bald untrennbar mit seiner Person verbunden sein würde.[143] In Versailles setzte sich daher spätestens mit dem *enveloppe* des Schlosses der *classicisme français* als Baustil durch, welcher ja ebenso in der Tradition des römischen Vorbilds stand und somit aus dem Jagdschloss eine atemberaubende Palastanlage machte, in der Ludwig XIV. die mächtige Rolle eines neuen französischen Trajans einnahm. Der König und sein Schloss verkörperten auf diese Weise einen Machtanspruch, der bis in die Antike zurückreichte.[144] Ein anderer, zweifelsohne sehr praktischer, Nebeneffekt der Verwendung des antiken Motivs in Versailles war, dass außerhalb der christlichen Sphäre hierarchisch hier nichts über Ludwig stand, denn

> „à l'intérieur du système de signes romain, le souverain n'est soumis à personne. A l'exemple des Césars, il peut prétendre à une déification

[142] Dandrey: „Qu'est-ce que le classicisme?", S. 47.
[143] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 41.
[144] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 177.

> complète. (...) De mortel qu'il était, le souverain endosse la figure immortelle d'Hercule ou d'Apollon."[145]

Diese Worte deuten bereits auf die legendäre Identifikation des Monarchen mit dem römischen Sonnengott Apoll hin. Tatsächlich wurde die Sonnendevise bereits unter Mazarin entwickelt und von Ludwig ab dem Ende der 1650er Jahre in immer stärkerem Maße verwendet. So zierte das Gestirn nicht nur sein Kostüm des *Carrousels,* sondern auch Medaillen, Münzen, Schriften, Mobiliar, Gebäude und vieles mehr. Der König drückte Frankreich und Europa wortwörtlich seinen Stempel auf.[146] In Versailles fand sich die Sonnensymbolik in den frühen Jahren seiner Herrschaft überall wieder und das Schloss selbst kann spätestens nach dem Abschluss der *deuxième campagne* 1672 als Sonnenpalast bezeichnet werden. Die Thetisgrotte, aus rein funktioneller Sicht zwar „nur" ein Wasserreservoir, architektonisch und stilistisch jedoch höchst interessant, stellt ein besonders anschauliches Beispiel dar. Entworfen von den Gebrüdern Perrault, war ihre äußere Form an einen antiken Triumphbogen angelehnt, ihr inneres Dekor orientierte sich an Apoll und seinen Heldentaten, von denen er sich im Palast der Thetis erholte, indem er von Nymphen umsorgt wurde. Genau wie er, sollte sich Ludwig XIV. nach seinen großen Taten in seinem Schloss ausruhen.[147] André Félibien, *historiographe du roi*, trifft den Kern des Unternehmens in seiner *Déscription sommaire du Chasteau de Versailles* sehr passend, indem er feststellt, dass alles in Versailles „(...) particulierement au Soleil qui fait le corps de la Devise du Roy"[148] entspreche. Es ist aber andererseits auch diese exzessive und permanente Verwendung der Sonnenikonographie, die dem König vor allem international einiges an Spott und Unverständnis einbrachte. An anderen europäischen Königshöfen galt die Gleichsetzung mit Göttern als Größenwahn, doch eben dieser besagte „Größenwahn" Ludwigs war es, der von sich reden machte. Wer war dieser König, der glaubte mit seinem Schloss alle anderen zu überstrahlen, genauso wie die Sonne?[149] Doch „statt die Verleumdungsstrategien

[145] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 83.
[146] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 21ff.
[147] Petzet, Michael: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs : der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, München: Deutscher Kunstverlag 2000, S. 507ff.
[148] Félibien: Description sommaire du Chasteau de Versailles, S. 38f.
[149] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 28.

der Feinde aufzugreifen und gegen sie zu verwenden, wurde beharrlich an der Sonnenikonographie festgehalten."[150]

Im Zuge jener *deuxième campagne*, in der das Schloss seine Ummantelung erhielt, entstand viel neue Wohnfläche. Die erste Etage des *château neuf* enthielt jedoch lediglich zwei Appartments: Im Süden das der Königin, im Norden das *Grand Appartement du Roi*, welches die „(...) Versailler Paradezimmer (...)"[151] beinhaltet. Es handelt sich dabei um die *Enfilade* der prachtvollen Planetenzimmer, in der jeder Raum thematisch einem der dazumal sieben bekannten Planeten gewidmet war (Mond, Mars, Merkur, Sonne, Jupiter, Saturn, Venus). Entgegen häufiger Annahmen handelte es sich dabei nicht um einen Versuch den Kosmos in Versailles widerzuspiegeln, sondern mehr um eine freie Interpretation des Ptolemäischen Weltbildes. Wichtig schien primär die zentrale Lage des *Salon d'Apollon* im Appartement zu sein, zumal die Sonne das Zentrum des Systems darstellte, genau wie der König selbst Zentrum von Hof und Staat war. Es ist in dieser Hinsicht durchaus nachvollziehbar, dass der Raum das Schlafzimmer des Königs und später, als Versailles Regierungssitz wurde, den Thronsaal beherbergte. Dies entspricht der zeitgenössischen Symbolvorstellung zu Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. Heute noch hängt in diesem Raum das berühmteste und symbolisch aufgeladene Porträt des Herrschers im Königsornat.[152] Gestalterisch sind sich die Räume insofern alle ähnlich, als dass ihr symbolischer Gehalt von der Decke ablesbar ist. Diese wird von einer Vielzahl meisterhafter Deckengemälde geziert, wobei das größte zentrale Bild die jeweilige römische Gottheit (in besonders dramatisch-theatral inszenierten Sieges- und Kriegsposen) darstellt, die den Planeten personifiziert.[153] Die symbolischen Szenen verdeutlichen dabei die Stärken und Charakterzüge des jeweiligen Gottes. Des weiteren sind alle großen Helden der Antike vertreten, welche bereits Félibien als „(...) figures symboliques (...)"[154] bezeichnete, unter anderem Julius Cäsar, Trajan, Augustus, Alexander und Ptolemäus. Ihre Werte, Errungenschaften, Stärken und Heldentaten sind dabei gleichermaßen die Ludwigs XIV.

[150] Ebd., S. 42.
[151] Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs, S. 501.
[152] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 108f.
[153] Cornette, Joël: „Le palais du plus grand roi du monde", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 27–46, hier S. 34f.
[154] Félibien, André: Description sommaire du Chasteau de Versailles, S. 34.

> „C'est un véritable manuel illustré et didactique des dix premières années du règne personnel de Louis XIV qui est déployé aux plafonds des appartements du roi: les vertus du monarque; les succès diplomatiques; le développement de la marine et du commerce; la protection accordée aux lettres et aux sciences; la politique des bâtiments."[155]

Der Beobachter, der durch die Räume flaniert, wird also in kürzester Zeit mit einem scheinbar allumfassenden symbolischen Wertekanon konfrontiert, der es vermag die Welt und die Natur zu entschlüsseln und zu zähmen.[156] Gleichzeitig wiesen die Ausstattung und das Dekor der Räume einen atemberaubenden Prunk auf, welcher in diversen Berichten in höchsten Tönen gelobt wird. Die symbolische und ästhetische Überladung dieser Prunkräume erklärt sich jedoch in ihrer repräsentativen Aufgabe, da sie in der Regel für jedermann zugänglich waren und in ihnen regelmäßig royale Soireen in Gegenwart des Königs stattfanden, wobei jeder Raum eine spezielle Rolle einnahm. Diese Räume mussten also überzeugen. Nachdem man sie betreten hatte, durfte kein Zweifel mehr an der herausragenden Macht des Sonnenkönigs bestehen.[157]

Dieses erste Zeitalter Versailles unter Ludwig XIV., das unter dem Zeichen der Sonne stand, stattete den Monarchen symbolisch mit der Macht eines römischen Imperators und des Sonnengottes Apoll gleichermaßen aus. Aus symbolischer Macht sollte aber reale Macht werden: Diese Motive sind

> „(...) nicht nur als allgemeinverständliche, aber in der Aussage unverbindliche Schmuckform eingesetzt worden, sondern als politisches Kampfmittel zur Übermittlung konkreter, wenn auch durch die künstlerische Gestaltung verbrämter Botschaften an die jeweilige Gegnerseite."[158]

6.b. Das Versailles des Louis Le Grand

In der Mitte der 1670er Jahre kam es zu einem ideologischen Umschwung, was die Herrschaftsrepräsentation betraf. Während zuvor noch Mythen und Allegorien antiker Helden und Götter den Stoff für die Symbolik und die Ikonographie

[155] Pommier: „Versailles, l'image du souverain", S. 198.
[156] Schneider: Die erste Ursache, S. 213.
[157] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 200f.
[158] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 73.

Versailles lieferten, so wurde ab diesem Zeitpunkt, in dem die Idee aus Versailles Regierungs- und Machtzentrum zu machen bereits existierte, begonnen eine explizitere Form der Darstellung zu wählen. Im Fokus stand nun niemand geringeres als die symbolhafte Figur des Louis XIV höchstpersönlich, was für Versailles das goldene Zeitalter des Louis Le Grand einläutete. Dies entspricht in besonderem Maße der sich in der Epoche herausbildenden Tendenz zur Historisierung der Machtverhältnisse der Gegenwart, welche durch außerordentliche Lobpreisungen mystifiziert werden sollten.[159] Zweifelsohne ein Indiz dafür, dass die *Modernes* nun die *Anciens* tatsächlich hinter sich gelassen hatten. „Le roi n'a plus d'autre histoire à raconter que celle qu'il est en train d'écrire."[160]

Ein Konstrukt innerhalb Versailles, welches zwischen 1674 und 1679 erbaut und dekoriert wurde, macht diesen ikonographischen Übergang besonders deutlich: Die *Escalier des Ambassadeurs*, oder auch *Grand Escalier de Versailles*, über die die Gemächer des Königs erreichbar waren. Die Treppe ist tatsächlich als Übergang zu verstehen, da in ihrer symbolischen Ausstattung beide Motive Verwendung fanden und sie daher aus ikonographischer Sicht eine Schnittstelle darstellt. Die Verschmelzung der beiden Aspekte zu einem gemeinsamen Ganzen brachte folgenden Vorteil mit sich: Befinden wir uns in einem Kontext reiner antiker Metaphern und Symbole, wie es zum Beispiel im *Grand Appartement du Roi* der Fall ist, so ist dies zwar äußerst beeindruckend, doch um einiges schwerer zu entziffern, als wenn sich Fiktion und Mythos stellenweise mit der Realität verbinden. Die Parallelen zwischen antikem Mythos und gegenwärtigen Heldentaten sind weitaus einfacher zu entschlüsseln, drängen sich andererseits aber auch nicht zu offensichtlich auf.[161] Der Beobachter ist gezwungen sich geistig mit diesen Parallelen auseinanderzusetzen, da es in der menschlichen Natur liegt kognitive Verbindungen herzustellen und zu symbolisieren. Apostolidès verwendet auf treffende Art und Weise den Begriff der *Mythistoire*, welcher der Verschmelzung des antiken Vorbilds mit Ludwig XIV – zu Louis Auguste – Rechnung trägt. Es geht hier also nicht mehr nur um reine Imitation oder die Darstellung Frankreichs als legitimen Erben des römischen Reichs. Der

[159] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 228ff.
[160] Pommier: „Versailles, l'image du souverain", S. 209.
[161] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 190f.

König stellt nun bereits etwas neues dar, zwar noch immer in altertümlicher Tradition, doch neu.[162]

Das von Le Brun konzipierte Dekor war besonders prunkvoll und detailreich, sodass der Besucher nicht wusste wohin er seinen Blick zuerst richten sollte. Von allen Seiten wurde er von Statuen und Büsten beobachtet, darunter eine Ludwigs XIV. im Zentrum des eindrucksvollen Treppenhauses. Der Begriff Treppenhaus scheint dabei mehr als angebracht, da die Treppe einen so mächtigen Raum für sich einnahm, dass problemlos ein Einfamilienhaus darin Platz gefunden hätte.[163] Neben mächtigen Balustraden, die mit goldenen Stickereien bedeckt waren, befanden sich zwischen den Pilastern gemalte Personifikationen der verschiedensten Länder der Erde, ihre Bekleidung und Gestik entsprechend ihrer Herkunft. Auch die vier Kontinente Asien, Afrika, Amerika und Europa waren hier dargestellt. [164] Die Gemälde und Deckenmalereien waren darüberhinaus thematisch und symbolisch derart facettenreich, dass ihre Geschichten und mythischen Erzählungen ganze Bücher hätten füllen können, was den hohen Grad an Symbolik des Konstrukts erklärt. Auch Charles Perrault schwärmte in höchsten Tönen von der respekteinflößenden Prunktreppe Versailles: „Cet escalier est singulier en son espece. [...] La richesse des marbres & l'éclat de cette balustrade de bronze doré qui vous surprend, ne font rien en comparaison de la Peinture du plafond."[165]

Es gibt jedoch einen Raum in Versailles, der die Appartements und die Gesandtentreppe in Prunk und Monumentalität noch übertraf. Gleichsam wurde der ikonografische Königskult dort so meisterhaft auf die Spitze getrieben, sodass seine Definition als Symbol der Macht mehr als berichtigt erscheint. Es handelt sich dabei selbstverständlich um den Paradeprunksaal Versailles, den sagenumwobenen Spiegelsaal, der alleine durch seine enormen Dimensionen beeindruckt. Tatsächlich war an seiner Stelle einst ein Kuppelsaal geplant, der die ursprüngliche Terrasse ersetzen und das Zentrum des Schlosses markieren sollte. Die Charakteristika des Spiegelsaals stimmen aber weitgehend mit denen eines Kuppelsaals überein: zentrale Lage, ein Labyrinth aus Räumen rundherum,

[162] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 66f.
[163] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 150ff.
[164] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 275f.
[165] Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, S. 129.

wichtigster Repräsentationsraum.[166] Nicht nur die Architektur des Baus wurde mehrmals überdacht, sondern auch das Hauptmotiv des symbolischen Programms. Die Idee den Saal dem Sonnengott Apoll zu widmen wurde rasch von einem Konzept abgelöst, dessen Zentrum die heldenhafte Figur des Herkules war.[167] Doch all dies schien dem Wesen und den Leistungen Ludwigs nicht mehr gerecht zu werden. Frankreich verzeichnete in dieser Zeit wichtige militärische Siege, unter anderem den Frieden von Nimwegen 1678, welcher den Konflikt mit Holland beendete, was natürlich einer Verewigung in Versailles bedurfte. Der König, Vertreter der Akademien und Künstler kamen daher überein das ikonographische Programm des Spiegelsaals dem mächtigsten Herrscher aller Zeiten zu widmen, welcher sich bald Louis Le Grand nennen sollte und dem Jahrhundert so seinen Namen gab.[168] Seine Macht, sein Genie und seine großen Heldentaten für Frankreich brachte Charles Le Brun in „(...) großformatigen Historienbildern auf die Decke, damit sie in selbstbewusst-herrischer Form vom Ruhm dieses Hofes und seines Königs kündeten (...).“[169] Die Gemälde des Saals lesen sich wie eine *bande dessinée*, deren äußerst expressive Figuren eine spannende Geschichte zu erzählen haben. Le Brun verwendete Allegorien, wo sie dem Verständnis dienlich waren; Symbole, wo sie wirklich Sinn machten.[170] Innenpolitische Themen wurden weitgehend außer Acht gelassen. Um ein Verständnis der Meisterwerke gewährleisten zu können, wurden ihnen erklärende Inschriften beigefügt, die von Boileau und Racine verfasst worden waren.[171] Dass eine solche Fülle an Symbolen und Prunk an einem Ort schon Zeitzeugen nachhaltig beeindruckte, bestätigt die Beschreibung Jean-François Félibiens, Architekt und Historiograph des Königs sowie Sohn André Félibiens:

> „L’entablement dont l’ordre de l’architecture est couronné se trouve encore enrichi de sculptures dorées qui représentent des chiffres & des devises du

[166] Petzet: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs, S. 481.
[167] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 207.
[168] Cornette: „La tente de Darius“, S. 27.
[169] Schultz: Der Herrscher von Versailles, S. 240f.
[170] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 283.
[171] Burke: Ludwig XIV., S. 110.

> Roy, des coliers des Ordres de Saint Michel & du Saint Esprit, des couronnes royales & divers simboles particuliers à la France."[172]

Dies war jedoch nicht die einzige Neuerung, die der Prunksaal mit sich brachte. Die siebzehn Fenster beeindruckender Größe, die den Blick auf die Gärten freigeben, fanden in den 17 identisch geformten Spiegelflächen gegenüber an der Wand ihre Zwillinge. Der Raum kann auf diese Weise in doppelter Hinsicht erstrahlen und wirkt zudem noch viel weitläufiger, als er ohnehin schon ist. Der Einsatz von Spiegeln zu diesem Zweck, stellte auf den Gebieten des Dekors und der Ausstattung eine kleine Revolution dar.[173]

Der Spiegelsaal Versailles übertraf damit die Prunkräume sämtlicher anderer europäischer Höfe in Ausführung, Dimension, Ausstattung und Herrschaftssymbolik, was international großes Aufsehen erregte.[174] Ludwig wurde hier zum mächtigsten Geschöpf stilisiert, was Versailles nun umso stärker mit der Allmacht des Königs verschmelzen ließ - war es doch der unangefochtene dreidimensionale Beweis aus Stein, Marmor, Gold und Samt für die göttergleiche Macht jenes Herrschers.

6.c. Rituale, Prunk und Feste

Ludwig XIV., der den Tanz über alles liebte, war ein wahrer Meister der Choreographie – ein Talent, das sich unter anderem bei seiner Selbstdarstellung bei Hofe, die bis hin zur Eindrucksmanipulation zu gehen schien, als recht nützlich erwies. Gehorsam wurde inszeniert, eine Person mit Symbolik und Bedeutung versehen. Versailles war die Bühne dabei und Vorstellungen wurden täglich gegeben. Das kreierte Rollenbild eines Monarchen ist oftmals mächtiger als all seine Armeen zusammen. Ludwig war sich bereits sehr früh der Tatsache bewusst, dass Macht und Herrschaft in den Köpfen der Menschen entstand und

[172] Félibien Des Avaux, Jean-François: Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle: Avec des figures, Par Monsieur Félibien, des-Avaux, historiographe des bâtimens du roy, Paris: 1703, S. 156
[173] Pommier: „Versailles, l'image du souverain", S. 221.
[174] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 146f.

daher die Voraussetzung für reale Macht war. Versailles ist das Produkt jener Erkenntnis.[175]

Der königliche Tag begann mit dem Sonnenaufgang, dem *lever* des Königs, und endete mit ihrem Untergang, dem *coucher*. Jegliche Tätigkeit dazwischen - königliche Mahlzeiten, Gebete, Audienzen, Spaziergänge usw. - wurde ritualisiert und instrumentalisiert. Wer wann und wobei anwesend sein durfte, und was seine Pflichten dabei waren, war streng geregelt und verbindlich.[176] Herkunft und Stand waren ein Indikator für die Stellung bei Hofe und regelten Privilegien, Pflichten sowie Teilnahme und Exklusion am höfischen Zeremoniell - so war beispielsweise auch die Verteilungen der Appartements davon abhängig. Zog jemand neu ein, so führte dies nicht selten, um die Hierarchie zu gewährleisten, zu zehn anderen Umzügen innerhalb Versailles.[177] Nichts wurde dem Zufall überlassen. Versailles folgte wahrlich seinen eigenen Gesetzen.

> „Der königliche Alltag bestand aus Handlungen, die sich nicht bloß ständig wiederholten, sondern mit symbolischer Bedeutung befrachtet waren, weil sie von einem Schauspieler, dessen Person heilig war, vor der Öffentlichkeit aufgeführt wurde. Ludwig stand fast sein ganzes Leben lang auf der Bühne."[178]

Diese symbolischen Handlungen waren ein Mittel der Machtentfaltung und gleichzeitig ein „(...) instrument politique de contrôle (...)"[179], welches in Versailles etabliert wurde. Der Körper des Königs wurde dabei zu einem Objekt bzw. einem Symbol, denn es war nicht mehr der Mensch Ludwig, der gesehen wurde, sondern mehr eine royale Machtmaschine, die den Tag wie ein Uhrwerk bestritt und deren kleinste Regung mit Bedeutung versehen war und Konsequenzen für alle nach sich zog.

> „Chacun de ses gestes est décomposé et donne naissance à des rites, à des hierarchies. Chacune de ses fonctions biologiques, de la manducation

[175] Schultz: Der Herrscher von Versailles, S. 113.
[176] Saint-Simon: Erinnerungen, S. 164f.
[177] Newton, William Ritchey: Hinter den Fassaden von Versailles : Mätressen, Flöhe und Intrigen am Hof des Sonnenkönigs, Berlin: Propyläen-Verlag 2010, S. 27ff.
[178] Burke: Ludwig XIV., S. 113.
[179] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 195.

> à la défécation, est l'objet d'un nouveau rituel symbolique. [...] Le corps du roi devient le lieu d'expression de divers micro-pouvoirs."[180]

Versailles war die Bühne, auf der diese Mächte zur Schau gestellt und permanent reproduziert wurden.

Doch wie das Theater, brauchte auch der König ein Publikum, auf welches das Schauspiel wirken konnte. Dies war schon alleine durch die Tatsache geklärt, dass der domestizierte Adel mit seinen Tausenden von Bediensteten nach Versailles geholt worden und hier dem Zauber konstant ausgesetzt war.[181] Eine künstlich inszenierte Scheinwelt, die ihren eigenen Regeln und Idealen folgte, wurde somit zu ihrer Realität, was aus heutiger Sicht einem groß angelegten Rollenspiel gleichkommt, das jedoch nie endet. Die geografisch isolierte Lage machte Versailles darüber hinaus zu einem abgeschlossenen Paralleluniversum.[182] Neben dem in Versailles lebenden Hofstaat gingen im Schloss täglich eine Vielzahl an Regierungsbeamten, Ministern, Offizieren und Soldaten ein und aus, welche sich allesamt dem Zeremoniell Versailles zu beugen hatten. Das Schloss war außerdem jederzeit offen für Untertanen und Besucher, und auch wenn dies nicht immer bedeutete, dass man den König selbst zu Gesicht bekommen würde, so gab es doch die Möglichkeit in seinen prächtigen Kulissen zu verweilen, was seinen dramaturgischen Effekt nicht verfehlte.[183] Die Zugänglichkeit und Sichtbarkeit des französischen Monarchen war dabei europaweit einmalig, was die These der Opferung Ludwigs persönlichen Körpers zugunsten des königlichen Symbolkörpers stützt.[184] Diese konstante Erreichbarkeit und Zugänglichkeit des Königs implizierte in gewisser Weise ein homogenes Gesellschaftsbild, dessen Teil auch der Herrscher war. Kolesch beschreibt den ambivalenten Charakter dieses Umstands äußerst treffend: „Die damit beim Volk und bei den Höflingen verbundene Suggestion einer – und sei es nur momentanen – Aufhebung sozialer Hierarchien in Relation zum König erweist

[180] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 151.
[181] Kolesch, Doris: Theater der Emotionen : Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main ; New York: Campus Verlag 2006, S. 117.
[182] Schneider: Die erste Ursache, S. 252.
[183] Maurois: Louis quatorze à Versailles, S. 41f.
[184] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 149f.

sich allerdings als theatrale Illusion, die der Sonnenkönig bewußt (!) kalkuliert und einsetzt."[185]

Bei Hofe herrschte außerdem das *divertissement*. Dies äußerte sich in Form von Bällen, Soireen, Spielen, Dîners sowie Musik- und Theateraufführungen und hatte zum Ziel die Adligen zu beschäftigen und abzulenken, wodurch diese zu *Courtisans* wurden. Die Wichtigkeit eben dieser Unterhaltungspolitik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da es dabei um eine pädagogische Maßnahme handelte, die gewährleistete, dass die Höflinge dem Ideal des Königs entsprechende Verhalten etablierten und den Gehorsam übten.[186] Sie hatte außerdem die Aufgabe politische Probleme zu kaschieren und die Noblesse davon abzuhalten Interesse und Engagement für eben jene zu entwickeln, da dies eine Gefahrenquelle für die etablierte hierarchische Struktur des Staates bedeutet hätte.[187] Die reiche Ausstattung und der Luxus, die in Versailles herrschten, spielten dabei eine essentielle Rolle, bildeten sie doch den passenden Rahmen um das Schauspiel zu glorifizieren. Ein altes Erfolgsmodell, denn schiere Größe und edle Materialien, die von Reichtum zeugen, wurden schon in der Antike zur Repräsentation von Macht verwendet.[188] Dass Konsum und Überfluss am Hofe des Königs legitim, ja sogar natürlich und verpflichtend war, entspricht in besonderem Maße der Gesellschaftsauffassung des *Ancien Régime*. Das Volk produzierte, der Hof konsumierte. Luxus wurde hier zur Tugend erklärt.[189] Auch der Philosoph Montesquieu beschreibt den Prunk, der den König umgab, als Teil seiner Macht.[190]

Das Leben in dieser Scheinwelt, das von Ritualen, Regeln, Verpflichtungen, Zeremoniell und Prunk, in erster Linie aber vom König selbst geprägt war, beeinflusste die Selbst- und Weltwahrnehmung der Menschen in Versailles hochgradig. Die Normen, die erst vorrangig körperlicher Natur waren (Mode, Verhalten, galantes Bewegen, Tanz usw.), nahmen immer mehr Einfluss auf den Geist des Hofes, was seine Mitglieder emotional manipulierte, Gefühle und

[185] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 71.
[186] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 55f.
[187] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 207.
[188] Wulf: „Die Pracht der Macht - die römischen Kaiserpaläste zwischen Luxus und Repräsentation", S. 168.
[189] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 92ff.
[190] Burke: Ludwig XIV., S. 14.

Stimmungen erzeugte und diese dann auch steuerte.[191] Diese aktive, transformierende Rolle Versailles wird fälschlicherweise häufig unterschätzt. Nur hier war es möglich den Adel, von der Außenwelt abgeschottet, derart zu manipulieren und instrumentalisieren. „On y respire un air qui transforme les individus. La nature solaire du monarque embrase les nobles pour les changer en un métal précieux, à la fois plus trempé et plus souple (...).“[192]

6.d. Rezeption

> „Centre du pouvoir politique et oeuvre d'art exemplaire, Versailles attirait toutes sortes de visiteurs: invités officiels parmi lesquels des souverains ou des ambassadeurs, hôtes de marque venus incognito, foule curieuse d'admirer les chefs-d'oeuvre pour lesquels des „guides“ touristiques avaient même été édités.“[193]

In Versailles gingen täglich tausende Menschen ein und aus, so ist es nicht verwunderlich, dass der Rezeption des Schlosses viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Der Wissensstand der Besucher spielte dabei eine wichtige Rolle, da er darüber entschied, ob Allegorien und Symbole verstanden wurden.[194] Um den Menschen daher das Universum des Sonnenkönigs erschließbar zu machen, wurden zahlreiche Informationsprospekte, Kupferstiche, Bilder und Beschreibungen der Schlossanlage produziert und im In- und Ausland verbreitet. Versailles sollte bewundert werden, über Versailles sollte gesprochen werden und diese Publikationen hatten die Aufgabe diesen Prozess so weit als möglich zu steuern.[195] Darüber hinaus entstanden Opern und Theaterstücke, häufig von Molière oder Racine, welche Versailles thematisch aufgriffen und als Ort ästhetischer Perfektion darstellten. Solche PR-Maßnahmen, die sich sogar Multi-Media-Spektakeln bedienten, wie wir sie heute nennen würden, zielten darauf ab Versailles und damit seinen Besitzer in einem bestimmten Licht zu präsentieren und somit sein Image zu kreieren.[196] Auch die berühmten Feste Ludwigs XIV. –

[191] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 67.
[192] Apostolidès: Le Roi-machine, S. 50.
[193] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 273.
[194] Schneider: Die erste Ursache, S. 24.
[195] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 287.
[196] Burke: Ludwig XIV., S. 28f.

Bälle, Dîners, verschiedenste musikalische und schauspielerische Darbietungen in Schloss und Gärten – trugen dazu bei, aus Versailles einen Ort der Pracht, des Vergnügens und der Künste zu machen, wie auch Maurois beschreibt: „Rien ne peut donner une idée de la magnificence du spectacle. Des costumes brodés d'or, de diamants et de pierreries étincelaient à la lumière de milliers de bougies de cire blanche."[197] Ein solches Zusammenspiel aus Ästhetik, Zeremoniell, Prunk und Kunst war einmalig, und es ist daher kaum verwunderlich, dass Versailles Ludwig XIV. mit solchem Stolz erfüllte, „so daß (!) er zunehmend ausländischen Gästen die dortigen Fortschritte präsentierte – ein Vergnügen und zugleich gezielte Reklame."[198] Darunter fielen auch häufig Botschafter aus europäischen, aber auch sehr fernen Ländern, die an den Versailler Hof eingeladen wurden um Ludwig XIV. in seinem Sonnenpalast gegenüberzutreten. Bereits die Anreise war ein Spektakel erster Klasse, zumal der Botschafter von einem beauftragten Beamten in einer königlichen Kutsche aus seinem umliegenden Quartier abgeholt wurde. Nachdem das Versailler Eingangstor einmal passiert war, fuhr die Karosse durch die verschiedenen Höfe auf das Schloss zu und passierte dabei die eigens dafür positionierten Truppen der Französischen und der Schweizer Garde – weniger aus Ehrerbietung, sondern mehr aus dem Wunsch heraus zu beeindrucken. Nach einigen Minuten des Wartens in einem dafür vorgesehenen Raum, wurde der Botschafter über die *cour royale* zur prunkvollen Gesandtentreppe gebracht.[199] „Den letzten Höhepunkt, der den Glanz des Königs bis zur Blendung seiner Verehrer und zur Demütigung seiner Feinde steigern sollte, bildete der „Spiegelsaal" (*„Galerie des glaces"*)."[200] Besonders zwei Ereignisse waren es, die den symbolbeladenen Spiegelsaal Versailles europaweit als Ort der Herrschaftsrepräsentation stilisierten: Den Empfang des Dogen von Genua und vor allem die Audienz der Gesandtschaft aus Siam im Jahre 1686. Beide Momente wurden graphisch festgehalten, bearbeitet und verbreitet, weswegen der Raum sehr früh Teil des kollektiven Gedächtnisses wurde. So wurden später zum Beispiel Ereignisse, die sich in Wirklichkeit nicht dort zugetragen hatten, bildlich in die Galerie verlegt, um seine Symbolik zu nutzen.[201] Und auch wenn mancher Empfang eines Botschafters nicht im

[197] Maurois: Louis quatorze à Versailles, S. 17.
[198] Schultz: Der Herrscher von Versailles, S. 187.
[199] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 213f.
[200] Schultz: Der Herrscher von Versailles, S. 239.
[201] Ziegler: Der Sonnenkönig und seine Feinde, S. 154.

Spiegelsaal stattfand, so wurde dieser dennoch jedes Mal besichtigt und vorgeführt. Angrenzend an den Saal befinden sich zum einen der Salon des Friedens, und zum anderen der Salon des Krieges -eine bedeutungsschwangere Achse, die sich der Inszenierung von Macht verschrieben hat.[202]

Noch heute entfaltet die effiziente PR-Maschinerie Ludwigs XIV. ihre Wirkung auf die Menschen des 21. Jahrhunderts. Versailles existiert in unseren Köpfen als utopisches Projekt eines mächtigen Monarchen, der sich damit sein Denkmal schuf. Ein Symbol der Macht, wie es nur wenige gibt. Ein Mythos, der in den Idealen der Antike, der Historisierung des Sonnenkönigs und der Ritualisierung des höfischen Lebens wurzelt. Um es mit den Worten Pommiers zu sagen:

> „Versailles est l'oeuvre du roi, dans la mesure où Versailles est le roi. Non pas seulement parce que Louis XIV se passionne pour l'architecture, (...) mais surtout parce qu'il fait de Versailles la projection directe de son pouvoir, l'inscription dans l'espace de son corps mystique, l'équivalent de sa toute-puissance, éternelle et illimitée (...)."[203]

7. Die Gärten Versailles als Symbol der Macht

7.a. Die Herrschaft über die Natur

> "Le promeneur voit l'harmonie de l'ensemble renaître sous ses yeux à chaque pas, ce qui lui confère une sorte de pouvoir sur la nature puisque, tel un nouvel Orphée, il jouit esthétiquement de l'ordre qu'il lui impose. La promenade n'est donc pas simplement un déplacement d'un point de vue à un autre; c'est une mise en harmonie de l'homme et du monde."[204]

Betrachtet man heute die Garten- und Parkanlage von Versailles, so ist das Bild, das man dabei erhält ein harmonisches, ein leichtes und müheloses. Alleen, Blumenbeete, Statuen, Bassins und Springbrunnen - alles scheint in perfekter Harmonie miteinander und dem Schloss zu sein. Was uns dabei als so

[202] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 278.
[203] Pommier: „Versailles, l'image du souverain", S. 222.
[204] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 193.

selbstverständlich und logisch erscheint, ist allerdings ein künstliches Produkt minutiöser Planung und Umsetzung im großen Stil.

Die von der Natur vorgegebenen Verhältnisse in Versailles waren alles andere als optimal um daraus das von Menschenhand geschaffene Paradies zu machen, das wir heute kennen. Der Landstrich wird in Quellen sogar meist als sumpfig und eher trist beschrieben. Auch die Hügellage des kleinen Jagdschlosses war problematisch, da sich keine Quellen oder Flüsse in näherer Umgebung befanden, die eine Frischwasserversorgung hätte gewährleisten können - keine sonderlich guten Voraussetzungen für einen royalen Garten.[205] Ein Problem, das zahlreiche Experten auf den Plan rief und aus Versailles eine der größten Baustellen Europas machen sollte. Das Hauptaugenmerk der lancierten Studien und Begehungen vor Ort lag auf den Aspekten der territorialen Expansion, der Terrassierung des Geländes und der Wasserbeschaffung, die sich als besonders kompliziert und kostenintensiv herausstellen würde. Bedeutende Ingenieure, Architekten, Geologen, Mathematiker, Astronomen usw. aus ganz Frankreich, aber auch aus dem Ausland, nahmen sich dem Fall an und überschritten mit Hilfe der neuesten Technologien und Messgeräte die Grenze des bis dato überhaupt Möglichen. Erklärtes Ziel war es "(...) de se poursuivre indéfiniment à la recherche d'une domination universelle de la nature (...)."[206] In Folge der Meisterleistung der *Académie des sciences* und des Expertenteams vor Ort, wurden in den Jahren nach 1662 durch bis zu 36000 Arbeiter einige hundert Hektar planiert, etliche Tonnen an Erdmasse zu Hügeln und Terrassen aufgeschüttet und geformt sowie weite Flächen für Bassins, Kanäle und Wasserreservoirs ausgehoben. Auf diese Art und Weise wurde durch enorme Arbeitskraft, meisterhaftes Genie und den Willen zu Großem eine vollkommen neue Topografie erschaffen.[207] Das akute Wasserproblem Versailles war damit allerdings noch lange nicht gelöst. Wasser war ein konstitutiver Bestandteil der Vision der Gärten Versailles, zumal Brunnen, Fontänen und Kaskaden ein Schlüsselelement der zeitgenössischen Gartenarchitektur darstellten. Sie dienten als ästhetisches Medium, das eben jene magische Atmosphäre heraufbeschwor, wie sie so häufig in zeitgenössischen Darstellungen beschrieben wird. Die dafür

[205] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 60.
[206] Tiberghien, Frédéric: Versailles : le chantier de Louis XIV (1662 - 1715), Paris: Perrin 2002, S. 236f.
[207] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 60f.

notwendigen Wassermengen zur Verfügung zu stellen war ein noch nie dagewesener logistischer Aufwand. Ein Wasserturm, der durch eine von Pferden angetriebene Pumpe mit Wasser aus dem nahegelegenen *étang de Clagny* versorgt wurde, diente ab 1663 als erster Lösungsansatz für das Problem, erwies sich jedoch rasch als ungenügend, da die Zahl der zu versorgenden Brunnen in Versailles kontinuierlich zunahm. Mit demselben System wurde dann auch ab 1666 das Reservoir der Thetis-Grotte mit Wasser befüllt, welches durch Gravitation die niederer gelegenen Brunnen speisen sollte. [208] Da die Wasserspeicherkapazität aber noch bei weitem nicht ausreichte, wurden ab 1667 drei große Reservoirs - *les réservoirs de glaise* - neben der Grotte angelegt (welche später durch den Bau des Nordflügels wieder entfernt wurden). Da auch diese durch die Pumpe des Wasserturms versorgt wurden, erschuf Le Vau, der bereits den Wasserturm erbaut hatte, drei Mühlen, die die Pumpe mit Hilfe von Windkraft unterstützten. Eine Mühle war für die Rückförderung des Wassers vom *Bassin d'Apollon* zum Clagny-Teich verantwortlich. Dies lässt sich besonders gut durch die eindrucksvolle Tintenzeichnung des Malers Adam Pérelle nachvollziehen, die den Wasserturm sowie die Reservoirs und die Windmühlen zeigt.[209]

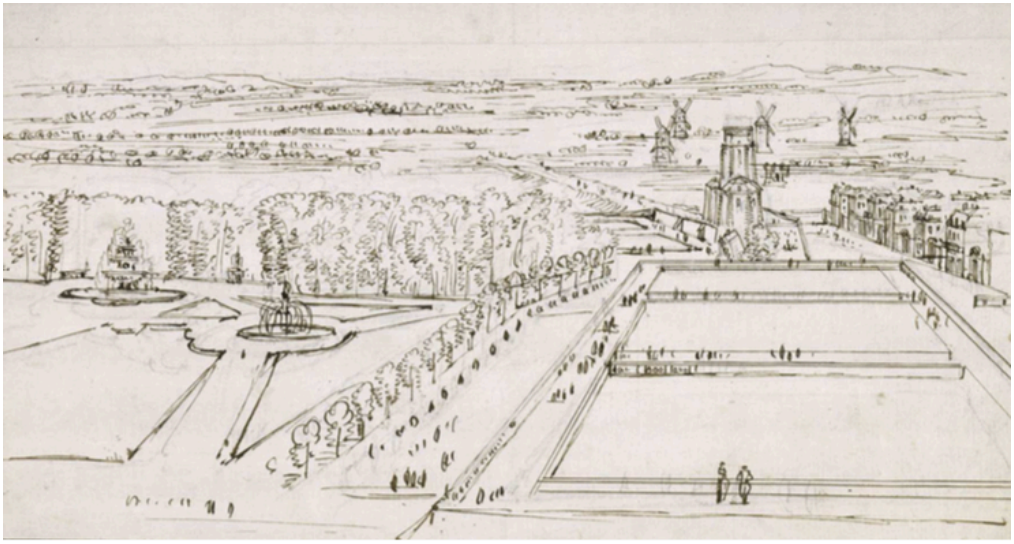

Abbildung 4: Adam Pérelle: Vue du parterre Nord, des réservoirs et de la pompe de Versailles, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 8612.

[208] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 131.

[209] Adam Pérelle: Vue du parterre Nord, des réservoirs et de la pompe de Versailles, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 8612.

Die fortbestehende Problematik beschäftigte nicht nur die verantwortlichen Ingenieure und Wissenschaftler, sondern in erster Linie auch den König selbst, der sich regelmäßig nach dem Status quo erkundigte und über jegliche Veränderung in Kenntnis gesetzt werden wollte. So kam es auch zu geplanten Promenaden seiner Majestät höchst persönlich durch den Garten, die durchaus mehrere Stunden dauern konnten, um die Wassereffekte selbst beurteilen zu können. Die Springbrunnen hatten unter allen Umständen zu jeder Zeit zu funktionieren - ein unmögliches Unterfangen. Dass der König in Fragen der Architektur und der Gartengestaltung Perfektionist war, war bereits allgemein hin bekannt. Die Wasserproblematik hob all dies allerdings auf eine neue Ebene und sein Perfektionismus wurde zunehmend zu Größenwahn. Ganz in diesem Sinne wurde wenig später ein von Pierre-Paul Riquet vorgeschlagenes Projekt verfolgt: Es sollte ein Kanal von der Loire bis nach Versailles gegraben werden. Studien mit den eigens dafür entwickelten Messgeräten zeigten aber schnell die Unrealisierbarkeit des Unterfangens. Die Idee Wasser direkt aus einem Fluss zu beziehen gefiel jedoch nachhaltig, was den Blick des Sonnenkönigs einige Kilometer nördlich von Versailles auf die Seine lenkte.[210]

Denn "(...) le roi rêvait toujours d'avoir assez d'eau pour que toutes les fontaines donnent à la fois et continuellement. C'est ainsi qu'on construisit la célèbre machine de Marly."[211] Bereits im Jahre 1681 wurde mit ihrem Bau begonnen. Die Maschine, die nahezu vollständig aus Holz bestand, markierte einen Durchbruch auf dem Gebiet der Hydraulik (ein Gebiet, das bis zu diesem Zeitpunkt noch immer auf den Methoden der Antike basierte) und stellte alles bisher Dagewesene in den Schatten. Vierzehn durch die Seine angetriebene Wasserräder mit je zwölf Metern Durchmesser brachten die ungefähr 250 Pumpen, die für die ganze Maschine nötig waren, in Bewegungen und pumpten somit Unmengen an Wasser mit einer Stärke von ca. 700 Pferden 150 Meter in die Höhe. Von dort aus wurde es über eigens dafür gebaute Aquädukte - *l'aqueduc de Louveciennes* - in Richtung Versailles transportiert. Noch heute bekommen wir durch das berühmte Gemälde Pierre-Denis Martins einen ungefähren Eindruck von dem Genie dieses spektakulären Werks.[212]

[210] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 133f.
[211] Ebd., S. 136.
[212] Pierre-Denis Martin: Vue de la Machine de Marly, de l'aqueduc et du château de Louveciennes, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 778.

Abbildung 5: Pierre-Denis Martin: Vue de la Machine de Marly, de l'aqueduc et du château de Louveciennes, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 778.

Der Bau der Maschine dauerte acht Jahre lang und verschlang Unmengen an Geld, Gütern und Menschenkraft. Bereits während der Erbauungsphase wurde jedoch klar, dass damit zwar viel Wasser gewonnen werden konnte, jedoch immer noch zu wenig für die gigantischen Wasserspiele von Versailles. Die Wartung der Maschine war zudem sehr kostspielig und aufwendig - so musste z.B. das für die Dichtungen verwendete Leder alle drei Tage ausgetauscht werden.[213] Es erstaunt daher nur wenig, dass parallel zu diesem Projekt ein weiteres verfolgt wurde: Ab 1685 wurde auch an einem Kanal gebaut, der Wasser von der hundert Kilometer entfernten Eure sichern sollte, wofür über 30.000 Soldaten eingesetzt wurden. Aus Kriegsgründen wurde das Projekt allerdings bereits drei Jahre später unvollständig fallen gelassen.[214] Die Unmengen an Ressourcen unterschiedlichster Art, die all diese Projekte über die Jahre verschwendet hatten, berechtigen es wohl von einer Anti-Ökonomie zu sprechen. Besonders anschaulich soll John Locke dies in seinem Reisetagebuch beschrieben haben, in dem er dem Wasser, das in Versailles aus den Brunnen katapultiert wurde, den Wert von Wein zuschrieb.[215] Auch die Novelle *La*

[213] Brandstetter: Kräfte messen, S. 19ff.

[214] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 137f.

[215] Thompson: The Sun King's garden, S. 239. [Anmerkung: Locke verweilte zwischen 1675 und 1679 in Frankreich. Die Maschine von Marly existierte zu diesem Zeitpunkt also

Promenade de Versailles von Madelaine de Scudéry aus dem Jahre 1669 macht uns dies eindrucksvoll klar. So schreibt sie etwa:

> „(...) les tuyaux d'une grosseur prodigieuse par où l'eau s'élève d'une manière surnaturelle à ceux qui ne savent pas jusqu'où s'étend la force de ces machines qu'on a inventées pour l'élévation des eaux et à qui il semble qu'on doit savoir gré de laisser les rivières dans leur lit, tant il est vrai que l'art sait présentement surmonter la nature."[216]

Das Wasserproblem sollte bis zum Tode Ludwigs XIV. nie gänzlich gelöst werden können. Nichtsdestotrotz verfehlte die Maschine von Marly ihre Wirkung in der repräsentativen Sphäre nicht. Sie ist in unserem speziellen Kontext durchaus als Symbol des königlichen Repräsentationsprogramms zu behandeln. Als ein auf den Befehl des Königs hin von Menschenhand erschaffenes Objekt, stellt sie einen Teil des wahrnehmbaren Zeichenregimes der Repräsentation von Macht dar. Maschinen und technische Errungenschaften waren im siebzehnten Jahrhundert von höchster Bedeutung und versinnbildlichten Macht und Überlegenheit auf eine unvergleichliche Art und Weise.[217] Dinge, die seit Jahrhunderten als von Gott gegeben und unmöglich galten, wurden plötzlich möglich. Flüsse umzuleiten, Tonnen von Wasser bergauf zu pumpen und es dann viele Kilometer lang über Aquädukte zu leiten, bei denen sogar die großen Römer vor Neid erblasst wären, um es dann kunstvoll in den königlichen Gärten aus unzähligen Fontänen fließen zu lassen, zählt wohl ohne Zweifel dazu. Betrachten wir das Projekt im Lichte der damals bereits sehr präsenten *Querelle des Anciens et des Modernes* - der Debatte ob das neue "moderne" Wissen in Kunst, Wissenschaft usw. nun den altbewährten Erkenntnissen der Antike überlegen sei - so ist die Aussage der Errungenschaft der Maschine von Marly in diesem Punkt wohl völlig klar.[218] Sie steht für eine neue Zeit, in der der König mit Hilfe der Wissenschaften, menschlichem Verstand und starkem Willen selbst das Urelement Wasser (und somit die Natur selbst) beherrschen kann. Thomas Brandstetter resümiert die zentrale Rolle technischer Errungenschaften für die Repräsentation von Macht treffend:

---

noch gar nicht. Die Kosten, die die Wasserbeschaffung künftig noch verursachen sollte, sind daher noch nicht Gegenstand seiner Berechnungen.]

[216] Scudéry: La promenade de Versailles, S. 91. [Anmerkung: Auch zum Zeitpunkt dieser Aussage existierte die Maschine von Marly noch nicht.]

[217] Brandstetter: Kräfte messen, S. 25f.

[218] Schmale, Wolfgang: Das 18. Jahrhundert, Wien: Böhlau Verlag 2012, S. 315f.

"Im 17. Jahrhundert definierte sich die Souveränität durch ihre Geschicklichkeit in der Erschließung und Aufteilung eines Raumes, innerhalb dessen Grenzen sich die Macht des Königs manifestierte. In den Schlossparks wurden jene Technologien zur Schau gestellt, die eine solche Verfügungsgewalt über das Territorium ermöglichten."[219]

7.b. Das Formen der Natur

Durch die Auseinandersetzung mit oben genannten Beispielen, die alle von gezieltem menschlichen Eingriff in die Natur zeugen, lässt sich das vorherrschende Naturbild des siebzehnten Jahrhunderts bereits erahnen. Zwar hatte der Mensch schon zu anderen Zeiten und an anderen Orten lenkend in die Natur eingegriffen und sie seinem Willen unterworfen, was jedoch neu war ist die strikte Abtrennung der menschlichen Art gegenüber der tierischen, sowie ihre unantastbare Überlegenheit gegenüber letzterer. Die Erde und ihre Schöpfungen wurden nun als Erbe des Menschen betrachtet, welcher nach freiem Willen über sie verfügen konnte. Ein Zeichen für diese Wahrnehmung ist „(...) die Verwandlung von Wäldern in Stätten lyrischer Nostalgie."[220] Die Wahrnehmung der Menschen war also bereits nachhaltig vom Weltbild der frühen Aufklärung Frankreichs geprägt. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle der Philosoph und Naturwissenschaftler René Descartes, der Wald mit Tradition und historisch bzw. erblich bedingten Altlasten der Menschheit gleichsetzte. Doch von der Vergangenheit galt es Abstand zu nehmen. Die leere und weite Ebene, die dem menschlichen Verstand Raum zur Entfaltung einräumte, wirkte daher nun weitaus attraktiver. Dem Rationalismus und der Vernunft entsprechend, sollten die natürlichen Anlagen des Menschen gestärkt und somit zur Entfaltung seines vollen Potenzials gebracht werden. Die sich rasch entwickelnden Naturwissenschaften zeugen von eben diesem Wunsch, sich die Welt anzueignen, ihr Herr zu werden. Natur wird nun als etwas Berechenbares, etwas, das in mathematischen Größen ausgedrückt werden kann, angesehen. Das cartesianische Naturbild ist somit stark ökonomisch geprägt, wodurch aus dem bis dahin mythischen und wilden Wald wirtschaftlich nutzbares Potenzial wird.

[219] Brandstetter: Kräfte messen, S. 27.
[220] Harrison, Robert P.: Wälder : Ursprung und Spiegel der Kultur, München; Wien: Hanser 1992, S. 117.

Von ihm soll auch der Ausspruch stammen, dass, um geradewegs durch einen Wald gehen zu können, es nur nötig sei die Bäume in einer dementsprechend geraden Linie zu pflanzen.[221] Und genau dieser Denkansatz wurde in Frankreichs Gärten und Parks des siebzehnten Jahrhunderts zunehmend umgesetzt. Bäume und Sträucher wurden in einer Linie gepflanzt, Blumen in ornamentartige Beete gesetzt und die Natur dadurch in vom Menschen vorgegebene Formen gezwungen. Die Geometrie und ihre regelmäßigen Formen stellten dabei einen zentralen Aspekt dar und garantierten Regelmäßigkeit. Von „Gartenarchitektur" zu sprechen hat mehr und mehr seine Berechtigung.[222]

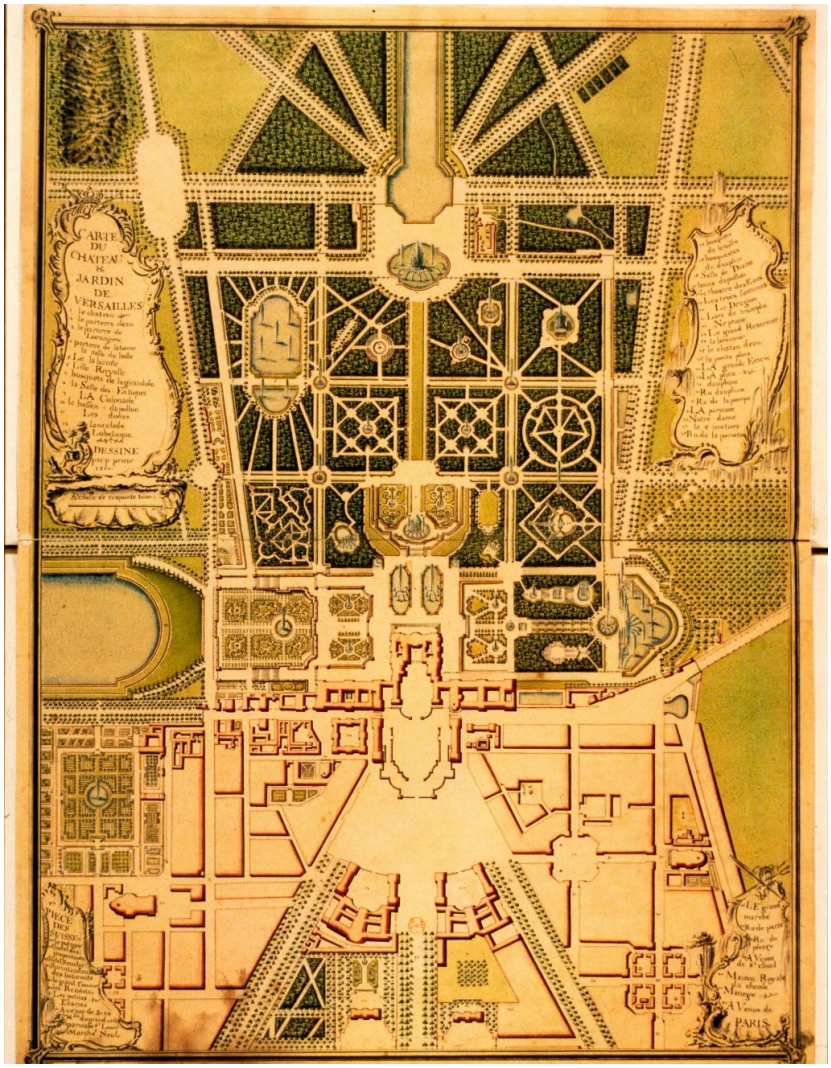

Abbildung 6: P. Prieur: Carte du château , jardin de Versailles [Plan géométral et descriptif], 1750, Bibliothèque nationale de France (Gallica – bibliothèque numérique).

[221] Ebd., S. 138ff.
[222] Brandstetter: Kräfte messen, S. 170f.

Doch „die Wege der Methode versprechen weder Heil noch Weisheit, sondern vielmehr Macht. Sie führen zur Beherrschung und Inbesitznahme der Natur, das heißt zur Aneignung der Macht, die traditionell Gott zugeschrieben wird."[223] In den Gärten Versailles wurde diesem Naturbild die Krone aufgesetzt. Auch wenn wir das ikonographische Programm vorerst noch außen vor lassen, ist es bereits berechtigt die Gartenanlage von Versailles als ein Symbol der Macht zu bezeichnen.

André Le Nôtre und der französische Garten

> „Cette cour, ce roi, voyaient dans Le Nôtre le plus grand jardinier de son temps, et c'est pourquoi les visiteurs de Versailles trouvaient dans ses jardins l'expression la plus vivante, la plus majestueuse et la plus vraie des formes de la nature. L'admiration qu'ils leur vouaient était faite de ce mélange d'émotions et de jugements implicites qu'on appelle le sentiment du beau."[224]

André Le Nôtre, bedeutender französischer Gartenarchitekt und seit 1657 offiziell *Contrôleur géneral des bâtiments, jardins, tapisseries, et manufactures de France*, erschuf in Versailles den französischen Garten par excellence. Zuvor arbeitete er gemeinsam mit dem Architekten Louis Le Vau und dem Maler und Innenaussatter Charles Le Brun an Schloss Vaux-le-Vicomte des französischen Finanzministers Nicolas Fouquet. Die Karrieren der drei Künstler standen damals bereits kurz vor dem Durchbruch - Fouquet, von Innovation getrieben, hatte sich ein vielversprechendes Trio ausgesucht.[225] Am 17. August 1661 lud Fouquet zu einem imposanten Fest auf sein prächtiges Schloss – unter anderem den König selbst. Das Rahmenprogramm beinhaltete die Uraufführung von *Les Fâcheux* von Molière sowie musikalische Darbietungen von Jean-Baptiste Lully. Das im prächtigen Garten vor etwa 1000 Menschen stattfindende Spektakel wurde durch ein Feuerwerk gekrönt. Nur drei Wochen später wurde Fouquet festgenommen und zu lebenslangem Haft verurteilt. Es entstand unmittelbar das Gerücht - und damit der weithin bekannte Mythos - , der König sei von der Schönheit seines Anwesens derart geblendet gewesen, dass er den Minister aus Neid hatte beseitigen lassen. Dies hatte jedoch auch politische Gründe und ist weit

[223] Harrison: Wälder, S. 139.
[224] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 165.
[225] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 39ff.

komplexer als oft angenommen. Nichtsdestotrotz war es sicher kein Zufall, dass eben dieses vielversprechende Künstlergespann (Le Nôtre, Le Brun und Le Vau) ab diesem Zeitpunkt nun direkt mit dem Ausbau von Versailles betraut wurde. Fouquet selbst wurde durch Jean Baptiste Colbert ersetzt, der die absolutistische Macht des Königs mit Hilfe seiner Kunstpolitik untermauerte. [226] Le Nôtres Garten in Versailles war genauso Teil jenes Programms und spiegelte im selben Augenblick das herrschende cartesianische Naturbild der Epoche wider.

Der Regel der Symmetrie und der Geradlinigkeit folgend, treffen sich seit 1668 drei Alleen auf dem Versailler Vorhof, die strahlenförmig zum Schloss führen. Auch im Westen wurde das Gelände auf dieselbe Art und Weise – nach dem Muster des Gänsefußes (*Patte d'oie*) - erweitert und damit der Park entgrenzt. Bereits zwischen 1663 und 1665 wurde der Garten beträchtlich vergrößert und dem zuvor quadratischen Grundriss eine für Le Nôtre so typische *perpective centrale* verliehen. „Il utilisa pour cela un axe est-ouest résultant de la configuration naturelle, auquel la thématique solaire allait conférer une signification essentielle: matérialiser la course diurne de l'astre."[227] Parallel zu dieser Hauptachse verlaufen kleinere Achsen im Norden und Süden, welche im rechten Winkel von Alleen geschnitten werden. Dadurch entstanden separate Felder, die sogenannten Bosketten, die thematisch individuell gestaltet wurden. Die auf Grund dessen entstandene Struktur des Gartens entspricht zu diesem Zeitpunkt bereits im Großen und Ganzen der Anlage, wie wir sie heute kennen.[228] Besonders charakteristisch für den französischen Gartentyp ist dabei die hierarchische Abfolge der unterschiedlichen Bereiche, ein System, das bereits in Vaux-le-Vicomte eindrucksvoll umgesetzt worden war [229]: das ornamentale Broderieparterre nahe des Schlosses, das sich primär durch Blumenschmuck, Bassins, Statuen und kunstvoll gestutzte Hecken auszeichnet; gefolgt vom kleinen Park mit seinen Alleen und seiner Boskettenlandschaft, welche durch ihre unterschiedlichen Wasserspiele und ihre thematische Vielfalt charakterisiert wird; und schließlich der Waldpark. Je nachdem, wo man sich befand, gab der Blick die unterschiedlichsten Perspektiven preis, denn

[226] Ebd., S. 53f.
[227] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 53.
[228] Hoog, Simone und Daniel Meyer: Versailles: der große Kunstführer, Versailles: Edd'Art Lys 1999, S. 116.
[229] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 43.

> „(...) à chaque carrefour l'oeil pouvait se tourner vers plusieurs directions en rencontrant chaque fois des vues agréable et ordonnées. Des bosquets, consacrés à telle ou telle divinité, se nichaient mystérieusement entre ces allées."[230]

Der Aspekt der Perspektive stellt ein konstitutives Element des französischen Gartens dar, welches äußerst exakte Planung und Vermessung des Geländes mit Hilfe der neusten technischen Instrumente verlangte. Besonders die exzessive Verwendung von Wasserflächen musste dabei akribisch berücksichtigt werden, da eben diese das menschliche Auge verwirren und Distanz ungreifbar machen. Solche optischen Täuschungen wurden in den Gärten von Versailles von Beginn an gezielt eingesetzt um das Gelände z.B. weiter erscheinen zu lassen als es tatsächlich war. Noch heute wird die atemberaubende Hauptachse von Versailles voller Ehrfurcht von den Menschen der Gegenwart bewundert – wir sprechen hier von Menschen, die mit 3D-Kino, Fernsehern, Flugsimulatoren, Vogelperspektiven usw. vertraut sind. Wir können daher vermutlich nur ansatzweise erahnen, welch profunde Wirkung das Spiel der Distanzen und Perspektiven auf Zeitgenossen des Sonnenkönigs ausgeübt haben muss. Dass Perspektive und Distanz bereits zu Zeiten Ludwigs XIV. ganz gezielt eingesetzt wurden, beweist die *maniére de montrer les jardins de Versailles* von Louis XIV höchst persönlich. Es handelt sich dabei um ein Handbuch, welches vorgibt in welcher Reihenfolge die Gärten zu besichtigen sind, wo es zu verweilen und zu beobachten gilt. So schreibt er: „quand on sera au point de veüe, on y fera une pause pour considérer les rampes, les vases, les statues, les Lésars, Latonne et le chasteau; de l'autre costé, l'allée royalle, l'Apollon, le canal (...)."[231] Die sogenannten *points de vue* markieren dabei Orte, von denen aus das Spiel der Perspektiven und die optischen Täuschungen der Distanz besonders auf den Beobachter einwirken können.

Der französische Garten ist ein Garten der Gegensätze. Das ewige Spiel zwischen Licht und Schatten sowie zwischen weiten Flächen und verwinkelten Verstecken ist essentieller Bestandteil dieser Gartenform. Le Nôtre scheint dabei „(...) die barocke Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zum gestalterischen

[230] Maurois: Louis quatorze à Versailles, S. 33f.
[231] Louis XIV: Manière de montrer les jardins de Versailles, hg. von Séverine Cuzin-Schulte, Paris: Éditions Artlys 2013, S. 9.

Grundprinzip erhoben zu haben."[232] Die Vereinigung dieser Gegensätze ist ihm in Versailles meisterhaft gelungen; es muss aber angemerkt werden, dass es sich dabei um das Ergebnis jahrelanger wissenschaftlicher Anstrengungen handelt, den Schatten sämtlicher Böschungen und Alleen zu verschiedenen Tageszeiten und bei unterschiedlichstem Lichteinfall zu berechnen.[233] Die Schönheit der offenen Weite in Versailles ist dabei zweifelsohne den Spielen der scheinbar unendlichen Wasserflächen mit dem Licht der Sonne geschuldet. Als *mirroirs d'eau* bezeichnet, können die im Sonnenlicht glitzernden Becken als Spiegelsaal der Natur betrachtet werden.[234] Umso reizvoller scheinen nun die geheimen Orte fernab der großen Perspektiven, kleine Paradiese, die scheinbar ihren eigenen Regeln folgen. Mystische Orte „(...) d'où Apollon semble s'être retiré pour céder la place à Diane. Dans les bosquets règne la pénombre (...)."[235]

7.c. Die Natur als Prestigeobjekt

Wie bereits angedeutet, war der gezielte Eingriff in die Natur stellvertretend für eine gewisse Geisteshaltung, in der die menschliche Rasse über allem stand und somit ökonomische Verfügungsgewalt besaß. Nur Gott selbst war ihr überlegen. Ludwig XIV., als der König Frankreichs, verstand sich als Stellvertreter Gottes auf Erden, womit gewissermaßen auch ihm ein Platz über dem Rest der Menschheit zuteil wurde. Seine eigene Macht und die der Menschheit dabei an der von Gott gegebenen Natur zu messen, war daher durchaus legitim.

In Versailles wurde diese Ideologie auf sehr unterschiedliche Art und Weise umgesetzt, zieht sich jedoch wie ein roter Faden durch sämtliche Domänen. Unter Natur verstehen wir hier im weitesten Sinne die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer. Gab es im Europa des siebzehnten Jahrhunderts einen Ort, an dem sie alle gleichzeitig dem Willen des Menschen unterworfen wurden um zur Repräsentation von Macht (über die Natur) instrumentalisiert zu werden, so war dies wohl Versailles.[236] Die Indienstnahme der Natur macht sie zu einem

[232] Schweizer: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, S. 46.
[233] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 106ff.
[234] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 113f.
[235] Jeanneret: Versailles, ordre et chaos, S. 78. [Anmerkung: Apollo, der Sonnengott, überlässt das Terrain hier Diana, der Göttin der Jagd.]
[236] Krause, Katharina: Wie beschreibt man Architektur?: das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2002, S. 115.

reinen Prestigeobjekt, und auch wenn das, was in Versailles daraus erschaffen wurde zweifelsohne als „schön" beschrieben werden kann, so muss doch die Tatsache festgehalten werden, dass all dies auch zur Allmachtsdemonstration des Königs geschah. Die Auseinandersetzung mit dem Element Erde begleitete Versailles konstant, da sich das Schloss und seine Gärten in permanentem Umbau befanden.[237] Wenn wir jedoch von einer Bändigung der Erde sprechen wollen, so trifft dies sicherlich – wie bereits erwähnt – für den ersten Bauabschnitt unter Ludwig XIV. zu. Hier galt es dem flachen, sumpfigen Tal ohne Akzente eine Topografie zu verleihen, die es erlauben würde das angedachte Gartenprojekt sowie die Vergrößerung des Schlosses zu ermöglichen. Das Herbeischaffen und Aufschütten der Tonnen an Erdmasse, die dazu nötig waren, grenzten dabei an logistischen Irrsinn. Weit höheren Repräsentationswert als die Erdarbeiten hatte ohne Zweifel das Dominieren des wertvollen Elements Wasser. Wasser war für die Menschen des siebzehnten Jahrhunderts ein besonders rares Gut - ließ ein König damals einen Brunnen bauen, so geschah dies als Zeichen der Verbundenheit zum Volk und des Wohlwollens. Höfisches Wasser in Form von Bassins, Fontänen und Kaskaden waren somit Ausdruck von Macht, Prunk und Überfluss. Dieser Effekt des Überflusses wurde durch die Tatsache, dass das Wasser über Kilometer nach Versailles gepumpt wurde um hier nach Lust und Laune zum *divertissement* eingesetzt zu werden, noch potenziert.[238] Die ausgeprägte Passion des Königs für die Wasserspiele sowie sein persönliches Engagement in Planung und Umsetzung eben jener wird in diesem Lichte umso nachvollziehbarer.[239] Die Bewunderung, die die Beherrschung und die gezielte Einsetzung des Elements Wasser unter Zeitgenossen hervorrief, wird in der Promenade des Fräuleins von Scudéry eindrücklich beschrieben:

> „(...) on voit Neptune dans son char tiré par six chevaux marins, d'où il sort un infinité de jets d'eau qui se croisent et qui environnent un autre jet d'une hauteur prodigieuse, et tous ces jets ensemble font un si grand murmure en retombant dans le grand bassin que toute la surface du rondeau en est troublée."[240]

[237] Tiberghien: Versailles, S. 33.
[238] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 89.
[239] Tiberghien: Versailles, S. 86.
[240] Scudéry: La promenade de Versailles, S. 87.

Sicherlich sind solche Beschreibungen mit Vorsicht zu genießen, entstanden sie doch häufig, um dem König zu schmeicheln. Die wahren Emotionen, die solche Naturspektakel aber zweifelsohne auslösten, sind in vielerlei Quellen beschrieben. „Le „grand cri d'admiration" des personnages de Mlle de Scudéry exprime ce que ressentaient tous les visiteurs et tous les habitants du château."[241] Auch die Luft (bzw. das Klima) sollte Versailles hörig sein. Wie wir wissen, waren die klimatischen Bedingungen vor Ort nicht unbedingt vorteilhaft für die Erschaffung eines botanischen Wunders. Der Boden war zudem relativ nährstoffarm und dementsprechend groß war die Herausforderung Versailles zum Blühen zu bringen. Doch auch auf diesem Gebiet setzte sich neu erworbenes Wissen und der Wille des Königs durch. So wurden exotische Pflanzen aus aller Herren Länder nach Versailles gebracht und dort studiert und kultiviert. Das beste Beispiel dafür ist die eigens zu diesem Zweck erbaute Orangerie, wo Zitrusbäume, Oleander und Palmen wuchsen. Es herrschte sozusagen ewiger Frühling.[242] Darüberhinaus wurden tausende (oft bereits ausgewachsene) Bäume aus weiten Teilen Europas nach Versailles transportiert, um Bosketten und Alleen aus seltenem Blattwerk entstehen zu lassen. Klimatische Schwierigkeiten wurden auch hier überwunden. Die Vielfalt der Flora in Versailles ist unter anderem Gegenstand der Memoiren des französischen Politikers und Schriftstellers Le Duc de Saint-Simon. So erwähnt er im Zuge eines harten Winters „Nußbäume, Ölbäume, Apfelbäume, Weinreben (...)."[243] Der königliche Gemüsegarten – *le potager du roi* – brachte die vortrefflichsten Gemüsesorten hervor und wurde damit zum lebenden Beweis dafür, dass durch klugen Umgang mit natürlichen Ressourcen das Überwinden von natürlichen Grenzen möglich war. Und erneut triumphierte der König über die Natur.[244] Feuer, bekannt als das gefährlichste aller Elemente, wurde gleichermaßen zu Prestigezwecken verwendet. So ließen den königlichen Park im Zuge der Wonnen der verzauberten Insel von 1664 (*Les plaisirs de l'ile enchantée*), ein dreitägiges Spektakel in den Gärten von Versailles, tausende von Fackeln und Kerzen allabendlich erleuchten. Am dritten Abend wurde dann sogar der Himmel – in Form eines atemberaubenden Feuerwerks - in Feuer getaucht, was den Festlichkeiten einen gebührenden

[241] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 161.
[242] Hoog/Meyer: Versailles, S. 136.
[243] Saint-Simon: Erinnerungen, S. 160.
[244] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 73.

Abschluss verlieh.[245] Die vier Elemente wurden also, wie an den genannten Beispielen ersichtlich wird, als Geschenk der Natur an den Menschen betrachtet. Diese galt es als Prestigeobjekte zu nutzen und für repräsentative Zwecke zu verwenden. Zentrale Kategorien sind dabei das Wunderbare (eine qualitative Größe) und der Überfluss (eine quantitative Größe).[246] Die Herrschaft Versailles über die vier Elemente, die Maßlosigkeit, mit der sie verwendet wurden und der Zauber, der damit herbeigeführt wurde, entwickelte sich daher zu einem besonders starken Symbol der Macht.

Ein weiteres Prestigeobjekt, das von der Natur gegeben war und sich zur Demonstration von Macht und Überlegenheit eignete, war das wilde Tier. Die Aristokratie hatte schon lange zuvor ein sehr spezielles Verhältnis zu Tieren – ein Beispiel dafür wäre die alte Tradition der Jagd. Ab dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert verstärkte sich dieses Interesse in besonderem Maße. Gründe dafür sind sicherlich das bereits beschriebene cartesianische Weltbild, das sich zu etablieren begann, sowie das menschliche Verlangen der Entmystifizierung des Unbekannten. Mit Hilfe der Wissenschaften und der neuen Erkenntnisse sollten die Wunder der Natur entschlüsselt werden.[247] Die Menagerie von Versailles entstand bereits zwischen 1662 und 1664 und sollte in erster Linie seltene Tiere beherbergen. Es handelte sich dabei um einen oktogonalen Pavillon im Waldpark, der fächerartig von sieben symmetrischen Gehegen umgeben war. Dieser befand sich am südlichen Ende des Querkanals des *Grand Canal* und bildete somit das Gegenstück zum *Grand Trianon*.[248] Die Menagerie wurde zum beliebten Ausflugsziel des Hofs, aber auch Gelehrte der *Académie des sciences* gingen hier ein und aus. Jean-François Félibien beschrieb die Menagerie in seiner berühmten *Description de Versailles* als einen Ort „(...) d'où l'on voit ces sept cours qui sont remplies d'une infinité d'oiseaux tres rares, & d'une quantité incroyable d'animaux étrangers & sauvages de toutes les especes."[249] Das exotisch Fremde zog also sowohl die kuriosen Blicke der Elite, als auch das Interesse der Wissenschaft auf sich. Dass eben dieses Wilde in

[245] Maurois: Louis quatorze à Versailles, S. 20f.
[246] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 88.
[247] Baratay, Éric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo : Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin: Wagenbach 2000, S. 27f.
[248] Ambrière, Francis (Hrsg.): Versailles : La ville, le chateau, le parc, les Trianons, Les guides bleus illustrés, Paris: Hachette 1953, S. 54f.
[249] Félibien Des Avaux: Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle, S. 236.

Versailles domestiziert wurde um es Mensch und Wissenschaft zugänglich zu machen, zeugt erneut von der göttergleichen Allmacht des Sonnenkönigs, der in diesem Fall als Herr über Flora und Fauna stilisiert wurde. Exotische Tiere und Pflanzen waren somit wichtige Bestandteile des königlichen Gartens, „(...) da sie entscheidend dazu beitrugen, ihrem Besitzer eine Aura von Macht zu verleihen (...)."[250]

7.d. Das ikonographische Programm

Obwohl Gärten den stummen Künsten zuzuordnen sind, bedeutet dies nicht gleichsam, dass sie uns keine Geschichten erzählen. Die Gärten von Versailles sprechen in vielerlei Hinsicht – sie sind voller Bilder und Zeichen. Manche davon sind verständlicher als andere. Was den Großteil unter ihnen aber verbindet, ist die Tatsache, dass ihr Motiv der Antike entnommen wurde. Frankreich wird auf diese Weise als legitimer Erbe des großen römischen Reichs inszeniert. Die gallische Identität, die als historische Tatsache den Bezug zu Rom untermauert, sollte Frankreichs politischer Zukunft als römischem Erbe den Weg weisen. Das Zeichensystem, das die Gärten Versailles prägt, spielt dabei eine zentrale Rolle, denn es sind unter anderem diese Zeichen, die in Form von semiotischen Ketten eine neue imaginäre Welt entstehen lassen. Eine Welt, dessen Mittelpunkt der Erbe Roms, Frankreich, war.[251] Betrachten wir die Problematik im Lichte der *Querelle des Anciens et des Modernes*, scheint diese Idee im Zuge der Auswahl der Bilder und Zeichen von großer Wichtigkeit zu sein. Das römische Reich der Antike stand noch immer für ein Idealbild der territorialen Macht, der Kultur, der Künste und der Wissenschaften. Verstand man sich als Erbe dieses Reiches, so galt es sein Wissen und seine Produkte zu verwenden, darauf aufzubauen und dadurch großes Neues zu erschaffen – ja Rom gar hinter sich zu lassen. Voltaire bestätigt dieses nationale Selbstverständnis in seinem Werk *Le siècle de Louis XIV*, indem er die Errungenschaften Frankreichs – in diesem Fall die der bildenden Kunst - denen der Antike zumindest gleichstellt:

> „Si l'on trouvait un jour, sous des ruines, des morceaux tels que les bains d'Apollon, exposés aux injures de l'air dans les bosquets de Versailles; le

[250] Baratay/Hardouin-Fugier: Zoo, S. 15.
[251] Mukerji: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", S. 510f.

> tombeau du cardinal de Richelieu (...); il est à croire que ces productions de nos jours seraient mises à côté de la plus belle antiquité grecque."[252]

Die Verwendung antiker Motive in den Gärten Versailles wird daher durchaus nachvollziehbar. Der König selbst wird im Zuge dessen als Sonnengott Apoll stilisiert, um den sich nicht nur alle anderen Gottheiten drehen, sondern auch das ikonographische Programm der Gärten Versailles. Man brauchte keine Uhr um zu wissen, was der König gerade tat oder wo er sich befand, es genügte den Stand der Sonne zu beobachten. Ludwig XIV. war sich seiner Endlichkeit zwar bewusst, doch schuf er mit Versailles und seinem Garten, der sich mit all seinen Elementen nach den Gestirnen richtete, einen Ort, der die Unsterblichkeit des Staates verkörpern sollte.[253] Und tatsächlich: Noch heute spazieren wir durch seine Gärten, betrachten seine Zeichen, und lassen die Geschichten und Bilder auf uns wirken. Der Latonabrunnen ist nur eines unzähliger Beispiele der sprechenden Zeichen. Er zeigt uns die Göttin Latona, die römische Leto, die versucht ihre beiden Kinder, Apoll und Diana, vor lykischen Bauern zu schützen, weswegen sie Jupiter bittet die Gegner in Frösche zu verwandeln. Latona und ihre Kinder triumphieren in der Mitte der Brunnenanlage auf einem Sockel, während um sie herum über fünfzig Frösche sowie menschliche Figuren mit Froschbeinen Wasser in alle Richtungen speien.[254] Keiner der zeitgenössischen Texte nähert sich diesem Ensemble auf einer politischen Ebene. Scudéry, Félibien und andere beschränken sich lediglich darauf entweder die antike Legende nachzuerzählen oder aber die Statuen, ihr Material und ihre Form genau zu beschreiben.[255] Heute ist in diesen Dingen der Wissensstand ein anderer. Der Latonabrunnen ist zentraler Gegenstand der Studien von Robert W. Berger und Nathan T. Whitman. So wird Latona, die Apoll beschützt, mittlerweile mit Anne d'Autriche, der Mutter Ludwigs XIV. gleichgesetzt, die während der aufreibenden Zeit der Fronde, als der Pariser Adel sich gegen das königliche Regime erhob, versuchte ihre Kinder und die Monarchie zu schützen. Diese frühen Turbulenzen im Leben des Sonnenkönigs prägten ihn und seine Politik nachhaltig und fanden im Garten Versailles ihre Verewigung. Der Brunnen ist daher auch als eine Art pädagogische Maßnahme anzusehen, die lehren soll sich nicht in den Weg des

[252] Voltaire: Le Siècle de Louis XIV, S. 89f.
[253] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 65f.
[254] Hoog/Meyer: Versailles, S. 123.
[255] Krause: Wie beschreibt man Architektur?, S. 108ff.

Königs zu stellen.[256] Es sind auch solche Statuen, Vasen und Artefakte, die eine Geschichte zu erzählen haben, welche den narrativen Übergang zwischen Schloss und Garten ermöglichen. Denn „(...) ils liaient le château et les jardins par un même réseau d'images et de représentations."[257] Die Hauptachse, die in Ost-West Richtung verläuft, teilt die Anlage in 2 Sphären. Der Norden ist geprägt von den Gefahren, die der Monarchie und dem König begegnen. Hier herrscht das Wasser (*Bassin de Neptune, Bassin du Dragon* etc.), das ikonographisch mit den Kräften des Bösen und mit Kriegen verbunden wird. Der Teil des Schlosses, der an das Nordparterre angrenzt, ist das nördliche Ende des Spiegelsaals, wo sich der *Salon de la Guerre* – der Salon des Krieges – befindet. Der *Salon de la Paix* – der Salon des Friedens – markiert sein thematisches und ikonographisches Gegenstück am südlichen Ende des Spiegelsaals. Sein äußeres Äquivalent bildet das Südparterre, *le parterre du Midi*. Im trockenen Süden herrschen ornamentale Blumenbeete, exotische Früchte, die wir in der Orangerie finden, Licht und Wärme. Das ikonographische Programm, das vor allem durch Blumen, Lebensmittel und Fruchtbarkeit bestimmt wird, zeigt die Sonnenseiten des königlichen Waltens.[258]

7.e. Die Gärten als Spiegel des Régimes

Das menschliche Bewusstsein wird bekanntlich von seiner materiellen und sozialen Umwelt geprägt. Die gezielte Gestaltung von Raum, das Erschaffen einer neuen materiellen Realität, stellt somit ein mächtiges Werkzeug der königlichen Propagandamaschinerie dar.[259] Wundersame Eindrücke, Schönheit, Prunk und das Zusammenspiel der beherrschten Elemente strömen gleichzeitig und permanent auf den Beobachter ein. Auch die Protagonisten in Madeleine de Scudérys Novelle können sich dem Zauber der Gärten nicht verwehren:

> „En effet, il n'est pas possible, la première fois qu'on voit une si belle chose, de ne douter pas de ce qu'on voit et de ne s'imaginer pas que c'est un enchantement. Les yeux sont ravis, les oreilles sont charmées, l'esprit

[256] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 78ff.
[257] Baridon: Histoire des jardins de Versailles, S. 64.
[258] Sabatier: Versailles ou La figure du roi, S. 514.
[259] Mukerji: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", S. 513.

> est étonné et l'imagination est accablée, s'il faut ainsi dire, par la multitude des beaux objets."[260]

Die *manière de montrer les jardins de Versailles* von Ludwig XIV. können in dieser Hinsicht als Bestreben gewertet werden, Motion und Emotion des Besuchers zu steuern. Die vom König vorgeschriebene Route gliedert sich in einzelne „Szenen" welche chronologisch (ähnlich einer Choreographie) durchschritten wurden. Es gab Empfehlungen dazu, wann und wo angehalten werden sollte, worauf geachtet werden sollte, wohin der Blick gerichtet werden sollte. Nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip wurde durch gesteuerte Motion der Akteure und ihrer Körper die emotionale Ebene beeinflusst. Die Gärten von Versailles bilden daher nicht nur den Hintergrund oder das Dekor, innerhalb dessen der Hof sich bewegt, sondern vielmehr die Bühne selbst. Das Individuum wird auf diese Weise Teil der königlichen Machtrepräsentation.[261]

Abbildung 7: Étienne Allegrain: Promenade de Louis XIV en vue du parterre du Nord, vers 1688, Musée national du Chateau de Versailles, MV 752.

Versailles – ein künstliches Paradies – begünstigte die Verschiebung der Macht in Richtung des Königs ungemein, indem es einen neuen materiellen und sozialen

[260] Scudéry: La promenade de Versailles, S. 89.
[261] Kolesch: Theater der Emotionen, S. 107ff.

Rahmen bot. Der Adel, der in seinen Rechten und Privilegien de facto beschnitten wurde, wehrte sich nicht sonderlich gegen Prunk, Schönheit und Überfluss, die an diesem Ort herrschten. Hier wurde ihnen eine neue Rolle zu Teil: Sie waren Erben des römischen Reichs und Trabanten des Sonnenkönigs und lernten dementsprechend sich dieser Rolle, die so viele Vorteile versprach, zu fügen.[262]

Doch es bedurfte mehr als nur der Topografie, um das Potential der Gärten völlig auszuschöpfen. Es bedurfte ebenso, wie bereits erwähnt, spezieller Aktivitäten, die um den Traum der Allmacht und der antiken Wiederauferstehung herum organisiert waren. Dies bedeutete eine spezielle Lebensweise am französischen Hof zu etablieren. Essentieller Bestandteil davon waren akribisch durchgeplante Festlichkeiten, welche häufig in den Gärten stattfanden.[263] Wie Voltaire bestätigt, handelte es sich dabei oft um mehrtägige Spektakel, die an Prunk nicht zu übertreffen waren:

> „Le roi représentait Roger; tous les diamants de la couronne brillaient sur son habit, et sur le cheval qu'il montait. [...] Ces fêtes, si supérieures à celle qu'on invente dans les romans durèrent sept jours."[264]

Hier lernten die Menschen, die Teil des Traums sein wollten, wie sie sich zu verhalten hatten und welchen Regeln es sich zu unterwerfen galt. Auch wenn diese *divertissements* in erster Linie Vergnügen und willkommene Ablenkung waren, so muss doch auch dem strikt pädagogischen Charakter solcher Veranstaltungen Rechnung getragen werden.[265]

8. Versailles als europäisches Modell

Durch die Instrumentalisierung des ikonographischen Programms, die Bündelung der politischen Macht und der Künste an einem Ort, sowie die Verbreitung eben dieses Bildes, wurde Versailles zur Legende stilisiert. Es ist daher nachvollziehbar, dass eine europäische Rezeption, wie auch immer diese in den verschiedenen Fällen aussehen mochte, in gewissem Maße unvermeidbar war. Auch wenn ablehnende Positionen durchaus existierten, so waren die

[262] Mukerji: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", S. 515f.
[263] Maurois: Louis quatorze à Versailles, S. 19.
[264] Voltaire: Le Siècle de Louis XIV, S. 52.
[265] Mukerji: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", S. 529.

unmittelbaren Reaktionen dennoch meist von Bewunderung und Neid geprägt. Um diesem Idealbild einer Herrscherresidenz im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert näher zu kommen, wurden vielerorts symbolische, architektonische oder ästhetische Elemente des Schlosses nachgeahmt, neu interpretiert und übernommen. Doch gehen wir zu weit, wenn wir Schloss Versailles als Vorbild des europäischen Schlossbaus bezeichnen? Eine genauere Betrachtung des Fallbeispiels von Schloss Schönbrunn in Wien, gerne als habsburgische Antwort auf Versailles bezeichnet, soll bei der Beantwortung dieser Frage helfen.

8.a. Schönbrunn - Eine frühe Baugeschichte

Lange Zeit wurde angenommen, dass das Schloss Schönbrunn "auf die grüne Wiese" gebaut wurde - dass also auf keine historischen Bausubstanzen, die bereits vorhanden gewesen wären, geachtet werden hätte müssen. Auch in der einschlägigen Fachliteratur war dies nur wenig umstritten. Die Entstehungsgeschichte des Schlosses galt als nahezu vollständig und nahtlos erforscht. Spätestens jedoch seit dem Jahre 1994 gab es hier ein fundamentales Umdenken. Dafür verantwortlich waren Umbau- und in diesem Zuge auch Grabungsarbeiten am Erdgeschoss des Mitteltraktes, da neue Kabelschächte verlegt werden sollten. Kurz nach den ersten Aushubarbeiten, stießen die Arbeiter auf verschüttete Fundamente. Dabei handelte es sich um Reste des Vorgängerbaus von Schloss Schönbrunn, welcher bis dato an einem anderen Standort weiter östlich vermutet worden war: Die Katterburg.[266]

Die Kattermühle, wie das Anwesen in den Quellen meist bezeichnet wird, wurde bereits im Jahre 1312 zum ersten Mal urkundlich erwähnt. Sie war zu diesem Zeitpunkt im Grundbesitz des Stifts Klosterneuburg. Ab 1548 pachtete der damalige Bürgermeister Wiens, Hermann Bayer, das Anwesen und ließ es zu einem Herrensitz ausbauen, der als Katterburg bezeichnet wurde. In Habsburger Hand gelang das Gut erst im Jahre 1569, als Maximilian II. sich dazu entschloss es käuflich zu erwerben. Den finalen Anstoß zum Kauf dürfte wohl die Lage des Anwesens im Westen Wiens und somit am Rande des Wiener Walds gegeben haben, zumal die Jagdleidenschaft der Habsburger schon seit jeher sehr

[266] Mutschlechner, Martin: Schloss Schönbrunn, Bd. 2, hg. von Johannes Sachslehner, Die geheime Geschichte von Österreichs Denkmälern, Wien; Graz; Klagenfurt: Pichler Verlag der Verlagsgruppe Styria GmbH & Co KG 2012, S. 16f.

ausgeprägt war. Kurz darauf begann Kaiser Maximilian II. einen großen Teil des Areals zu einem eingezäunten Tiergarten umzugestalten – was nichts anderes als ein Jagdgelände bezeichnete.[267] Als der Kaiser im Jahre 1576 verstarb, wurde es ruhiger um die Katterburg, da seine Nachfahren kein sonderlich großes Interesse daran hatten. Kaiser Matthias, der 1612 die Residenz von Prag schließlich zurück nach Wien versetzte, erweckte das kleine Schloss wieder aus seinem Winterschlaf. Jedoch erst „zwei Kaisergattinnen aus Italien ist es zu verdanken, dass das zunächst noch bescheidene Schloss am Wienfluss in den folgenden Generationen an Bedeutung gewann und sogar zu einem kulturellen Zentrum ersten Ranges wurde."[268]

So soll Ferdinand II. es zwar oft selbst zur Jagd genutzt haben, allerdings war es wohl seine Gattin Eleonora I. von Gonzaga, entstammend dem norditalienischen Fürstenhaus Gonzaga, die sich dem Besitz angenommen hat. Dies würde auch erklären, warum die Katterburg schließlich zu ihrem Witwensitz werden sollte.[269] Obwohl dies als gesichert gilt, gibt es dennoch Indizien dafür, dass sie diesen nicht unmittelbar nach dem Tode ihres Gemahls im Jahre 1637 bezogen hatte. Keine Zweifel gibt es aber über ihren Entschluss das kleine Schloss ab 1640 zu einem Lusthaus in „italienischer Manier" ausbauen zu lassen – wir sprechen an dieser Stelle vom sogenannten Gonzagabau. Im Jahre 1642 taucht auch erstmalig der Name *Schönbrunn* auf.[270]

Nach dem Tod Eleonoras I. im Jahre 1655 schenkte Kaiser Ferdinand III. Schönbrunn seiner dritten Ehefrau, die ebenfalls Eleonora von Gonzaga hieß – daher Eleonora II. Gonzaga. Sie bewahrte den italienischen Charakter der Anlage, verweilte aber eher selten im Schloss. Nichtsdestotrotz war die Anlage unter Eleonora II. mehrfach Schauplatz von Festen, Balletten und Komödien und rückte damit ins Zentrum der italienisch geprägten höfischen Festlichkeiten.[271] Das zeitgenössische Erscheinungsbild der Anlage kann mit Hilfe eines Stichs aus dem Jahre 1672 von Georg Matthäus Vischer genauer beschrieben werden: Der

[267] Hassmann, Elisabeth: Von Katterburg zu Schönbrunn : Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I., Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag 2004, S. 97f.
[268] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 19.
[269] Hassmann: Von Katterburg zu Schönbrunn, S. 486.
[270] Sauer, Franz: „Archäologische Untersuchungen im Schloß Schönbrunn", in: Iby, Elfriede (Hrsg.): Schloß Schönbrunn: Zur frühen Baugeschichte, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH 1996, S. 18–27, hier S. 19.
[271] Hassmann: Von Katterburg zu Schönbrunn, S. 492ff.

Komplex bestand aus zwei Teilen, im Osten der ursprüngliche Teil der alten Katterburg mit einem altertümlichen Uhrturm, daran schließt in Richtung Westen der dreistöckige, längliche Gonzagabau mit 16 Fenster-Achsen an.[272]

> „Typisch für den Geschmack des norditalienischen Frühbarock ist die gleichförmige, fast monotone Reihung der Fensterachsen an der Fassade. Dieser längliche Baukörper sollte bestimmend für die spätere Geschichte Schönbrunns sein, denn eben dieser Gonzagabau bildete die Vorgabe für den Mitteltrakt des späteren Schlosses."[273]

Nach dem Tod der Kaiserinwitwe im Jahre 1686, ging Schönbrunn schließlich wieder in den direkten Besitz des Kaisers Leopold I. über. Da das Anwesen noch von der Türkenbelagerung von 1683 gezeichnet war, entschloss sich Leopold für seine Instandsetzung.[274]

Entstehungskontext der Residenz Schönbrunn

Um den Ausbau von Schönbrunn zur Residenz unter Kaiser Leopold I. und seinem Sohn Joseph I. nachvollziehen zu können, ist es meines Erachtens unerlässlich die politischen und kulturellen Gegebenheiten der damaligen Zeit zu betrachten. Bevor also in den folgenden Kapiteln näher auf die Planung und Umsetzung der kaiserlichen Residenz Schönbrunn eingegangen wird, sollen an dieser Stelle noch einige wenige Aspekte des Entstehungskontexts thematisiert werden. Primär geht es dabei um das europäische Machtgefüge am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, die Beziehung des Wiener Hofs zur Großmacht Frankreich unter Ludwig XIV., sowie die Bedeutung von repräsentativer Architektur für das Selbstverständnis einer Monarchie.

Die europäische Landkarte des siebzehnten Jahrhunderts war geprägt von den Folgen der Reformation. Diese Aufteilung der Konfessionen führte auch zu neuen Allianzkonstellationen im europäischen Machtraum, wodurch sich Europas Zusammenhang in neuem Licht darstellte. Eine Entwicklung, die schließlich den dreißigjährigen Krieg (1618-1648) begünstigen sollte. Die Folgen waren wie

[272] Jahn, Alois: Im Park von Schönbrunn : Beschreibung von Schloß und Garten ; Daten zur Baugeschichte, Wien: Selbstverlegung durch Verfasser 2000, S. 7.
[273] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 22.
[274] Raschauer, Oskar: Schönbrunn : eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte ; der Schloßbau Kaiser Josephs I., Bd. 2, hg. von Institut für österreichische Kunstfroschung des Bundesdenkmalamtes, Studien zur österreichischen Kunstgeschichte, Wien: Verlag Anton Schroll & CO 1960, S. 33.

allgemein bekannt verheerend. Österreich überstand diese harten Jahre vergleichsweise glimpflich, den deutschen Teil des Reichs jedoch traf es katastrophal. Der Westfälische Friede von 1648 markiert für Österreich einen Wendepunkt:

> „War der Einfluss des Kaisers im zersplitterten Reichsverband zwar auf ein Minimum reduziert, so konnte der Herrscher seine Stellung in den Erbländern doch entscheidend festigen. Der Friedensschluss hatte hier den Sieg von Absolutismus und Katholizismus ohne Einschränkung bestätigt."[275]

Staaten forderten ihre Souveränität und machten dem Einheitsgedanken Europas zunehmend ein Ende. An seine Stelle drängte immer stärker die Idealvorstellung des Gleichgewichts unter den einzelnen Staaten, welches stabile Machtverhältnisse unter den Akteuren und somit Frieden begünstigen sollte. Hand in Hand mit diesen neuen Ideen, gingen vor allem der Vorstoß der Wissenschaften mit ihren neuen Erkenntnissen und die Vorläufer der Aufklärung, die diesen Visionen Nahrung boten.[276] Entgegen jenen Geboten des Gleichgewichts, strebte Frankreich, insbesondere unter seinem absolutistisch herrschenden König Ludwig XIV., nach einer europäischen Vormachtstellung, welche sich immer stärker zu manifestieren begann. Auf der gegenüberliegenden Seite erblühte das Reich der Habsburger. Dass die beiden Großmächte also zu „Erbfeinden" wurden, ist daher kaum überraschend. Bereits während des dreißigjährigen Kriegs kämpfte Frankreich an der gegnerischen Front und an diesem Zustand sollte sich so bald auch nichts ändern.

> „Ein Konflikt mit Frankreich schien auch insofern unvermeidbar, als beide Herren, Ludwig XIV. und Leopold I. (1658/1705), mit spanischen Prinzessinnen verheiratet waren und sich eine Vakanz des spanischen Throns abzuzeichnen begann."[277]

Zur gleichen Zeit rüstete sich das osmanische Reich erneut gegen das Habsburgerreich, was zur zweiten Türkenbelagerung im Jahre 1683 führte. Um das Abendland vor islamischer Unterdrückung und dem Untergang zu bewahren,

[275] Brucher, Günter: Barockarchitektur in Österreich, Köln: DuMont 1983, S. 15.
[276] Asbach, Olaf: „Die Erfindung des modernen Europa in der französischen Aufklärung", *Francia* 31/2 (2004), S. 55–94, hier S. 70.
[277] Brucher: Barockarchitektur in Österreich, S. 15.

formierte sich eine christliche Allianz, welcher Ludwig XIV. jedoch nicht angehörte. Dennoch wurden die Osmanen unter Sultan Mohammed IV. verheerend geschlagen und Leopold I. befand sich, nach einigen Eroberungszügen im Osten, auf dem Höhepunkt seiner Macht. Mit der Aussicht auf den spanischen Thron schien der Traum eines habsburgischen Weltreichs greifbarer als je zuvor.[278]

Auch wenn zu diesem Zeitpunkt die Kunst und Kultur Frankreichs – oder vielmehr die Versailles – alle anderen europäischen Mächte in den Schatten stellte, so gab es wohl keinen anderen Hof als der Wiens, der es auch nur in irgendeiner Art und Weise mit dem französischen Vorbild aufnehmen hätte können.[279] Das französische Kulturmodell hatte das italienische unwiderruflich abgelöst, die Inszenierung Ludwigs XIV. und seines Hofes sprengte die Grenzen Frankreichs und machte in ganz Europa von sich reden. Nichtsdestotrotz sollten die Entwicklungen von 1683 den Auftakt eines habsburgischen Jahrhunderts markieren.[280]

Doch wie wurde diese Entwicklung im Habsburgerreich für das bloße Auge sichtbar? Die Antwort darauf wurde in Stein gemeißelt; keine neue Methode, jedoch sehr zuverlässig:

> „Die Architektur war das künstlerische Medium, mit dem sich der neuerwachte Wille zur Repräsentation nach außen am besten verwirklichen ließ. [...] Kaiser, Kirche und Adel wetteiferten miteinander, um ihrer Bedeutung auch auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, und hier vor allem im Bereich der Architektur, Ausdruck zu verschaffen."[281]

Zweifelsohne war es Ludwig XIV., der auf diesem Gebiet der unangefochtene Meister war, und auch wenn es kaum verwundert, dass dem großen Vorbild in weiten teilen Europas nachgeeifert wurde, so muss doch festgestellt werden, dass sich Leopold I. nicht in blinder Imitation verlor. Der in Frankreich vorherrschende klassizistische Stil (oder auch klassizistische Barock) wurde in Österreich nur bedingt rezipiert. Dem neuerwachten Nationalbewusstsein wurde

[278] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 25.
[279] Pons, Rouven: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz: Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I., Egelsbach ua: Hänsel-Hohenhausen 2001, S. 11.
[280] Schmale: Das 18. Jahrhundert, S. 292.
[281] Brucher: Barockarchitektur in Österreich, S. 16.

größtenteils in barockem Stil Ausdruck verliehen – es gab also durchaus nationale Tendenzen.[282]

Wie bereits erwähnt, waren die Jahre nach der erfolgreich beendeten Türkenbelagerung von überschäumendem Optimismus, Allmachtsfantasien und Tatendrang geprägt. Es erscheint also durchaus naheliegend, dass dem Wiederaufbau der zahlreichen zerstörten Gebäude und Lusthäuser höchste Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Im Zuge dessen entstanden auch konkrete Pläne für die Zukunft des dem Erdboden gleichgemachten Schlosses Schönbrunn. Mit der Planung und Ausführung des Projekts wurde der junge Architekt Johann Bernhard Fischer beauftragt, dessen künftige Werke in die Geschichte eingehen sollten.

8.b. Die habsburgische Antwort auf Versailles

Schönbrunn I

> „In seiner Gestaltung als Repräsentationsgebäude allergrößten Stils, in seiner gewaltigen Ausdehnung an markanter und weit sichtbarer Stelle, organisch eingegliedert in die Landschaft, Reichshauptstadt und Länder als Schicksalsgemeinschaft symbolisch verbindend, stellte dieses geplante Schönbrunn über alle räumlichen und zeitlichen Grenzen hinaus den eindringlich sichtbaren und machtvollen Ausdruck des endgültigen Sieges der einzig vom göttlichen Willen hiezu ausersehenen Macht über die widerstrebenden feindlichen Kräfte dar."[283]

Dank eines Kupferstichs aus dem *Entwurf einer Historischen Architektur* von 1721, das architekturtheoretische Hauptwerk Johann Bernhard Fischers von Erlach, wissen wir heute, wie diese utopische Schlossanlage hätte aussehen sollen.[284]

[282] Ebd., S. 138.
[283] Raschauer: Schönbrunn, S. 41f.
[284] Lorenz, Hellmut: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II' im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach", Schloß Schönbrunn: Zur frühen Baugeschichte, Bd. 2, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH 1996, S. 60–67, hier S. 60.

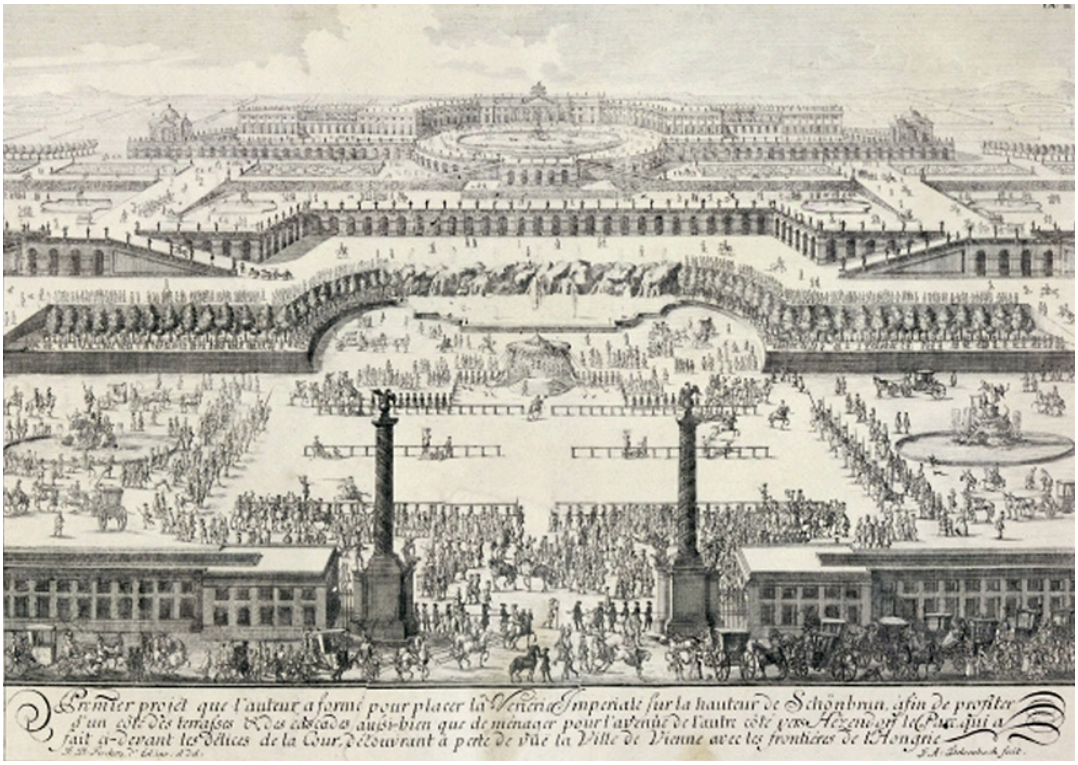

Abbildung 8: Johann Bernhard Fischer von Erlach : Kupferstich Schönbrunn I, 1721, Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.Inv., #0067.

Um tiefer in die Vision und das ikonographische Programm des *premier projet* einzutauchen, soll an dieser Stelle ein imaginärer Spaziergang durch die monumentale Anlage erfolgen, der vom Eingangsportal aus hoch zum Schloss führen soll. Den Eingang des Geländes markieren zwei Triumphsäulen, die, gekrönt von auf Weltkugel stehenden Adlern, stark an die römischen Trajanssäulen erinnern. Die auf den Sockeln positionierten Statuen, die die Heldentaten des Herkules darstellen, lassen aber auch eine Interpretation als Säulen des Herkules zu, welche die antike Straße von Gibraltar und damit das Ende der bekannten Welt bezeichnen. Dieses Motiv, sowie die habsburgischen Adler, die die Welt in ihren Krallen halten, können zweifelsohne auf den habsburgischen Anspruch der Weltherrschaft zurückgeführt werden.[285] Auf dem großen Turnierhof angekommen, auf dem sich große Mengen von Menschen, Soldaten und Karossen tummeln, lassen sich an beiden Enden des horizontal angelegten Platzes kreisrunde Brunnenbecken vernehmen. In der Mitte befindet sich ein Turnierzelt in orientalischem Stil, das vermutlich dem Kaiser als Zuschauerpodest dienen sollte. Thronend über dem rechten Brunnen, befindet sich Helios (oder Apollo aus der römischen Götterwelt) - der Sonnengott – als

[285] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 28.

Pythontöter. Auf dem linken Brunnen werden die personifizierten vier Weltreiche dargestellt, wobei die Europa – ganz oben- über die übrigen Reiche herrscht und Herkules am Felsrand den Zerberus bändigt.[286]

Ein Blick in den Süden, auf den Schönbrunner Hügel hinauf, lässt den gigantischen, auf ihm thronenden Schlossbau vermuten, der nur über zahlreiche Stufen- und Terrassenanlagen erreichbar ist. Der Hügel wird somit mehr als überdimensionaler Sockel hinter sich gelassen.[287] Oben angekommen fällt auf, dass die langgestreckte Form des – im übrigen nur anderthalb Geschosse hohen - Schlosses von einer ersten Auseinandersetzung Fischers von Erlach mit der französischen Architektur herrühren muss.

> „Daß (!) jedoch auch der italienischen Architektur Rechnung getragen wurde, zeigt ein Vergleich der Schönbrunner Exedra mit dem zweiten Entwurf Berninis für die Louvre-Ostfassade (1664), wo die Konkavität der Wandstruktur ähnlich dominiert. Schloss Versailles sollte, so viel steht fest, in allen Bereichen von Schönbrunn übertroffen werden."[288]

Der mittlere Teil des Schlosses, eine fünfbogige Eingangshalle gekrönt von einem Dreieckgiebel und einer markanten Quadriga, erstreckt sich im Halbkreis auf dem Platz und schließt eine runde Beckenanlage ein. Die Quadriga wird vom Kaiser in Gestalt des Sonnengottes gelenkt. Es ist allgemein bekannt, dass die Sonnensymbolik und die Gleichstellung mit Apoll im siebzehnten Jahrhundert, die primären Elemente des ikonographischen Programms Ludwigs XIV. darstellten. Kann es da reiner Zufall sein, dass sein Erbfeind nun ebenso in Gestalt der Sonne über seinem neuen Palast thront?

Beidseitig fügen sich lange, horizontale Flügelbauten mit einspringenden Höfen an den Mittelrisalit an. Das jeweilige Ende des Plateaus markiert ein orientalischer Akzente aufweisender Kuppelpavillon mit kreuzförmigem Grundriss.[289] Gemeinsam mit dem Zelt in der Hofmitte sollen diese baulichen Elemente wohl dem Türkensieger Leopold als Manifest dienen. Dieses Motiv

[286] Raschauer: Schönbrunn, S. 41.
[287] Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich; München; London: Verlag für Architektur 1992, S. 60.
[288] Brucher: Barockarchitektur in Österreich, S. 151.
[289] Raschauer: Schönbrunn, S. 40.

findet sich auch in der Notiz des Architekten wieder, die besagt, dass die Aussicht hinter dem Schloss bis über die Grenzen Ungarns reiche.[290]

Die Vision scheiterte allerdings an den harten Tatsachen der Realität. So meisterhaft sich dieses Projekt auch anhören mag, ist es wohl stark zu bezweifeln, dass an eine tatsächliche Umsetzung jemals wirklich zu denken gewesen wäre. Alleine um die Landschaft architektonischen so formen zu können, wie es dem Plan entsprechend notwendig gewesen wäre, hätten undenkbare Erdmassen bewegt werden müssen.[291] Der uns vorliegende Kupferstich zeigt das gesamte Gelände außerdem aus der Vogelperspektive, wodurch die Anlage noch eindrucksvoller wirkt. Mit der tatsächlichen topografischen Beschaffenheit des Terrains hatte dies aber nur wenig gemein. So wäre das eigentliche Schloss durch die ganzen Terrassen- und Kaskadensysteme vom Eingangsportal aus kaum sichtbar gewesen.[292] Auch auf Grund der bestehenden Finanzsituation des Reichs und der dauernden Kriegsumstände, wäre eine Realisierung blanker Irrsinn gewesen. Bei dem Projekt, das de facto der utopischen Papierarchitektur zuzuschreiben ist, handelt es sich also vielmehr um

> „(...) eine einzig und allein aus dem überragenden Können und der anscheinend unbegrenzten Gestaltungskraft des genialen Architekten Johann Bernhard Fischers von Erlach sowie aus dem Überschwang der Zeit für die Größe und Macht des Reiches geborene Schöpfung."[293]

Ein weiterer in der Fachliteratur häufig diskutierter Aspekt in Bezug auf das *premier projet* besteht darin, dass unklar ist, in wie weit Kaiser Leopold I. in diese Pläne involviert war. Es ist stark zu bezweifeln, dass der Entwurf von dem sonst so „einfachen" und devoten Monarchen persönlich in Auftrag gegeben wurde. Es könnte sich dabei auch um Lehrmaterial für seinen von Fischer unterrichteten Sohn Joseph handeln, oder aber einfach nur um die „Visitenkarte" Fischers von Erlach, mit der er versuchte zu beweisen, zu welch überragenden Werken er im Stande war.[294] Auch wenn diese Frage nicht klar beantwortet

[290] Pons: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz, S. 265.
[291] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 29.
[292] Nowak, Sebastian: „Das Schloß Schönbrunn in Wien : die Geschichte des Schlosses von seinen Anfängen bis zur Gegenwart", Diplomarbeit, Universität Wien 1997, S. 10.
[293] Raschauer: Schönbrunn, S. 43.
[294] Pons: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz, S. 268f.

werden kann, so steht doch fest, dass das verwendete ikonographische Programm, sowie diverse architektonische Merkmale des Entwurfs, den habsburgischen Allmachtsgedanken aufgreifen. Eine Parallele zu Schloss Versailles und dem Sonnenkönig zu ziehen, scheint berechtigt und naheliegend.

Schönbrunn II

Der zweite Entwurf für Schönbrunn stammte ebenso von Johann Bernhard Fischer von Erlach und unterscheidet sich in höchstem Maße von seiner ursprünglichen Ausführung der Anlage. Das Schloss wurde wortwörtlich vom Olymp zurück auf den Boden der Realität geholt – in diesem konkreten Falle rückte das Hauptgebäude, das den Schönbrunner Hügel hätte krönen sollen, hinunter in die Ebene.[295] Aufschluss über das Erscheinungsbild der Schlosses gibt ein Kupferstich, der sich ebenfalls in Fischers Werk *Entwurf einer Historischen Architektur* wiederfindet. Dieser offenbart sich uns wie folgt.

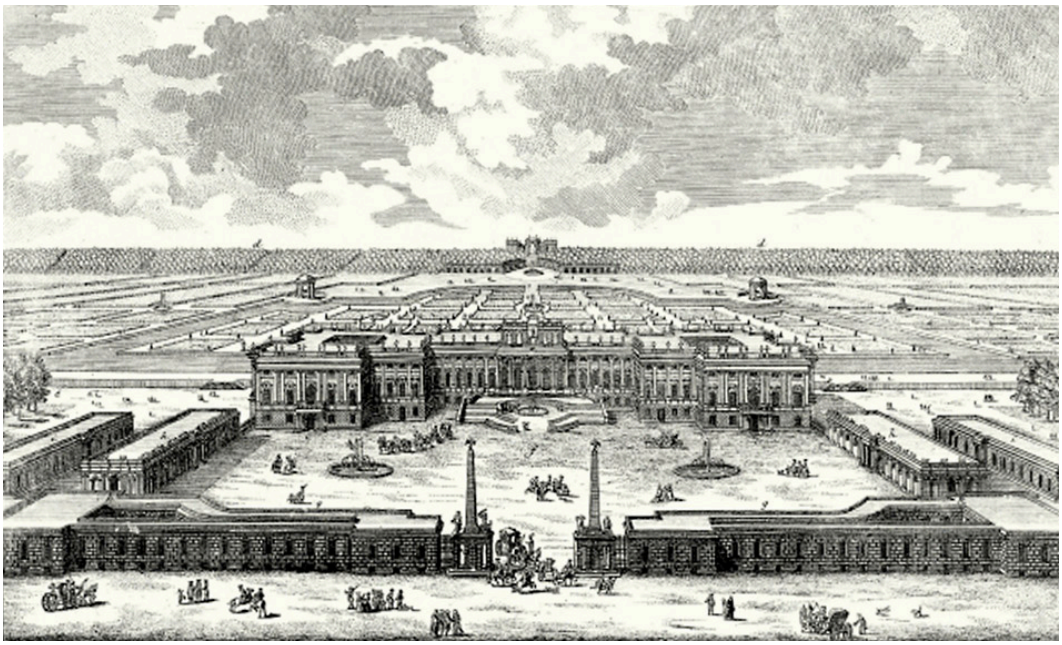

Abbildung 9: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Kupferstich Schönbrunn II, 1721, Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Inv. #0082.

Betreten wird das Areal noch immer südlich des Gebäudes, über den quadratischen Ehrenhof. Die Trajanischen Säulen aus dem ersten Entwurf weichen zwei Obelisken, Symbol der Standhaftigkeit, gekrönt von Adlern, die sich auf Weltkugeln niedergelassen haben. Die Sockel sind mit Herkulesstatuen

[295] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 29.

besetzt.[296] Auf dem Ehrenhof selbst finden sich zu beiden Seiten runde Wasserbecken mit Fontänen, jedoch ohne Statuen oder Skulpturen. Das Schloss, welches das südliche Ende des Ehrenhofs bildet, ist in seiner Grundform streng rektangulär gehalten. Es verfügt über eine solide dargestellte Sockelzone, die sich über das Erdgeschoss erstreckt. Darüber befindet sich ein Aufsatz von anderthalb Hauptgeschossen, die durchgehend in Kolossalpilastern gegliedert sind. Der monotone Mitteltrakt, der das Corps de Logis beherbergt, besteht aus 17 Achsen und erhält seine einzige optische Akzentuierung durch den sechssäuligen Portikus, der die Basis für das Aufsatzschloss bildet.[297] In diesem Aufsatz befindet sich ein Reiterstandbild Josephs I., das ihn, in Begleitung von Herkules und Apoll, als römischen Herrscher und „Sol Novus" – als neue Sonne – stilisiert. Ein Bildnis, das „(...) in aller Welt die Bedeutung dessen, der dort wohnt, zu verkünden vermochte. Ein solches Denkmal am Schloß (!) gab es nicht einmal in Versailles."[298] Die bereits im ersten Entwurf präsente Sonnensymbolik ging also keineswegs verloren: der römisch-deutsche König Joseph I., Nachfolger seines Vaters Kaisers Leopold I., in der Gestalt eines Sonnenkaisers als habsburgische Antwort auf den Sonnenkönig Ludwig XIV.? Obwohl die Statue nur auf dem Plan existierte und nicht umgesetzt wurde, so ist die reine Idee doch relativ klar in ihrer Aussage.[299] Die besonders aufwendig gestaltete Freitreppe, die zentral vor dem Portikus liegt und ein kreisrundes Wasserbassin einschließt, gibt von außen direkten Zugang zum Obergeschoß – ein gängiges Charakteristikum suburbaner Lustschlösser am Ende des siebzehnten Jahrhunderts.[300] Auf beiden Seiten des Mittelteils erstrecken sich vorspringende Seitenflügel, die den Ehrenhof in einer angedeuteten Hufeisenform einfassen, und dadurch eine ähnliche Form wie die zentral gelegenen Trakte von Schloss Versailles aufweisen. Ebenso an Versailles erinnern das Gesimse und die aufwendig und reich geschmückte Balustrade, die das Gebäude nach oben

[296] Raschauer: Schönbrunn, S. 45.
[297] Lorenz: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II' im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach", S. 63.
[298] Pons: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz, S. 272.
[299] http://www.habsburger.net/de/kapitel/vom-luftschloss-zum-lustschloss-schoenbrunn-und-fischer-von-erlach, zuletzt konsultiert am 13.11.2014.
[300] Lorenz: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II' im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach", S. 63.

abschließen. Im Gegensatz zur Schlossfront verläuft die gartenseitige Fassade um einiges flacher und geradliniger.[301]

Wenn auch die Dimensionen der beiden Entwürfe nicht mehr sonderlich viel miteinander gemein haben, so finden sich dennoch einige Elemente und abgewandelte Ideen des ersten Projekts Fischers in diesem Ausführungsentwurf „Schönbrunn II" wieder. Ein weiteres Beispiel dafür wäre das luftige, sich auf dem Hügel befindende Belvedere, das die Gärten in der Ferne optisch abschließen soll.[302] Auch dieses wurde aber nicht umgesetzt. Die Idee dafür wurde erst für die Gloriette wieder aufgegriffen, welche unter Maria Theresia entstand. Das Erscheinungsbild des Schlosses auf dem Stich stimmt also im Großen und Ganzen mit dem Schönbrunn, welches wir heute kennen, überein.

Obwohl bereits erwähnt, sei an dieser Stelle nochmals unterstrichen, dass die schlussendliche Realisierung des zweiten Entwurfs nicht nur auf die Finanznot des Reiches zurückzuführen ist, sondern auch auf den Umstand, dass die Überreste eines Vorgängerbaus, der der beiden Eleonoren, berücksichtigt werden musste. Den finanziellen Möglichkeiten entsprechend, bildeten diese somit das Fundament des Neubaus. Fischer von Erlach war also an Vorgaben gebunden, was auch das fast schon monotone Erscheinungsbild des Mitteltraktes erklärt, welches doch eher untypisch für seine sonst so ausladenden Lustgebäude ist.[303] Dass ihm die Integration der Überreste der Katterburg und des Gonzagabaus bravourös gelungen ist, beweist die Tatsache, dass bis zum Zeitpunkt der Grabungen im Jahre 1994, davon ausgegangen wurde, dass es sich bei Schönbrunn um einen Neubau handle.

Ein weiteres Kuriosum bildet die Frage nach der tatsächlichen Entstehungszeit des zweiten Entwurfs, sowie die Annahme, dass Schönbrunn in zwei Bauphasen entstanden sein soll.

Es darf davon ausgegangen werden, dass es bereits 1693 konkrete Pläne zum Projekt gab, zumal feststeht, dass im Jahre 1695 mit dem Anlegen der Gärten begonnen wurde. Die zeitgenössische Gartenkunst war stark französisch geprägt und orientierte sich am großen Vorbild Versailles, wo André Le Nôtre die

[301] Raschauer: Schönbrunn, S. 45.
[302] Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 97.
[303] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 30f.

Gartengestaltung auf eine neue Ebene hob und damit in ganz Europa Aufsehen erregte. Dass mit der Gestaltung der Schönbrunner Gärten der französische Gärtner Jean Trehet betraut wurde, überrascht daher kaum.[304] Auch wenn dieser beim Meister persönlich gelernt hatte, so fand er in Schönbrunn keine idealen Voraussetzungen vor. Der angrenzende Hügel blockierte die Sicht und limitierte zudem die gestalterischen Möglichkeiten. Auch die Wasserversorgung war ein großes Problem, weswegen Wasserspiele wie in Versailles nur sehr bedingt möglich waren. Was jedoch nach französischem Vorbild ausgeführt wurde, war die „(...) Gliederung des Areals durch Alleen mit streng geschnittenen Bäumen und Heckengärten, den sogenannten Bosketten. Diese bilden den Übergangsbereich zwischen Parterre (=gestaltete Natur) und Waldpark (=wilde Natur).“[305]

Den Baubeginn am Schloss markiert das Jahr 1696. Es ist heute nur schwer nachzuvollziehen wie die ursprünglichen Pläne dafür wirklich konzipiert waren. Fest steht, dass das Schloss zu Beginn nicht als Residenz sondern als Jagdschloss für Joseph I. gedacht war. Dieses, so gilt es mittlerweile als gesichert, bestand vorläufig nur aus dem heutigen Mittelteil des Schlosses, also dem Teil, der auf den alten Gonzagabau gebaut wurde. Das in Auftrag geben der Seitenflügel – und damit der Ausbau zur Residenz – sollte erst im Jahre 1698 folgen. Dabei handelt es sich um den Wunsch Kaiser Leopolds I., das Schloss künftig als Sommerresidenz zu nutzen, nicht wie lange angenommen um den seines Sohns Joseph.[306] Um 1700 waren die Bauarbeiten am Mitteltrakt des Schlosses abgeschlossen und erste Teile waren bewohnbar. Mit besagten Seitenflügeln war erst kurz zuvor begonnen worden, und auch als Kaiser Leopold I. im Jahre 1705 verstarb, befanden sich die Anbauten noch im Aufbau. Joseph I. hatte an dem Schloss als Residenz nur wenig Interesse, weswegen auch die nächsten Jahre nicht viel an Fortschritt brachten. Er verstarb nur sechs Jahre nach seinem Vater (1711) im Alter von 33 Jahren. Die Seitenflügel waren zwar zu diesem Zeitpunkt bereits unter Dach, bestanden allerdings lediglich als Rohbau. Schloss Schönbrunn, das bis zu jenem Tage also nie als Residenz,

[304] Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 97.
[305] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 34.
[306] Hassmann: Von Katterburg zu Schönbrunn, S. 529ff.

sondern lediglich als Jagd- und Lustschloss verwendet worden war, blieb unfertig zurück und verfiel in einen tiefen Schlummer.[307]

Aus diesem wurde es erst viele Jahre später von Maria Theresia wieder erweckt. 1742 beschloss sie Schönbrunn zu ihrer Sommerresidenz ausbauen zu lassen. Sie vergrößerte kontinuierlich das Areal, indem sie umliegende Gärten, Äcker und Waldstücke erwarb, die dann Schönbrunn inkorporiert wurden.[308] Obwohl auf ihren Wunsch hin auch Änderungen am Schloss selbst vorgenommen wurden, so galt ihr Interesse doch vorwiegend dem Garten und dem Park. Hier setzte sie der Dynastie ein Denkmal im großen Stil. Sie verzichtete dabei auf direkte Verwendung von habsburgischen Motiven, sondern bediente sich, wie es etliche Jahre zuvor bereits in den Gärten von Versailles geschehen war, Vorbildern aus den Mythen der antiken Götterwelt Roms – Vorbilder, die eben der habsburgischen Herrschertugend entsprachen.[309] Den krönenden Abschluss ihrer Gartengestaltung markiert jedoch zweifelsohne das Jahr 1775, in dem mit dem Bau der Gloriette in der Form eines Triumphbogens begonnen wurde. Stilistisch orientierte man sich dabei am Klassizismus, der mittlerweile auch in Wien das Rokoko abzulösen begann. Inspiration erhielt Maria Theresia dabei auf direktem Wege aus Versailles. Ihre Tochter - die Königin von Frankreich – „Marie Antoinette wurde kontaktiert, da sie mit den neuesten Trends in Frankreich vertraut war. Französischer Input war erwünscht, damit das Projekt im internationalen Vergleich bestehen konnte."[310]

8.c. Versailles als großes Vorbild?

Obwohl die Tage Ludwigs XIV. schon längst vorüber waren, so galt Versailles doch immer noch als wichtiger Referenzpunkt, wenn es um repräsentative Architektur oder Gartengestaltung ging. Doch dürfen wir tatsächlich so weit gehen, und Schloss Versailles als Modell oder gar Vorbild im europäischen Schlossbau des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen? Die zahlreichen französischen Einflüsse, die wie bereits dargestellt, das Äußere

[307] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 36.
[308] Hassmann: Von Katterburg zu Schönbrunn, S. 543ff.
[309] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 115ff.
[310] Ebd., S. 116.

Schloss Schönbrunns entscheidend mitgeprägt haben, deuten in diese Richtung. Die Beantwortung der Frage ist jedoch weit komplexer und facettenreicher.

Dass das siebzehnte und das angehende achtzehnte Jahrhundert im europäischen Kontext als sehr „französisch geprägt" bewertet werden können, steht außer Frage. Wie bereits festgestellt, war zwar auch der Einfluss des habsburgischen Großreichs beachtlich und nicht zu leugnen, dennoch muss in aller Deutlichkeit festgehalten werden, dass zu Zeiten Ludwigs XIV. alle Augen auf Frankreich gerichtet waren. Mit dem Entschluss, Regierung und königliche Residenz definitiv nach Versailles zu verlegen, bekamen politische und kulturelle Errungenschaften eine neue große Bühne, die dem Monarchen würdig war. Versailles wird auf diese Weise während mehr als einem Jahrhundert Schauplatz eben jener Vormachtstellung. Auch die französische Sprache etablierte sich gegen Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. als die Sprache der Diplomatie und fand so ihren Platz an den europäischen Königshöfen. Und auch der Hof in Versailles selbst setzte internationale Akzente, nicht zuletzt durch diverse Heiraten.[311] Olaf Asbach bestätigt – mit Fokus auf die Aufklärung - gewisse politische, wissenschaftliche und soziale Tendenzen, die zu jener Zeit verstärkt von Frankreich ausgingen. Trotz der europäischen Heterogenität in dieser Frage, hat der Terminus des *Europe française* daher durchaus eine gewisse Berechtigung.[312]

Es ist nachvollziehbar, dass vieles, das in der Zeit geschah, in Beziehung zu Ludwig XIV. oder Versailles gesetzt wird. Begriffe wie Nachahmung, Imitation und Vorbildfunktion fallen dadurch nur allzu schnell. Doch genau hier liegt auch die Gefahr begraben, die oft dazu verleitet, voreilige Schlüsse zu ziehen oder gar Parallelen zwischen zwei historischen Phänomenen zu erschaffen, die in dieser Weise nicht existiert haben. Schloss Versailles bietet in dieser Hinsicht unzählige Ansatzpunkte. Die Sonnensymbolik, um nur ein besonders prominentes Beispiel zu nennen, lässt bereits viel Raum für Interpretation. Wie aus den beiden Entwürfen Fischers von Erlach hervor geht, fand sie auch ihren Platz in Schönbrunn. Dies nun aber direkt als Antwort an den Sonnenkönig Ludwig XIV. zu verstehen, wäre sicherlich eine zu rasche Schlussfolgerung, da bei genauerer Recherche klar wird, dass der Sonnenkult schon sehr alt ist und von vielen

[311] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 292f.
[312] Asbach: „Die Erfindung des modernen Europa in der französischen Aufklärung", S. 55f.

Herrschern als Symbol oder Attribut in unterschiedlichem Maße aufgegriffen und instrumentalisiert wurde. „Ludwig XIV. ist heute noch als Sonnenkönig bekannt, weil er, im Gegensatz zu den anderen Herrschern, die Sonnensymbolik im Übermaß verbreiten ließ, und nicht, weil es diese andernorts nicht gegeben hätte."[313] Nichtsdestotrotz, merkt Rouven Pons an, dass eben dieser Sonnenkult gerade um die Zeit von Ludwig XIV. sehr beliebt war und auch Joseph I. sich verstärkt dafür begeisterte. Antifranzösische Interpretationen des Schlosses Schönbrunn haben daher in gewissem Maße sicherlich ihre Berechtigung, können aber auch nicht ohne weiteres angenommen werden.[314] Martin Mutschlechner verwendet für Fischers Entwurf „Schönbrunn I" etwa folgende Beschreibung: „Ein Gedankengebäude habsburgischer Allmacht wurde entworfen, dessen gigantische Ausmaße als eine Art Antwort auf Versailles zu verstehen sind, denn das Schloß (!) Ludwigs XIV. galt damals als ein Musterbeispiel einer alles überragenden königlichen Residenz."[315] Auch wenn im Kern womöglich wahr, so sei bei solchen Aussagen doch Vorsicht geboten.

Ebenso bestätigt Pablo Schneider (auch wenn Ludwig XIV. ohne Zweifel der Meister der Selbstdarstellung war), „dass sich Herrschaft in der Frühen Neuzeit größtenteils mittels ihrer visuellen Umsetzung ausformulierte oder sogar erst dadurch entstehen konnte (...)."[316] Es war also eine europäische Tendenz, sich als Monarch der Architektur, Statuen oder Gemälden zu bedienen, keineswegs eine rein französische.

Dass Versailles aber Einflüsse auf den Schlossbau auf europäischer Ebene hatte, kann an dieser Stelle mit Sicherheit festgehalten werden. Zu erwähnen sind unter anderem Schönbrunn, der Palacio real in Madrid, Lunéville, der Königspalast in Stockholm und der Quéluz-Palast in Portugal. In welchem Maße ist aber von Fall zu Fall unterschiedlich. Oft waren es nur gewisse architektonische oder symbolische Elemente, die übernommen oder neu bzw. national interpretiert wurden. Alleine das Schloss Herrenchiemsee in Bayern, das unter Ludwig II. entstanden ist, kann als tatsächliche Kopie von Versailles angesehen werden. Zwar wurde nur der Versailler Mitteltrakt nachgebaut, dieser

[313] Pons: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz, S. 265.
[314] Ebd., S. 255f.
[315] Mutschlechner: Schloss Schönbrunn, S. 26.
[316] Schneider: Die erste Ursache, S. 235.

enthält aber die originale Zimmerabfolge und selbst den pompösen Spiegelsaal.[317]

Die Gartenanlage Versailles wurde in Europa weit stärker rezipiert. Der französische Garten, der sich durch die bereits angesprochene Dreiteilung, seine geometrischen Formen und Alleen charakterisiert, war bis um 1760 in der europäischen Gartengestaltung das Maß aller Dinge.[318] So wurde auch der für die Gärten von Schloss Schönbrunn verantwortliche französische Gartenarchitekt Jean Trehet für mehrere Monate auf Forschungsreise nach Frankreich gesandt, um in Wien den Regeln der Kunst entsprechend einen *jardin à la française* entstehen zu lassen.[319] Schönbrunn sollte in dieser Hinsicht also Versailles so nahe kommen wie nur möglich. Wie bereits erwähnt, orientierte sich selbst Maria Theresia bei der Neugestaltung der Garten- und Parkanlage noch am großen Vorbild in Frankreich.

Der Sonnenkönig hatte etwas Einmaliges geschaffen, und darüber sollte auch gesprochen werden.[320] Anzunehmen, dass er Versailles aber erschuf, um Europa das Vorbild zu geben, dessen es bedurfte, wäre eine falsche Interpretation. Es handelte sich dabei viel mehr um sein ganz persönliches Meister- und Lebenswerk. Mathieu Da Vinha fasst sehr passend zusammen:

> „Si Versailles est un modèle, c'est un modèle politique. [...] Le caractère européen de Versailles, c'est plutôt dans le concept novateur inventé par Louis XIV qu'il faut le chercher. C'est la soumission des hommes et des arts à la volonté princière qui fut admirée par l'ensemble de l'Europe."[321]

[317] François, Étienne: „Copies et pastiches euopéens", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 77–82, hier S. 78ff.
[318] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 294f.
[319] Raschauer: Schönbrunn, S. 70f.
[320] Schneider: Die erste Ursache, S. 25.
[321] Da Vinha: Le Versailles de Louis XIV, S. 296f.

9. Résumé

Die Metamorphose von Schloss Versailles beeindruckte damals, genauso wie heute noch. Auf den Wunsch eines Mannes hin, wurde ein kleines familiäres Jagdschloss in einem Pariser Vorort in nur wenigen Jahren zum kulturellen und politischen Schmelztiegel der Nation mit einem höchst aufwendigen ikonographischen Programm ausgebaut. Die Architektur war monumental, die Dimensionen atemberaubend, die Gärten endlos und klar strukturiert, Prunk wohin man sah.

Versailles ist außerdem der steinerne Beweis für die Emanzipierung des französisch-nationalen Architekturstils des siebzehnten Jahrhunderts, der sich nun nicht mehr am italienischen Vorbild orientierte, sondern eigene Wege einschlug: *le classicisme français*. Seine Charakteristika - strenge Formen und strukturierte Eleganz – prägen die Erscheinung Versailles maßgeblich und fungieren als Spiegel der neu entstandenen Auffassung von Macht, Herrschaft, Staat und Kunst. Da sich Ludwig als legitimer Nachfolger der römischen Imperatoren und Repräsentant des Sonnengottes Apollon auf Erden verstand, prägten diese Motive die Gestaltung des Schlosses, vor allem in den ersten Jahren, maßgeblich. So wurde beispielsweise das gesamte Areal in Form und Ausrichtung dem Lauf der Sonne angepasst. Die *grands appartements*, die ebenso in dieser Zeit entstanden und thematisch den Planeten und der römischen Götterwelt gewidmet waren, hoben die Inszenierung des Monarchen auf eine neue Ebene. Als Versailles Regierungssitz wurde, änderten sich auch die Ansprüche an den Bedeutungsraum Versailles. Die Heldentaten und die Allmacht von Louis Le Grand waren es nun, die den ikonographischen Ton angaben und Versailles zum Sinnbild des mächtigen Herrschers machten. Die Spiegelgalerie, eine höchst inszenierte und prunkvolle Hommage an seine Person, zeugt bis heute davon. Das rigorose Zeremoniell, welches Leben und Schaffen im Schloss reglementierte, hatte einen Zweck: die unangefochtene Macht des Königs zu demonstrieren. Der Königskult wurde zur *religion royale,* die sich auf der Bühne Versailles zutrug und die Menschen bei Hofe Teil dieser konstruierten Realität werden ließ. Die Symbolhaftigkeit und Macht des Ortes wirkte damals wie heute.

Wenn wir bei Versailles von einem Symbol der Macht sprechen, dann sicherlich nicht ohne die Gartenlage in unsere Betrachtung zu inkludieren. Mit Hilfe neuer

technischer Errungenschaften, sowie einem enormen Aufwand an natürlichen und menschlichen Ressourcen, wurde in nur wenigen Jahren aus einer unscheinbaren Sumpflandschaft der wohl spektakulärste Garten Europas. Entsprechend dem cartesianischen voraufklärerischen Weltbild, das den Menschen über alles stellte und einen sehr wissenschaftlichen bzw. ökonomischen Zugang zur Natur postulierte, setzte sich der Sonnenkönig über natürliche Gesetzte hinweg. Teil der Inszenierung Versailles war auch das Dominieren der vier Elemente, insbesondere der raren Ressource Wasser: riesige Becken und Kanäle wurden ausgehoben um dann mit dem Wasser der Seine gefüllt zu werden, das mit Hilfe von Aquädukten und der eigens dafür gebauten Maschine von Marly über viele Kilometer in die Schlossgärten gepumpt wurde, welches sich dort wie flüssige Kristalle aus etlichen Brunnen und Fontänen ergoss. Der Park selbst wurde vom Meister des französischen Gartens, André Le Nôtre, konzipiert, der dem Areal eine Hauptachse gab, die sich am Lauf der Sonne orientierte. Entlang dieser Achse entstanden – den Regeln der Symmetrie und der Harmonie folgend – diverse Parterres, Alleen, Bassins, Brunnen und Bosketten, die thematisch individuell gestaltet wurden. Ebenso wichtiger Teil des *jardin à la française*, und damit der königlichen Repräsentation von Macht, waren Orangerie und Menagerie. Hier wurde allerlei Seltenes und Exotisches aus Flora und Fauna zusammengetragen – im Dienste der Wissenschaft und selbstverständlich des Königs. Zu guter Letzt waren die Garten- und Parkanlage aber auch ein Ort des sozialen Lernens. Es war der Ort, der allen vor Augen führen sollte, wie Ludwig XIV. es fertig gebracht hatte, sich die Natur zum Untertan zu machen. Aber auch der Ort, der den höfischen Aktivitäten eine passende Bühne bot. Hier wurde Frankreichs Elite ausgebildet.

Aristokraten, Minister, Regierungsbeamte, Künstler, Geistliche usw., pilgerten an den Hof des Sonnenkönigs um an seinem Glanz teilzuhaben, und verstärkten den Symbolcharakter des Schlosses damit noch weiter. Da dieses Bild mit Hilfe von medialen Produktionen verschiedenster Art - Besucherpläne, Gemälde, Stiche, Medaillen, Erzählungen usw. – über die Grenzen Frankreichs hinaus getragen wurde, machte die Anlage Ludwigs XIV. bald in weiten Teilen Europas von sich reden. Es ist daher klar, dass auf dieses französische Zentrum der Macht in anderen europäischen Ländern reagiert wurde, so auch in Österreich. Schloss Schönbrunn wird daher oft als habsburgische Antwort auf das Schloss des Sonnenkönigs angesehen, wobei diese Sichtweise etwas zu verkürzt scheint.

Gerade der häufig zitierte erste Ausführungsentwurf, der niemals realisiert wurde, wird fälschlicherweise häufig als utopischer Wunschgedanke Leopolds I. abgetan, wobei mittlerweile klar sein dürfte, dass der Kaiser selbst mit der Planung wenig zu tun gehabt haben dürfte. Dennoch darf die Tatsache, dass es die Idee eines Überversailles gab, wenn auch nur auf dem Papier, nicht gänzlich ignoriert werden, denn Versailles schien zumindest in den Köpfen der Menschen eine gewisse Rolle eingenommen zu haben. Wenngleich der finale Entwurf für Schönbrunn mit der ursprünglichen Idee nicht mehr viel gemein hatte, so weist er dennoch zahlreiche Ähnlichkeiten zu Schloss Versailles auf. Wir können daher durchaus von einem kulturpolitischen Statement ausgehen, das gleichzeitig einen stichhaltigen Beweis für die Existenz von kulturellem Austausch innerhalb Europas darstellt. Versailles war Vorbild, Symbol und Referenzpunkt, inspirierte folglich auf stilistischer und ästhetischer Ebene. Versailles als ideologisches und politisches Vorbild zu bezeichnen ist jedoch passender, zumal es mehr die Tatsache war, dass Ludwig XIV. Kunst und Architektur für seine Inszenierung der absoluten Macht benutzte, die in ganz Europa bewundert wurde.

Aus den vorangehenden Betrachtungen geht klar hervor, dass Versailles zweifelsohne als Symbol der Macht bezeichnet werden kann, jedoch kein Symbol der Macht per se. Denn was wäre Versailles ohne die Figur Ludwigs und seine Inszenierung der Anlage zu Zwecken der Herrschaftsrepräsentation? Anders herum ließe sich allerdings auch fragen: Wäre Louis XIV. heute immer noch der große Sonnenkönig und das Symbol der absolutistischen Allmacht in den Köpfen der Menschen, wenn er Versailles nicht erschaffen hätte? Möglicherweise ja, aber auf eine gänzlich andere Art und Weise. Das eine bedingt hier also das andere. Versailles und die Figur des Königs prägen dieses machtvolle Symbol gemeinsam und bedingen sich in gewisser Weise gegenseitig: So wurde Ludwig XIV. in Versailles, und Versailles seinerseits unter Ludwig XIV. zum Symbol der Macht.

Quellenverzeichnis

Online-Quellen

- Deutsche Gesellschaft für Semiotik: Architektur. Online unter URL: http://www.semiose.de/index.php?id=0,35 [13.2.2015].
- Mutschlechner, Martin: Vom Luftschloss zum Lustschloss – Schönbrunn und Fischer von Erlach. Online unter URL: http://www.habsburger.net/de/kapitel/vom-luftschloss-zum-lustschloss-schoenbrunn-und-fischer-von-erlach [13.11.2014].

Bibliothèque nationale de France:

- Félibien Des Avaux, Jean-François: Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle: Avec des figures, Par Monsieur Félibien, des-Avaux, historiographe des bâtimens du roy, Paris: 1703. Online unter: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k865442, [20.1.15].
- Prieur, P.: Carte du château , jardin de Versailles [Plan géométral et descriptif], 1750. Online unter: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7740473z, [14.3.15].

Institut nationale de l'histoire et de l'art:

- Félibien, André: Description sommaire du Chasteau de Versailles, Paris: Guillaume Desprez 1674. Online unter: http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/12711-description-sommaire-du-chasteau-de-versailles/?n=1, [10.3.15]

Bildquellen

Archives Nationales:

- O1 1768A2 n°19
- O1 1768A2 n°31
- O1 1768B3 n°2
- O1 1768B5 n°1
- O1 17822 n°2
- O1 17822 n°3
- O1 17831 n°14
- O1 17722 n°1

Schloss Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH:

- Johann Bernhard Fischer von Erlach : Farbzeichnung, Inv. #0259.
- Johann Bernhard Fischer von Erlach : Kupferstich Schönbrunn I, 1721, Inv. #0067.
- Johann Bernhard Fischer von Erlach : Kupferstich Schönbrunn II, 1721, Inv. #0068.

- Johann Bernhard Fischer von Erlach : Kupferstich Schönbrunn II, 1721, Inv. #0082.

Musée national du Château de Versailles:

- Allegrain, Étienne: Promenade de Louis XIV en vue du parterre du Nord, vers 1688, Musée national du Chateau de Versailles, MV 752.
- L'École francaise: Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, Musée national du Château de Versailles, MV 727.
- Martin, Pierre-Denis: Vue de la Machine de Marly, de l'aqueduc et du château de Louveciennes, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 778.
- Martin, Pierre-Denis: Vue du chateau de Versailles prise de la place d'armes en 1722, Musée national du Château de Versailles, MV 726.
- Patel, Pierre: Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris en 1668, Musée national du Château de Versailles, MV 765.
- Pérelle, Adam: Vue du parterre Nord, des réservoirs et de la pompe de Versailles, XVIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, MV 8612.

Literaturquellen

- Aissen-Crewett, Meike: Rezeption als ästhetische Erfahrung: Lehren aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die bildende Kunst, 3., unveränd. Aufl., Potsdam: Universitäts-Verlag 2007.
- Ambrière, Francis (Hrsg.): Versailles : La ville, le chateau, le parc, les Trianons, Les guides bleus illustrés, Paris: Hachette 1953.
- Apostolidès, Jean-Marie: Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris: Les éditions de minuit 1981.
- Asbach, Olaf: „Die Erfindung des modernen Europa in der französischen Aufklärung", Francia 31/2 (2004), S. 55–94.
- Auzépy, Marie-France und Joël Cornette: „Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux", in: Auzépy, Marie-France und Joël Cornette (Hrsg.): Palais et Pouvoir : De Constantinople à Versailles, Temps et espaces, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2003, S. 5–34.
- Baratay, Éric und Elisabeth Hardouin-Fugier: Zoo: Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin: Wagenbach 2000.
- Baridon, Michel: Histoire des jardins de Versailles, Arles: Actes sud 2003.
- Bösel, Rainer M.: „Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 264–283.
- Brandstetter, Thomas: Kräfte messen: Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik 1680-1840, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2008.
- Brucher, Günter: Barockarchitektur in Österreich, Köln: DuMont 1983.
- Burke, Peter: Ludwig XIV.: die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin: Wagenbach 1993.

- Caroline, Hahn und Peter G. Richter: „Exkurs: Psychologie des Zwischenraumes", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie : Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 267–286.
- Cornette, Joël: „La tente de Darius", in: Cornette, Joël und Henri Méchoulan (Hrsg.): L'état classique : regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1996, S. 9–42.
- ---: „Le palais du plus grand roi du monde", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 27–46.
- ---: „Versaillomania", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 11–26.
- Dandrey, Patrick: „Qu'est-ce que le classicisme?", L'état classique: regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle, Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1996, S. 43–70.
- Duby, Georges (Hrsg.): Histoire de la France, Paris: Larousse 1977.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, 7. unveränd. Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag 1991.
- Egger, Brigitte u. a.: „Ästhetik", in: Jaeger, Friedrich (Hrsg.): Abendland-Beleuchtung, Bd. 1, Enzyklopädie der Neuzeit, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2005, S. 715–721.
- Farnik, Reinhard: „Annäherungen an eine ästhetische Theorie: zu T. W. Adornos Kunstphilosophie", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 1996.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 138–161.
- François, Étienne: „Copies et pastiches euopéens", in: Cornette, Joël (Hrsg.): Versailles : Le pouvoir de la pierre, Paris: Éditions Tallandier 2006, S. 77–82.
- Garrigues, Dominique: „Le palais végétal: Art des jardins et architecture, du Moyen Âge au Siècle des lumières", in: Auzépy, Marie-France und Joël Cornette (Hrsg.): Palais et Pouvoir : De Constantinople à Versailles, Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2003, S. 109–162.
- Goller, Karin und Peter G. Richter: „Raumsymbolik", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie: Eine Einführung, 2. durchgesehene und korr. Aufl., Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 121–142.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst : Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Goubert, Pierre und Daniel Roche: La société et l'état, Bd. 1, Les Français et l'Ancien Régime, Paris: Armand Colin Éditeur 1984.
- Grafl, Sonja: „Symbolwirkung und Ausdrucksqualität von Architektur", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2007.
- Grütter, Jörg Kurt: Ästhetik der Architektur: Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1987.
- Harrison, Robert P.: Wälder: Ursprung und Spiegel der Kultur, München; Wien: Hanser 1992.

- Hassmann, Elisabeth: Von Katterburg zu Schönbrunn: Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I., Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag 2004.
- Hesse, Michael: Klassische Architektur in Frankreich: Kirchen, Schlösser, Gärten, Städte, 1600 - 1800, Darmstadt: Primus-Verlag 2004.
- Himelfarb, Hélène: „Versailles, fonctions et légendes", in: Nora, Pierre (Hrsg.): II La Nation, Bd. 2, Les lieux de mémoire, Paris: Gallimard 1986, S. 235–292.
- Hoffmann, Adolf: „Macht der Architektur: Architektur der Macht", in: Schwandner, Ernst-Ludwig und Klaus Rheidt (Hrsg.): Macht der Architektur - Architektur der Macht, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern 2002, S. 4–12.
- Hoog, Simone und Daniel Meyer: Versailles: der große Kunstführer, Versailles: Edd'Art Lys 1999.
- Ivancic, Daniel: „Die Wahrheit der Kunst und ihre Kritik: eine Analyse zentraler Kategorien der Ästhetischen Theorie Adornos", Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2012.
- Jahn, Alois: Im Park von Schönbrunn: Beschreibung von Schloß und Garten ; Daten zur Baugeschichte, Wien: Selbstverlegung durch Verfasser 2000.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes", München: Eidos Verlag 1964.
- Jeanneret, Michel: Versailles, ordre et chaos, Paris: Gallimard 2012.
- Knabe, Peter-Eckhard (Hrsg.): Frankreich im 17. Jahrhundert : eine Kölner Ringvorlesung, Köln: dme-Verlag 1983.
- Koch, Wilfried: Baustilkunde : das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, 11. erweiterte und völlig neu bearbeite Auflage, München: Mosaik Verlag 1991.
- Kolesch, Doris: Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main ; New York: Campus Verlag 2006.
- Krause, Katharina: Wie beschreibt man Architektur?: das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2002.
- Lagarde, André und Laurent Michard: XVIIe Siècle: Les grands auteurs français, Collection littéraire Lagarde et Michard, Paris: Bordas 1985.
- Leder, Helmut: „Ein psychologischer Ansatz zur Ästhetik: Gefallen und Vertrautheit", in: Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2003, S. 284–307.
- Lorenzer, Alfred: Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970.
- Lorenz, Hellmut: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II' im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach", Schloß Schönbrunn: Zur frühen Baugeschichte, Bd. 2, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH 1996, S. 60–67.
- ---: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich; München; London: Verlag für Architektur 1992.

- Louis XIV: Manière de montrer les jardins de Versailles, hg. von Séverine Cuzin-Schulte, Paris: Éditions Artlys 2013.
- Maurois, André: Louis quatorze à Versailles, Paris: Hachette 1955.
- Mörtenböck, Peter: „Architektur als Symbolsystem: zur Vermittelbarkeit von Symbol-Inhalten am öffentlichen Bauwerk", 1992.
- Mukerji, Chandra: „Space and political pedagogy at the gardens of Versailles", Public Culture 24/3 68 (2012), S. 509–534.
- Mutschlechner, Martin: Schloss Schönbrunn, Bd. 2, hg. von Johannes Sachslehner, Die geheime Geschichte von Österreichs Denkmälern, Wien; Graz; Klagenfurt: Pichler Verlag der Verlagsgruppe Styria GmbH & Co KG 2012.
- Newton, William Ritchey: Hinter den Fassaden von Versailles: Mätressen, Flöhe und Intrigen am Hof des Sonnenkönigs, Berlin: Propyläen-Verlag 2010.
- Nowak, Sebastian: „Das Schloß Schönbrunn in Wien: die Geschichte des Schlosses von seinen Anfängen bis zur Gegenwart", Diplomarbeit, Universität Wien 1997.
- Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, Bd. 2, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, hg. von Max Imdahl u. a., München: Eidos Verlag 1964.
- Petzet, Michael: Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs: der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, München: Deutscher Kunstverlag 2000.
- Phillips, John Hickman: Psychoanalyse und Symbolik, Bern: Verlag Hans Huber 1962.
- Pommier, Édouard: „Versailles, l'image du souverain", in: Nora, Pierre (Hrsg.): II La Nation, Bd. 2, Les lieux de mémoire, Paris: Gallimard 1986, S. 193–234.
- Pons, Rouven: Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz: Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I., Egelsbach ua: Hänsel-Hohenhausen 2001.
- Prehsler, Rafael: „Macht und Raum: Die Entstehung der Pariser Königsachse von Ludwig XIV. bis Napoleon I.", Images en capitale : Vienne, fin XVIIe - début XIXe siècle, Bochum: Winkler Verlag 2011, S. 191–302.
- Raschauer, Oskar: Schönbrunn: eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte; der Schloßbau Kaiser Josephs I., Bd. 2, hg. von Institut für österreichische Kunstfroschung des Bundesdenkmalamtes, Studien zur österreichischen Kunstgeschichte, Wien: Verlag Anton Schroll & CO 1960.
- Richter, Peter G.: „Mensch - Umwelt - Einheit(en): als Gegenstand der Architekturpsychologie", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie : Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 19–27.
- Rump, Roswitha: „Aneignung von Raum", in: Richter, Peter G. (Hrsg.): Architekturpsychologie: Eine Einführung, Lengerich ua: Pabst Science Publishers 2004, S. 243–265.
- Sabatier, Gérard: Versailles ou La figure du roi, Paris: Éditions Albin Michel 1999.

- Saint-Simon, Louis de Rouvroy de: Erinnerungen: der Hof Ludwigs XIV., hg. von Norbert Schweigert, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983.
- Sauer, Franz: „Archäologische Untersuchungen im Schloß Schönbrunn", in: Iby, Elfriede (Hrsg.): Schloß Schönbrunn: Zur frühen Baugeschichte, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur- und BetriebsgesmbH 1996, S. 18–27.
- Schmale, Wolfgang: Das 18. Jahrhundert, Wien: Böhlau Verlag 2012.
- ---: Geschichte Frankreichs, Stuttgart: Eugen Ulmer 2000.
- ---: „Visualisierungen Europas: Ein historischer Überblick", in: Öhner, Vrääth (Hrsg.): Europa-Bilder : [Beiträge einer Ringvorlesung der Universität Wien im Sommersemester 2005], Innsbruck ; Wien ua: Studien-Verlag 2005, S. 13–34.
- Schneider, Pablo: „Charles Le Brun versus Gianlorenzo Bernini: Künstlerische Imagination zwischen Lehrbarkeit und Unlehrbarkeit", Bernini in Paris : Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 415–433.
- ---: Die erste Ursache: Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns, Berlin: Mann 2011.
- Schultz, Uwe: Der Herrscher von Versailles: Ludwig XIV. und seine Zeit, München: Beck 2006.
- Schweizer, Stefan: André le Nôtre und die Erfindung der französischen Gartenkunst, Berlin: Wagenbach 2013.
- Scudéry, Madeleine de: La promenade de Versailles : dédiée au Roi, hg. von Marie-Gabrielle Lallemand, Paris: Honorè Champion éditeur 2002.
- Thompson, Ian: The Sun King's garden: Louis XIV, André Le Nôtre and the creation of the gardens of Versailles, London: Bloomsbury 2006.
- Tiberghien, Frédéric: Versailles: le chantier de Louis XIV (1662 - 1715), Paris: Perrin 2002.
- Da Vinha, Mathieu: Le Versailles de Louis XIV: le fonctionnement d'une résidence royale au XVIIe siècle, Paris: Perrin 2009.
- Voltaire: Le Siècle de Louis XIV, hg. von Fernand Flutre, Paris: Hachette 1937.
- Wulf, Ulrike: „Die Pracht der Macht: die römischen Kaiserpaläste zwischen Luxus und Repräsentation", in: Schwandner, Ernst-Ludwig und Klaus Rheidt (Hrsg.): Macht der Architektur: Architektur der Macht, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern 2002, S. 168–179.
- Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde: die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010.

Anhang

Anhang I: Abstract Deutsch

Versailles wurde unter der Herrschaft Ludwigs XIV. nicht nur zum Zentrum Frankreichs, sondern auch zu einem politischen und kulturellen Zentrum Europas. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf dem symbolischen Charakter der Schlossanlage und der Frage, wie Architektur es schafft, die Macht eines Menschen zu reflektieren bzw. wie diese zum zentralen Symbol der Macht Ludwigs XIV. wurde. Das Hauptaugenmerk bei der Beantwortung liegt auf kunst- und technikgeschichtlichen sowie semiotischen und architekturpsychologischen Aspekten der Anlage, die der Repräsentation von Macht dienen.

Der absolutistische Herrscher Ludwig XIV. verstand sich als Stellvertreter Gottes auf Erden. Versailles ist Ausdruck dieser Idee. Hier wurde der Monarch als römischer Imperator und als allmächtiger Sonnengott Apollon inszeniert. Nach und nach konzentrierte sich das ikonographische Programm immer stärker auf Louis Le Grand selbst, wie der Spiegelsaal eindrucksvoll unter Beweis stellt. Die Gartenanlage war essentieller Teil der Machtrepräsentation, war sie doch der Ort, an dem die Idee des cartesianischen Naturbilds in die Tat umgesetzt wurde. Die Beherrschung der Natur in Form des *jardin à la française* mit seinen strengen Formen, spiegelt die Allmachtsvorstellungen des Königs in besonderem Maße wider. Das einem choreografierten Schauspiel ähnelnde Zeremoniell, das sich auf der Bühne Versailles etabliert hatte, machte den royalen Bedeutungsraum zu einem eigenen Universum, das seine Akteure manipulierte und transformierte. Internationale Reaktionen, oftmals Neid und Bewunderung, ließen nicht lange auf sich warten. So inspirierte Versailles stilistisch andere europäische Schlossbauten und Gartenanlagen, unter anderem Schloss Schönbrunn in Wien, und bewies somit einmal mehr seinen symbolischen Charakter, der sich der Repräsentation der Macht Ludwigs XIV. verschieben hatte.

Anhang II: Abstract English

Versailles and the legendary castle of king Louis XIV not only became the center of France, but also a political and cultural center of Europe throughout the reign of the Sun King. This thesis focuses on to the symbolic nature of the castle complex. The presented analysis attempts to answer the question how architectural techniques were used in Versailles to demonstrate the royal power of Louis XIV and how the castle itself became a synonym of his strength. The thesis draws from insights of different scientific disciplines that are essential to exploring the representation of power at Versailles: history of art and technology, semiotics and architectural psychology.

The absolute monarch Louis XIV perceived himself as an earthly representative of God. Versailles can be regarded as expression of this idea. It served as scenery for the self-representation of Louis XIV as roman imperator and omnipotent god of light and sun Apollo. The perception of the French king changed during his reign and he became Louis Le Grand – a man, even superior to roman gods. The impressive hall of mirrors illustrates this new and powerful iconographic picture.

The gardens of Versailles were an essential element of representing the French hegemony. It can be interpreted as an expression of Cartesian views on nature. The control over nature as demonstrated within the *jardin à la française* reflects the king's dream of supremacy. The royal ceremonial, resembling a choreographed spectacle staged at Versailles, created a universe in itself. Isolated from the rest of the world, its residents were manipulated and served as actors.

Versailles caused reactions throughout Europe, ranging from envy to admiration. The style and decor of Versailles served as inspiration for other castles in Europe. The Schönbrunn Palace in Vienna is one prominent example. This fact can be interpreted as further proof for the symbolic nature of Versailles, representing the power and authority of Louis XIV.

Anhang III: Curriculum Vitae

Zur Person

Name:	Benjamin Heidegger
Geburtsdatum:	Dezember 1986 in Hohenems (Österreich)
Wohnort:	Wien

Ausbildung

2010-2015	Diplomstudium Französisch sowie Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung (Lehramtsstudium), Universität Wien Studienaufenthalt am Deutschen historischen Institut in Paris im Rahmen der Diplomarbeit (Juli 2014) Erasmus Auslandsstudium an der Sorbonne Nouvelle Paris III (Sommersemester 2013)
2007-2009	Diplomstudium Pharmazie, Universität Wien
2001-2005	Bundesoberstufenrealgymnasium, Götzis Matura mit Auszeichnung Kreativer Schwerpunkt
Sprachen	Deutsch, Französisch, Englisch