



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Versailles als Gipfel der bildenden Künste?
Charles Perrault „Parallèle des Anciens et des
Modernes“

Verfasserin

Petra Latschenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte UniStG

Betreuerin:

Prof. Dr. Caecilie Weissert

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Forschungsstand	4
3.	Analyse des Spaziergangs durch Versailles und der darin erwähnten Kunstwerke	8
4.	Die Entstehung der „Parallèle des Anciens et des Modernes“	28
4.1	Historische Anschauungen der Epoche	28
4.2.	Beginn der Querelle	30
4.3.	Die gesellschaftliche Querelle	31
4.4.	Die Modernität des Kulturkreises von Versailles	35
5.	Perrault und die „Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences“	38
	Exkurs: Querelle des Poussinistes et Rubenistes	43
6.	Die Tradition der <i>déscriptions</i> Scudery (1669), Félibien (1674), Ludwig XIV (1689-1705)	45
7.	Die Propagandamaschinerie Ludwigs XIV	52
8.	Die Wahl Versailles Performance und Ritual	58 59
9.	Zusammenfassung	63
10.	Anhang	65
10.1.	Ein Spaziergang durch Versailles	65
10.2.	Bibliographie	75
10.3.	Abbildungen	79
10.4.	Abbildungsnachweis	94
10.5.	Abstract	96
10.6.	Lebenslauf	97

1. Einleitung

„Vous êtes invités de venir, Peuples de la Terre, Curieux et Savants: Vous y verrez l’Ancienne et la Nouvelle Rome: Vous y verrez tout ce que le Monde a jamais eu de beau et de surprenant: Admirez-y l’habileté, le savoir, la conduite et la délicatesse des Ouvriers: Admirez-y la grandeur, la somptuosité, la magnificence et la libéralité du Prince; et avouez que Versailles efface tous les Palais enchantés de l’Histoire et de la Fable.”¹

Ihr seid eingeladen, Völker dieser Erde, Neugierige und Wissende: Dort werdet ihr das alte und das neue Rom sehen. Dort werdet ihr alles an Schönerem und Überraschendem sehen, das die Welt je zu bieten hatte: Bewundert das Können, das Wissen, die Ausführung und die Feinheit der Arbeiter: Bewundert die Größe, die Schönheit und die Liberalität des Prinzen; und erkennt, dass Versailles alle verzauberten Paläste der Geschichte und der Fantasie auslöscht (in Vergessenheit geraten lässt).

1681, als Laurent Morellet diese Zeilen schrieb, war Ludwig XIV. (1638 – 1715) seit 20 Jahren an der Macht und am Schloss Versailles wurde seit ebenso langer Zeit gearbeitet. 20 Jahre war es auch her, dass Ludwig in Vaux-le-Vicomte ein spektakuläres Fest besucht hatte, ausgerichtet vom Hausherrn Nicolas Fouquet (1615 – 1680), dem Finanzminister. Im selben Jahr noch wird Fouquet verhaftet und die Künstler, die in Vaux-le-Vicomte tätig gewesen waren, nach Versailles gerufen. Darunter befanden sich unter anderen Charles Le Brun (1619 – 1690), André le Notre (1613 – 1700), André Félibien (1619 – 1695) und auch Charles Perrault (1628 – 1703).

¹ Laurent Morellet, Explication Historique De Ce Qu’il y a de Plus Remarquable Dans La Maison Royale De Versailles Et En Celle De Monsieur A Saint Cloud, par le Sieur COMBES, Paris 1681 (ohne Seitenangabe). Zitiert nach: Goldstein, Claire, Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures and Accidents that made Modern France. Philadelphia. 2008., S. 113.

Charles Perrault wurde 1628 als Sohn eines Advokaten in Paris geboren. Er hatte vier ältere Brüder. Mit Claude und Pierre Perrault teilte er einen Haushalt und ihre Ansichten gegen den Modellcharakter der Antike. 1654 wurde er als *commis*² für seinen Bruder Pierre, den Generalsteuereinnahmer, tätig, was zu der Zeit einer Sinekure gleichkam.³

Somit blieb ihm genug Zeit, seine Gedanken zu Papier zu bringen. In seinen literarischen Werken blieb er „völlig dem Zeitgeist und den jeweiligen literarischen Moden verpflichtet.“⁴

1663 wurde er in den kulturpolitischen Expertenstab um Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), dem Finanzminister aufgenommen und von diesem in die *Académie Française* eingeführt.⁵

Perrault setzte sich in seiner „*Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*“ das Vorhaben, gegen die Überlegenheit der Antike zu argumentieren. Das Werk besteht aus fünf Dialogen, die die bildenden Künste, die Dichtkunst und Eloquenz und die Wissenschaften behandeln. Diese Dialoge erschienen nacheinander von 1688 bis 1697.

Bisher mutete die Literatur zum Thema der *Querelle des Anciens et des Modernes* eher allgemein an oder nahm vornehmlich Bezug auf den literaturwissenschaftlichen Aspekt. Ausnahmen davon bilden natürlich der kunsthistorische Exkurs von Max Imdahl⁶ und das Buch „*Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*“ von Martina Dobbe⁷. Als Kunsthistorikerin interessiert mich vor allem die Diskussion die bildenden Künste betreffend.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist, ausgehend vom zweiten Dialog der „*Parallèle*

² Anm.: Gehilfe.

³ Hans Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau: der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur / Hans Kortum .1. Aufl., Berlin 1966, S. 66-71.

⁴ Ebd. S. 71.

⁵ Ebd. S. 80.

⁶ Max Imdahl, Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes*. In: Perrault, Charles (1964) *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964.

⁷ Martina Dobbe, *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes: Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*, München 1999.

des Anciens et des Modernes“, in welchem Perrault die Architektur, Skulptur und Malerei behandelt, seinen Schwerpunkt auf Versailles zu analysieren. Daraus resultiert schließlich die „Erfahrung Versailles“.

Der Forschungsstand im zweiten Kapitel soll die Bibliographie zu diesem Thema abbilden und meine Literaturwahl erklären.

Im dritten Kapitel folgt eine genaue Analyse des übersetzten Spaziergangs durch das Schloss und den Garten von Versailles, sowie der Kunstwerke, die von Perrault dezidiert genannt werden.

Im vierten Kapitel untersuche ich die Voraussetzungen für die Entstehung des Textes. Perrault ist bestimmt nicht der erste, der den Begriff der Moderne aufgreift. Wir müssen allerdings untersuchen, wie die politische und humanistische Situation in diesem Jahrhundert war, die zur „Querelle“ zwischen Anhängern der Antike und der Moderne geführt hat. Dazu gehe ich auch der Frage nach, wie es zur Zeit Ludwigs des XIV um den Begriff der Moderne stand. Wie wurden die Voraussetzungen für eine Diskussion über die Überlegenheit des Staates und dessen Kunstproduktion geschaffen?

Im fünften Kapitel folgt ein allgemeiner Abriss der gesamten Parallèle und ihrer Argumentation. Der Fokus auf den zweiten Dialog in den nächsten Kapiteln ergibt sich unter anderem auch aus den Fragen, die die Lektüre desselben aufwirft. Warum lässt er den Dialog in Versailles spielen? Warum die formale Einbettung in einen Spaziergang? Auch wenn die Antworten auf diese Fragen aus logischen Schlussfolgerungen heraus leicht erscheinen, so sollten sie doch ausgeführt werden.

Im sechsten Kapitel gilt es, die damalige Popularität des Genres der Spaziergänge anhand von ausgewählten Beispielen aufzuzeigen. Anhand dieser Beispiele vergleiche ich die unterschiedlichen Wege, die in Versailles besritten wurden.

Die kulturpolitische Situation unter Ludwig XIV. und die Stellung Perraults an Ludwigs Hof sind das Thema des siebten Kapitels. Denn, wenn wir dies näher betrachten, so erscheint uns die Antwort auf die Frage nach der Wahl der Örtlichkeit einfach. Die Entscheidung, den Dialog in Versailles spielen zu

lassen, wird im sozusagen aus Perraults Händen genommen.

Daraus resultiert das achte Kapitel, das sich mit der *performance* bzw. dem Ritual eines Versaillespaziergangs beschäftigt. Es folgen die Zusammenfassung und im Anhang die Übersetzung.

2. Forschungsstand

Zum Thema der „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ gibt es wenige Publikationen, von denen die meisten den literaturwissenschaftlichen Aspekt behandeln. Auch was Charles Perrault selbst betrifft, so sind viele der Abhandlungen eher über die Märchen⁸, die er geschrieben hat. Der Originaltext von Perrault, wurde 1964 als zweiter Band der „Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste“ auf Französisch neu gedruckt.⁹ Dieser Neuausgabe vorangestellt ist einerseits Hans Robert Jauss „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der *Querelle des anciens et des modernes*“.¹⁰ Diese einleitende Abhandlung zu den Dialogen von Perrault bietet eine detaillierte Analyse des französischen Texts und erläutert auch dessen Entstehung. Jauss fasst sehr gut die Argumente Perraults zusammen, wie sie funktionieren oder auch nicht funktionieren. Ebenfalls einleitend zum Originaltext sind Max Imdahls „Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes*“.¹¹ Diese befassen sich vor allem mit dem Dialog über die bildenden Künste. Er analysiert hier wiederum vornehmlich die Auseinandersetzung mit der Malerei. Einen wichtigen Punkt der Entstehung

⁸ Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*. Paris 1697. Vgl. Helga Krüger, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser*, 1969. Claire Badiou-Monferran, (Hrsg), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve 2010.

⁹ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunst-geschichtlichen Exkursen von M. Imdahl . Faks. Dr. d. Orig.-Ausg. Paris 1688-1697, München 1964.

¹⁰ Hans Robert Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des anciens et des modernes"*, in: Perrault, Charles (1964) *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964.

¹¹ Imdahl 1964.

behandelt Hans Kortum zwei Jahre später. Er widmet sich vor allem dem gesellschaftlichen Aspekt der *Querelle des Anciens et des Modernes* und versucht die gegensätzlichen Standpunkte von Charles Perrault und Nicolas Boileau durch deren soziale Herkunft und Erziehung zu erklären. Was die malereitheoretischen Erkenntnisse der Zeit betrifft, so schreibt Martina Dobbe in ihrer „Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes“ vor allem über die *Conférences* der *Académie Royale* und wie deren Bildanalyse auf das Werk Nicolas Poussins anzuwenden ist. Des Weiteren versucht sie Begriffe, die sie den *Conférences* entnommen hat, wie Linie, Zeichnung, Farbe und Helldunkel im Werk Cy Twomblys, als Repräsentant der Postmoderne, festzumachen.

Der allgemeine Tenor der Forschung im Bezug auf die Bedeutung der Querelle ist die Begründung der historischen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts. Der Fortschrittsgedanke, der bei Charles Perrault und Bernard de Fontenelle zutage tritt, ist einer der Begründer des Zeitalters der Aufklärung.

Der erste, der sich mit der *Querelle* auseinandersetzt ist 1754 Jean Baptiste le Rond D’Alembert.¹² 1755 folgen Winckelmanns Betrachtungen zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst¹³. Lange Zeit wird das Thema nicht aufgegriffen, bis Rigaut 1858 ein erstes Überblickswerk schafft¹⁴. Darauf folgt 1914 die klassische Untersuchung „*La Querelle des anciens et des modernes en France*“ von Hubert Gillot¹⁵. 1948 erwähnt Ernst Robert Curtius das Phänomen der Querelle¹⁶ und 1949-56 folgt Antoine Adams großes und vielzitiertes Literaturwissenschaftliches Werk „*Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*“. Werner Krauss befasste sich ebenfalls mit dem Thema, zunächst in seinen Studien zur deutschen und

¹² Jean-Baptiste le Rond D’Alembert, *Réflexions sur La Philosophie applicable à tous les objets*, Paris 1754.

¹³ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig 1755.

¹⁴ H. Rigaut, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, in *Oeuvres complètes de H. Rigaut*, vol. I, Paris 1859.

¹⁵ Hubert Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France*, Nancy 1914.

¹⁶ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

französischen Aufklärung 1963¹⁷ und dann ausführlicher in dem zusammen mit Hans Kortum herausgegebenen Buch „Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts“. 1979 beschäftigt sich Hans Gerd Rötzer mit der Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur¹⁸. Joan De Jean vergleicht 1997 das fin de siècle des 17. Jahrhunderts in Frankreich mit dem Ende des 20. Jahrhunderts, vor allem in Bezug auf damalige und zeitgenössische „culture wars“¹⁹. Die aktuellsten Auseinandersetzungen stammen aus 2001 von Anne-Marie Lecoq²⁰ und aus 2007, von Lucas Marco Gisi²¹.

Die aktuelleren Bücher über das Leben und Herrschen Ludwig XIV. lassen eine Verlagerung hin zu einer kritischeren Analyse seiner Herrschaft ausmachen. Peter Burke²² setzt sich in seinem Buch „Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs“ mit der Entstehungsgeschichte von Versailles und mit deren Rolle in der Kulturpolitik Ludwigs XIV kritisch auseinander. Er bietet auch eine ausführliche Bibliographie an Primär- und Sekundärquellen.

Clare Goldstein²³ stellt das Schloss Vaux-le-Vicomte und Versailles und deren Ausstattung, die teilweise die gleiche war, zur Findung eines Nationalstils gegenüber, der nicht erst bei Versailles, sondern schon früher bei Vaux-le-Vicomte begonnen hat. Sie geht vor allem auf die Beziehung zwischen Bauwerk und Besucher bzw. Untertan ein, vor allem dessen subjektive Erfahrung, die hier gelenkt wird. Sie befasst sich in einem sehr spannenden Kapitel mit den Versailles-Führern und verweist hier auf André Félibien und Jean Morellet, die

¹⁷ Werner Krauss, Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin 1963.

¹⁸ Hans Gerd Rötzer, Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur "Querelle des Anciens et des Modernes", Darmstadt 1979.

¹⁹ Joan E. DeJean, Ancients against moderns: culture wars and the making of a fin de siècle, Chicago 1997.

²⁰ Anne-Marie Lecoq, La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe - XVIIIe siècles. Précédé de Les abeilles et les araignées, Paris 2001.

²¹ Lucas Marco Gisi, Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert, Berlin 2007.

²² Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 2005².

²³ Claire Goldstein, Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures and Accidents that made Modern France, Philadelphia 2008.

genaue Beschreibungen über das Schloss Versailles und dessen Gärten liefern. Zu Ludwigs Propagandapolitik und Mythenkreation hat auch Uwe Schultz²⁴ geschrieben. Der Auf- und Niedergang der Sonne und dessen Auswirkungen werden bei ihm dargestellt.

Der Besuch von Versailles von Charles Perrault ist nicht die einzige Promenade in der Literatur. Von Katharina Krause gibt es eine Übersetzung der Promenade durch Versailles von Madeleine de Scudéry von 1669²⁵, an die sie die Untersuchung derselben anfügt. Es gibt hier allerdings keine Anleitung, wie man Architektur beschreibt. Vielmehr liefert Krause eine präzise Analyse der Methodik de Scudérys und folgt dessen Spuren durch Versailles. Es gibt auch Hinweise auf andere Promenaden oder Führer und wieder André Félibien und dessen Beschreibung des Schlosses und der Gärten²⁶. Die wohl aktuellste und umfassendste Biographie Félibiens wurde 1997 von Stefan Germer veröffentlicht.²⁷ Er liefert vor allem eine Einsicht, was für eine Rolle Félibiens kunsttheoretisches Werk im Rahmen seiner Anstellung als *Historiographe du Roy* für die Kulturpolitik und –propaganda Ludwigs XIV gespielt hat. Eine etwas detailliertere Führung durch Versailles, vor allem, was die Ausstattung betrifft, findet man bei Jean Morellet²⁸. Ludwigs XIV Anleitung, seine Gärten zu zeigen, wurde 1982 bei Simone Hoog²⁹ neu abgedruckt. Christopher Thackers fügte zu seiner Übersetzung³⁰ der „*Manière de montrer les jardins de Versailles*“ ins Englische noch die wichtigsten Unterschiede zwischen den einzelnen Manuskripten und Kommentare hinzu.

²⁴ Uwe Schultz, *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV und seine Zeit*, München 2006.

²⁵ Katharina Krause, *Wie beschreibt man Architektur?: Das Fräulein Scudery spaziert durch Versailles*, Freiburg 2002.

²⁶ André Félibien, *Description Sommaire du Chasteau de Versailles*, Paris 1674.

²⁷ Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.

²⁸ Morellet 1681.

²⁹ Simone Hoog, *Musée National du Château de Versailles et de Trianon: Louis XIV., manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris 1982.

³⁰ Christopher Thacker, *La Manière de montrer les jardins de Versailles*, by Louis XIV and Others. In: *Garden History*, Vol. 1, No. 1, Sept. 1972, S. 49-69.

Als methodische Erweiterung der wissenschaftlichen Untersuchungen im kulturhistorischen Kontext können die Begriffe *Performance* und *Ritual* gesehen werden, die allerdings eine gewisse Problematik der Bedeutungsvielfalt darstellen. Uta Gerhardt erklärt Anhand des Repräsentationsrituals und des Interaktionsrituals unterschiedliche Denkfiguren der Ritualtheorie und verbindet beide mit unterschiedlichen politischen Gesellschaftsgefügen.³¹ Christoph Wulf und Jörg Zirfas³² hingegen geht es vor allem um die Begriffe Performativität und *Ritual* aus erziehungswissenschaftlicher Sicht, so zum Beispiel in rituellen Alltagssituationen, wie dem gemeinschaftlichen Essen. Die setzen sich vor allem formal genau mit dem Begriff des Rituals auseinander.

Der Sammelband „*Ritual, Performance, Media*“ (1998) bietet vor allem eine anthropologische Einsicht in das „*Ritual*“. Edward L. Schieffelin³³ setzt sich hier kritisch mit dem Begriff der *Performance* aus anthropologischer Sicht auseinander.

Die erwähnte Literatur bietet die Basis für die interdisziplinäre Kombination der kunsthistorischen, kulturpolitischen, performativen und rituellen Aspekte der folgenden Arbeit.

3. Analyse des Spaziergangs durch Versailles und der darin erwähnten Kunstwerke

Der Textabschnitt, der dieser Arbeit zugrunde liegt, ist der zweite Dialog: „*Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde l'Architecture, la Sculpture et la Peinture. Second Dialogue.*“ Dieser erschien 1688 zusammen

³¹ Uta Gerhardt, Die zwei Gesichter des Rituals. Eine soziologische Skizze, in: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hrg.), *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*, Heidelberg 2004, S. 49-72.

³² Christoph Wulf und Jörg Zirfas, Performativität, *Ritual* und Gemeinschaft. Ein Beitrag aus erziehungswissenschaftlicher Sicht, in: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hrg.), *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*, Heidelberg 2004, S. 73-94.

³³ Edward L. Schieffelin, Problematizing performance, in: Felicia Hughes Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media*. London and New York 1998, S. 194-207.

mit dem ersten Dialog und daran angehängt wurden ebenfalls das Gedicht „*Le Siècle de Louis le Grand*“, das später noch Erwähnung finden wird, und „*Le Genie. Epistre à Monsieur de Fontenelle*“, eine Versepistel an Perraults Mitstreiter Bernard de Fontenelle (1657 – 1757). Die darauffolgenden drei Dialoge erschienen jeweils in einem eigenen Buch. Zu Beginn des ersten Dialogs schreibt Charles Perrault, dass im letzten Frühling die Protagonisten des Buches, *le Président*, *l'Abbé* und *le Chevalier* beschlossen Versailles zu besichtigen. Der König war gerade in Luxemburg, um sich seine neu erschlossenen Gebiete anzusehen, daher konnte die Gruppe sich das gesamte Schloss ohne Unterbrechungen oder Hindernisse ansehen. In weiterer Folge stellt der Autor die beteiligten Personen vor. Den *Président* beschreibt er als einen gelehrten Mann, der sich Aufgrund seiner Liebe zu allem, was schön ist, sehr für die vorangegangenen Epochen interessiert hat, so dass es scheint, als hätte er sie persönlich miterlebt. Dadurch hat er die „*Anciens*“ so sehr zu schätzen gelernt, dass er glaubt, kein Moderner könne an sie heranreichen. Er hat aber etwas gegen einfache, ideenlose Nachahmer der Antike, die aus Angst etwas falsch zu machen, immer nur die gleichen, allgemein als schön geltenden Dinge als ihrer Wertschätzung würdig befinden. Den *Abbé* bezeichnet Perrault ebenfalls als *gelehrten* Mann, der aber selbstständiger denke. Auch wenn er einige Ideen aus der Lektüre von Texten übernimmt, so fügt er ihnen immer seine eigenen Gedanken hinzu, sodass die Dinge, die er sagt immer originell und neu sind. Er betrachtet alle Dinge immer unabhängig von Zeit, Ort und Schöpfer, sodass er sie auf ihren Eigenwert hin untersuchen kann. Der *Abbé* schätzt die Werke der Antike sehr, die Werke des 17. Jahrhunderts aber genauso, „*persuadé que les Modernes vont aussi loin que les Anciens & quelquefois au delà, soit par les mêmes routes, soit par des chemins nouveaux & differens.*“³⁴ Der *Chevalier* hat zwar auch Wissen und Geist, aber nicht in dem Ausmaß, wie die anderen, was er aber durch Schlagfertigkeit und Witz wieder wettmacht. Die charakterlichen Unterschiede der drei Dialogpartner und ihre

³⁴ Perrault 1964 (1688 – 1697), I 4.

unterschiedlichen Meinungen zu so gut wie jedem Thema machen die Diskussionen immer sehr angenehm.³⁵

Zu Beginn des ersten Dialogs gibt Perrault schon einen Ausblick auf den Besuch und offenbart auch, wie er Versailles sieht: „[...] *dans le voyage qu’ils firent à Versailles, ils épuiserent en quelque sorte la matière, excitez qu’ils étoient par les beaux ouvrages tant anciens que modernes dont ce Palais est orné.*“³⁶

Der *Abbé* bietet zu Beginn des zweiten Dialogs an als Führer durch Versailles zu fungieren. Vorauszuschicken ist hier, dass der *Président* voreingenommen ist, da er das Schloss zum letzten Mal vor den Umbauten gesehen hat und daher der Meinung ist, dass Versailles nicht an Bauwerke wie zum Beispiel die Hadriansvilla oder den Tempelkomplex in Tivoli heranreichen kann. Sobald die drei Personen den Hof betreten beginnt der *Abbé* sogleich mit seiner Erläuterung des Gesehenen, des Standortes und der Funktion der Gebäude (Abb.1 und 2). Er schlägt vor, das Schloss über die Gesandtentreppe (Abb. 3) zu betreten, was wohl nicht immer möglich war. Aber da der König abwesend ist, nutzen sie die Gunst der Stunde. Von nun an beginnt der panegyrische Teil des Textes: die Protagonisten scheinen sich immerzu an Lob für das Gesehene übertreffen zu wollen. Im Fall der Gesandtentreppe wird vor allem der Einsatz der Perspektive in der Malerei gelobt. Die Gesandtentreppe, die im 18. Jahrhundert einem Umbau zum Opfer fiel, wurde zwischen 1672 und 1679 von François d’Orbay (1634 – 1697) erbaut und von Charles Le Brun ausgestattet.³⁷ Über eine fünfseitige Treppe gelangt man zu einem ersten Absatz, von dem aus zwei Treppen an der Wand entlang in den ersten Stock führen. Von dort aus gelangt die Gruppe in die *Grand Appartements du Roy*. Die künstlerische Ausstattung der Treppe zeigt die gefeierte Rückkehr des Königs aus dem Krieg gegen Holland (1672 – 78). Die Fresken wurden scheinbar untrennbar in die Architektur eingebettet, die Vertreter der Nationen Amerikas, Europas, Asiens

³⁵ Ebd., I 1-5.

³⁶ Ebd., I 5.

³⁷ Robert W. Berger, Versailles. The Château of Louis XIV, London 1985, S. 3.

und Afrikas, die den König empfangen, warten auf gemalten Loggien zwischen den echten Pilastern. Die Architektur wurde im Deckengewölbe malerisch fortgesetzt, wo das ursprünglich rein dekorative Programm mit dem Einsetzen des Krieges geändert wurde. Der *Chevalier* bezieht sich in seinen Anmerkungen über den Mann mit der Brille auf die Darstellung der Vertreter Europas (Abb. 4).

Der Weg führt sie über die Gesandtentreppe in den ersten Stock durch den Saal der Diana in den Saal der Venus (Abb. 5). Der *Abbé* hebt die besonders wertvolle Marmorausstattung der gesamten Appartements hervor und bemerkt, dass der *Président* eine antike Statue des Lucius Quinctius Cincinnatus³⁸ (dessen Künstler und Datierung sind unbekannt) bewundert, die sich in der Sammlung des Louvre befindet (Abb. 6). Der nackte Römer stützt sein rechtes Bein auf einem Felsen auf, um sich seine Sandale anzuziehen. Der Blick ist zur linken Seite gewandt. Über dem abgestützten rechten Bein ist ein Tuch drapiert. Die Figur ist komplett freistehend. Sofort hat er der *Abbé* die Befürchtung, der *Président* wäre durch das schöne antike Werk von den modernen Ausstattungen des Raumes zu abgelenkt und dirigiert daher dessen Aufmerksamkeit auf die Decke. Da wird die gelungene Komposition der Deckengestaltung vom *Président* bewundert (Abb. 7). Das Deckengemälde im Salon der Venus stammt von René Antoine Houasse (1645 – 1710) und zeigt Venus, die zusammen mit drei Grazien in einem Wagen sitzt, der von Tauben gezogen wird. Es ist hierbei offensichtlich, dass im *Appartement* des Königs alle Götter im Zentrum der Decke in einem Wagen dargestellt sind. Der Wagen wird abhängig von der Gottheit von dem jeweils ihm zugehörigen Tier gezogen. Perrault lässt den *Abbé* auf die Planeten hinweisen, was auch André Félibien in seiner „*Déscription sommaire*“ des Schlosses beschreibt: „*Et comme le soleil est la devise du Roy, l'on a pris les sept Planetes pour servir de sujet aux*

³⁸ Konsul Lucius Quinctius Cincinnatus (ca. 519 – 430 v. Chr.) lebte, der Sage nach, zurückgezogen als Landwirt und wurde vom Senat 458 v. Chr. zu Hilfe gebeten, als Rom von den Aequern bedroht wurde. Er zögerte nicht, dem Staat zu helfen und gab, sobald es nicht mehr notwendig war die Macht, die er als Diktator hatte, ab. So wurde er 439 v. Chr. noch einmal um Hilfe gebeten. Er gilt als Musterbeispiel der republikanischen Tugenden. Vgl. Encyclopaedia Britannica 11th Edition, Volume 6, Slice 4.

*Tableaux des sept pieces de cet appartement; De sorte que dan chacune on y doit représenter les actions des Heros de l'antiquité, qui auront rapport à chacune des Planetes & aux actions de Sa Majesté.*³⁹ Dementsprechend werden die nächsten Deckengemälde im Merkursaal erwähnt. „*Auguste reçoit l'Ambassade des Indiens*“ („Augustus, der eine Gesandtschaft aus Indien empfängt“, Abb. 8) und „*Alexandre, qui ordonne à Aristote d'écrire l'histoire naturelle*“ („Alexander, der Aristoteles Tiere bringen lässt“, Abb. 9) von Jean Baptiste de Champaigne (1631 – 1681). Im ersten Bild sehen wir auf der linken Seite Augustus auf einem Thron. Neben ihm stehen seine zwei Berater. Gesandte aus Indien bringen ihnen exotische Tiere und Vasen von der rechten Seite entgegen. Beide Gruppen sind farblich voneinander abgesetzt, Augustus und seine Männer werden von einer imaginären Lichtquelle auf der linken Seite erhellt. Die Gesandtschaft scheint dagegen im Schatten zu stehen. Das Geschehen spielt sich gedrängt an der Oberfläche ab, im Hintergrund sind das Pantheon zu sehen, sowie ein kleiner Ausschnitt des Himmels. Eine szenische Einheit ist gegeben und der dargestellte Augenblick ist klar erkennbar. Das zweite Bild zeigt Alexander im Zentrum einer Männergruppe. Links von ihm sitzt Aristoteles an einem Tisch und macht Notizen. Alexander zeigt auf das Blatt, als würde er ihm gerade etwas diktieren. Hinter Aristoteles befindet sich eine Gruppe von drei Männern. Am rechten Bildrand bringen vier Männer einen Fisch, ein Krokodil, eine Schildkröte und eine Ente in die Mitte des Bildes. Die Szene spielt im Inneren eines Gebäudes. Aufgrund der architektonischen Ausstattung im Hintergrund lässt sich vermuten, dass es sich um ein öffentliches Gebäude, wie einen Palast oder eine Bibliothek handelt. Alexander und Aristoteles werden durch die Kleidung und deren Farbgebung deutlich hervorgehoben. Auch räumlich sind sie deutlich von den anderen getrennt.

³⁹ „Die Decken sollen mit Gemälden von den besten Malern der königlichen Akademie geschmückt werden. Und da die Sonne die Devise des Königs ist, hat man die sieben Planeten als Themen der sieben Räume dieses Appartements gewählt, dergestalt, dass in jeder die Taten antiker Helden dargestellt werden sollen, welche einen Bezug auf die einzelnen Planeten und die Handlungen Seiner Majestät haben. Man sieht deren symbolische Verkörperungen in den skulptierten Ornamenten, welche die Gesimse und Decken zieren.“ Félibien 1674, S. 31.

Wieder werden die Hauptpersonen von der Lichtquelle erfasst, während die anderen Personen im Schatten stehen. Auch hier ist der dargestellte Moment nachvollziehbar. Die Szenen nehmen laut *Président* Bezug auf die Gesandtschaften, die Ludwig XIV. empfangen, und auf sein Fördern der Wissenschaften.

Der *Chevalier* hebt außerdem noch die Goldschmiedekunst hervor, ein Hinweis auf die königlichen Kunstwerkstätten, in denen unter anderem die kunstvoll verzierten Vasen hergestellt wurden. Die beiden nächsten Kunstwerke, die namentlich erwähnt werden, sind „*Les Pelerins d'Emmaus*“ („Die Pilger von Emmaus“ oder „Abendmahl in Emmaus“, ca. 1559/60, Abb. 10) von Paolo Veronese (1528 – 1588), das „natürlich“ vom *Président* genannt wird, und „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“, 1661, Abb. 11) von Charles Le Brun (1619 – 1690), welches wiederum der *Abbé* betont. Beide Bilder hängen im Salon des Merkurs. Des Weiteren meint der *Abbé* an dieser Stelle, dass sie über beide Bilder noch zu sprechen hätten, also ein Hinweis auf die etwas später folgende Diskussion. In „*Les Pelerins d'Emmaus*“ („Die Pilger von Emmaus“) ist Christus mit zwei seiner Jünger an einem Tisch sitzend, dargestellt. Christus bricht das Brot. Um sie herum, mit einem größeren Gewicht auf die rechte Seite, befinden sich Venezianer, die zu der Gruppe hinblicken. Im Vordergrund spielen Kinder mit Hunden. Die Szene wirkt so, als würde sie in einem Portikus stattfinden. Das Ganze mutet wie eine Bühnenszenerie an. Die Figuren der rechten Seite scheinen eher statisch, wie aneinandergereihte Portraits. Die Figuren der linken Seite wiederum interagieren mit den Hauptcharakteren. Auf der linken Seite gibt es einen Ausblick auf eine Landschaft mit einer Stadt im Hintergrund. Christus ist durch sein rot-blaues Gewand hervorgehoben. Die restlichen Bekleidungen sind in Braun- und Rottönen eher düster gehalten und unterscheiden sich nur durch ihre unterschiedlichen Ausformungen. „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“) zeigt den Moment, als Alexander und Hephaestion in das Zelt des Darius eintreten und die Familie sich versehentlich Hephaestion zu Füßen wirft. Alexander und sein Begleiter nähern sich von der linken Seite und bilden eine

eigene Einheit innerhalb des Bildes. Diese manifestiert sich durch die Rüstungen und die Farbgebung. Auf der rechten Seite im Inneren des Zeltes, das nach vorne hin offen gemalt wurde, sind die Familie des Darius und deren Diener in zwei Ebenen dargestellt. Die Familie im Vordergrund kniend und durch hellere Farben hervorgehoben, die Dienerschaft im Hintergrund im Schatten des Zeltes stehend. Am linken Bildrand kniet noch eine Frau und schließt damit die Bildkomposition in dieser Ecke ab.

„*Le Saint Michel*“ („Der Heilige Michael im Kampf gegen den Teufel“, 1518, Abb. 12) und „*La Sainte Famille*“ („Die Große Heilige Familie Franz I“, 1518, Abb. 13) von Raffael (1483 – 1520) werden als nächstes erwähnt. Der Heilige Michael ist auf dem Teufel stehend dargestellt, wie er den Speer zum Stoß hebt. Die beiden Figuren beherrschen den Vordergrund des Bildes. Im Hintergrund ist eine Gebirgskette zu sehen und circa zwei Drittel des Hintergrunds werden vom Himmel eingenommen. Es dominieren Blau- und Braun- bzw. Goldtöne. Im Zentrum des Bildes „*La Sainte Famille*“ („Die Große Heilige Familie Franz I“) ist die Mutter, der sich das nackte Jesuskind in die Arme drängt, dargestellt. Die beiden Figuren werden durch die hellere Farbgebung und die Rot- und Blau töne des Gewandes hervorgehoben. Umgeben werden die Beiden von Joseph, Johannes und dessen Mutter und zwei jungen Engeln. Einer der Engel hält eine Blumenkrone über Marias Haupt. Der enge Bildausschnitt lässt die Gruppe intimer, aber auch gedrängter wirken. Am linken Bildrand ist ein Stückchen Himmel zu sehen, doch es wirkt so, als ob sie in einem Innenraum wären. Die Positionierung der Figuren zieht sich dynamisch vom rechten oberen Bildrand diagonal bis zur Mutter von Johannes.

Im Saal des Krieges (Abb. 14) werden vom *Président* die Sichtachsen gelobt: steht man am richtigen Punkt, so sieht man die Raumflucht, aus der man gerade kommt, den Spiegelsaal und die „schönsten Gärten der Welt“. Der *Abbé* vergleicht die Ausstattung des Saals des Krieges mit dem Saal des Friedens, indem er die Unruhe des einen der Ruhe und der Sanftmut des anderen gegenüberstellt. An der Decke des Saals des Krieges sind die Siege Frankreichs über seine Gegner (Holland, Spanien, Deutschland) dargestellt

(Abb. 15) und an der Decke des Saals des Friedens, wie Frankreich seinen Gegner den Frieden bringt und diese ihn annehmen (Abb. 16). Der Spiegelsaal (Abb. 17) wird nicht genauer beschrieben. Zu reich ist die Ausschmückung als dass man sie bei einem einzigen Besuch ganz erfassen könnte. Es wird nur vorab darauf hingewiesen, dass darin die wichtigsten Taten Ludwigs XIV dargestellt seien. Die *Appartements* der Königin werden zügiger durchschritten, die Parallelen der Ausstattung mit jener der *Appartements* des Königs werden nur beiläufig erwähnt. Sie begeben sich ins *Petit Appartement du roi*, welches sich wieder auf der Seite der *Grand Appartements du roi* befindet, allerdings in dem Teil, der ursprünglich das Jagdschloss Ludwigs XIII war und nur auf Wunsch Ludwigs XIV erhalten blieb. Der Weg durch die Planetensäle führt sie durch die *Envelope*, die Erweiterung bzw. Ummantelung desselben, die im ersten Teil des Umbaus von Louis le Vau (1612 – 1670) durchgeführt wurde.⁴⁰ Im *Petit Appartement* werden keine einzelnen Gemälde hervorgehoben. Nur die Fülle an Werken und deren Pracht werden gelobt. Die Gesellschaft begibt sich über eine Treppe in das Erdgeschoss hinunter und hinaus auf den Marmorhof des Schlosses, wo sie die skulpturale Ausstattung, die Bezug auf die Sonne nimmt, bewundern. Dann beschließen sie in einem Baderaum solange zu warten bis die größte Hitze vorbei ist. Hier entspinnt sich die eigentliche Diskussion über die bildenden Künste.⁴¹ Die Einleitung dazu bildet die Meinung des *Président*: „*J'avoue, que les beaux morceaux d'Architecture, que nous venons de voir, font beaucoup d'honneur à notre siècle, mais je soutiens qu'ils en font encore davantage aux siècles anciens; parce qu'ils ont quelque chose de recommandable, ce n'est que pour avoir esté bien copiez fur les bastiments qui nous restent de l'Antiquité, & que quelques beaux qu'ils soient, ils le sont encore moins que ces mesmes bastiments qui leur ont servi de modèle.*“⁴²

Was er damit meint ist, dass die Anciens die architektonischen Ornamente erfunden hätten und dass ohne diese ein Gebäude kein schönes Gebäude wäre. Wenn also in Versailles zum Beispiel Säulen oder Pilaster verwendet

⁴⁰ Vgl. Berger 1985, s. 5 – 22.

⁴¹ Ebd., I 126 – 242.

⁴² Ebd., I 126 – 127.

werden, dann hätten die modernen Architekten die Existenz und das Wissen über diese Elemente den Anciens zu verdanken. Daraufhin kontert der *Abbé* in einem Vergleich mit der Rhetorik. Es käme nicht einfach auf den Einsatz solcher Elemente an, sondern wie gekonnt sie eingesetzt werden, um daraus schöne Dinge zu formen. Der *Président* meint daraufhin, dass rhetorische Figuren hier nicht als Vergleich herangezogen werden dürfen, weil sie in der Natur des Menschen lägen, woraufhin der *Abbé* meint, dass die ersten Säulen Baumstämme waren und die Nutzung dieser eine Notwendigkeit gewesen wäre. Die Entstehung von Ornamenten hätte sich dann mit der Zeit ergeben und es könne dafür kein einzelner Erfinder genannt werden. Außerdem werden diese architektonischen Elemente als schön empfunden, weil man Zeit hatte sich an den Anblick zu gewöhnen. Es hätten aber auch ganz andere Formen entstehen können, die wir dann mit der Zeit als gleichermaßen schön empfunden hätten. Darauf erwidert der *Président*, dass die Vorlage aber nach Vitruv (ca. 80/70 v. Chr. – 15 v. Chr.) die Proportionen des menschlichen Körpers gewesen wären. Dies wiederum negiert der *Abbé*, woraufhin die beiden eine weitere Diskussion beginnen, ob nämlich eine Säule tatsächlich nach dem Maßstab des Menschen geformt sein könne. Der *Abbé* meint, dass alle Traktate über die Architektur und deren Maßstäbe erst nach deren Entstehung geschrieben worden seien. Und ebendiese Maßstäbe, vor allem was die Größe der Säulen im Vergleich zum Gebäude betrifft, basieren daher nicht auf den Traktaten, sondern auf dem gesunden Menschenverstand. Durch den Versuch des *Président* die architektonischen Ornamente mit den Akkorden der Musik zu vergleichen, was der *Abbé* zugleich dementiert - denn architektonische Elemente könnten verändert und anders kombiniert werden und trotzdem gut aussehen, Töne hingegen nicht – kommt es zum Vergleich der zwei Arten von Schönheit. Zunächst einmal gebe es die natürliche und positive Schönheit, die einem immer gefällt, unabhängig von der Mode der Zeit. Diese Schönheit ist quasi allgemeingültig für alle Geschmäcker, Länder und Epochen:

„ [...] *je dis qu'il y a de deux sortes de beautez dans les Edifices; des beautez naturelles & positives qui plaisent toujourns, & independamment de l'usage & de*

*la mode; [...] Ces sortes de beautez sont de tous les gousts, de tous les pays & de tous les temps.*⁴³

Die andere Schönheit bezeichnet er als willkürlich. Sie gefalle einem, weil man sich an den Anblick gewöhnt habe. Ihr einziger Vorteil sei die Tatsache, dass sie anderen vorgezogen wurde:

*“Il y a d’autres beautez qui ne sont qu’arbitraires, qui plaisent parce que les yeux s’y sont accoustumez, & qui n’ont d’autre avantage que d’avoir esté preferées à d’autres qui les valoient bien, & qui auroient plû également, si on les eust choisies.*⁴⁴

Er geht noch weiter und setzt die zweite Schönheit in Abhängigkeit zur Ersten. Sie könne sich quasi glücklich schätzen, dass diese auf sie abfährt. Dadurch erst sei die willkürliche Schönheit in der Lage auch alleine Bestand zu haben:

*„Les premieres de ces beautez sont aimables par elles-mesmes, les seconds ne le sont que par le choix qu’on en a fait, & pour avoir esté jointes à ces premieres, don’t elles ont recû, comme par une heureuse contagion un tel don de plaire, que non seulement elles plaisent en leur compagnie, mais lors mesme qu’elles en sont separées.”*⁴⁵

Der *Abbé* macht den Gebrauch der jeweiligen Ornamente der zweiten Schönheitsordnung von der Mode der Zeit abhängig, woraufhin der *Président* entgegnet, dass die Mode sich von Zeit zu Zeit ändert, der Architekturschmuck allerdings habe sich seit der Antike nicht verändert. Daraufhin entgegnet der *Abbé*, dass die Modeerscheinungen wie zum Beispiel die Hüte eine geringere Lebensdauer haben als Kapitelle. Drei, vier neue Hutmodelle pro Jahr seien also eine logische Schlussfolgerung. Daher ändern sich Architekturelemente sehr langsam, wie zum Beispiel das korinthische Kapitell, das ursprünglich hoch wie breit war und das stückweise an die jetzige höhere Form angenähert wurde. Er behauptet weiterhin, dass es von jedem Ornament eine Idealform gibt. Die antiken Ornamente haben allerdings nicht alle die Idealform und sie gefallen

⁴³ Perrault 1964, I 138-139.

⁴⁴ Ebd., I 139.

⁴⁵ Ebd., I 139-140.

uns nur, weil wir uns an ihren Anblick gewöhnt haben. So gibt es sehr oft Proportionen, die an demselben Gebäude variieren. Der *Président* macht dies an den Regeln der Optik fest, dass nämlich die Proportionen immer dem Blickwinkel des Betrachters angepasst werden müssen. Der *Abbé* hingegen ist der Meinung, das menschliche Auge bräuchte keine Hilfe. Es wäre zum Beispiel in Ordnung das Pferd einer Reiterstatue überlebensgroß darzustellen, allerdings müssten die Proportionen der Gliedmaßen stimmen. Um dieses Argument zu diskutieren, erzählt der *Président* das Gleichnis der Minerva⁴⁶. Allerdings schenkt der *Abbé* diesen Erzählungen nicht ganz so viel Glauben und meint, die Antiken hätten nicht halb so viele Überlegungen angestellt, wie seine Zeitgenossen glauben möchten. Über drei Viertel der schönen Errungenschaften der antiken Architekten wären eher dem Zufall als dem Architekten selbst zuzuschreiben. Es sei jedoch nicht schwer diese Erfolge und Ergebnisse, die dann niedergeschrieben wurden, nachzulesen und praktisch anzuwenden. Aber nur ein wahrer Architekt könne dabei die drei seiner Meinung nach wichtigsten Eigenschaften eines gelungenen Gebäudes gleichermaßen berücksichtigen: *la magnificence*, *la solidité* und *la commodité*. Da keine königliche Unterkunft der Antike ganz erhalten sei, könnten hier keine Vergleiche angestellt werden. Die Entwicklung innerhalb ihres eigenen Jahrhunderts ließe allerdings darauf schließen, wie sehr sie sich seit der Antike weiterentwickelt haben. Der nächste Streitpunkt ist die Fassadengestaltung. Der *Abbé* beschreibt hier vor allem die Fassade des Pantheons, dessen fehlende Symmetrie er kritisiert, wie zum Beispiel, dass es keine zwei Säulen

⁴⁶ In diesem Gleichnis geht es um die Bedeutung der Mathematik und Geometrie. Der bedeutende Bildhauer Alkamenes und dessen eifersüchtiger Konkurrent Phidias bekamen den Auftrag jeder eine Statue der Minerva herzustellen. Diese sollten auf zwei sehr hohe Säulen gestellt werden. Alkamenes fertigte eine sehr feine Figur mit einem sehr schönen Gesicht. Phidias hingegen war sich bewusst, dass die Statue sehr hoch oben stehen würde und von unten gesehen würde. Also kreierte er einen zu großen Mund und eine sehr große Nase. Als beide Statuen enthüllt wurden feierten die Athener Alkamenes Ausführung, doch Phidias wurde verspottet, da die Statue aufgrund der falschen Proportionen aus der Nähe furchtbar hässlich war. Doch als die Figuren auf den Säulen standen konnte man von Alkamenes Minerva kaum etwas erkennen und Phidias Minerva erstrahlte vor Schönheit. Da änderten die Athener ihre Meinung, sie lobten Phidias und verspotteten Alkamenes. Siehe Perrault 1964, I 153 – 154.

mit gleichem Durchmesser gäbe. Der *Président* setzt der Kritik an der Asymmetrie der Elemente der Fassadengestaltung die Einhaltung mathematischer Vorgaben bei der Dicke der Wände entgegen, die für den *Abbé* aber nichts mit der *beauté* zu tun hätten, sondern nur mit der *solidité*, die hier einen zu großen Stellenwert bekomme. Die *Anciens* ignorierten seiner Meinung nach einen sehr wichtigen Punkt in der Architektur, nämlich den richtigen Zuschnitt der Steine. Dadurch waren sie nicht in der Lage die Architrave dem Säulenabstand anzupassen, sondern mussten den Abstand der Säulen der Länge der Steine des Architravs anpassen. Er betont noch einmal, dass es kaum etwas Raffinierteres und besser Durchdachtes gibt als den Zuschnitt der Steine. Nur dadurch können architektonische Feinheiten, wie die sich selbst tragenden Gewölbe, geschaffen werden. Diese Feinheiten der Gebäude der Moderne stehen für den *Abbé* in extremem Gegensatz zu den massiven Bauwerken der Antike. Der *Président* fragt daraufhin, wo es denn moderne Gebäude gäbe, die mit dem Pantheon, dem Kolosseum, dem Marcellustheater oder dem Konstantins bogen vergleichbar wären. Der *Abbé* erwidert, dass es zwei Dinge gäbe, die man beim Betrachten eines Gebäudes beachten müsste: „*la grandeur de sa masse, & la beauté de sa structure; la grandeur de la masse peut faire honneur aux Princes ou aux Peuples qui en ont fait la dépense. Mais il n’y a que la beauté du dessein & la propreté de l’exécution don’t il faille véritablement tenir compte à l’Architecture.*“⁴⁷ Es kommt also nicht nur auf die Massivität und den Umfang eines Gebäudes an, sondern auf die Struktur, den raffinierten Entwurf und dessen gekonnte Ausführung. Die Vergleichsbeispiele sind die Größe betreffend Versailles, und die Fassade, den Entwurf und dessen Ausführung betreffend der Louvre. Der *Président* meint, er werde nie glauben, dass ihnen die *Anciens* in Bezug auf die Architektur unterlegen seien. Anschließend fragt er den *Abbé*, wie er denn eine Überlegenheit der *Modernes* in der Skulptur erklären wolle. Der *Abbé* räumt hier ein: „*Nous avons, je l’avoue, des figures antiques d’une beauté incomparable & qui font grand honneur aux*

⁴⁷ Ebd., I 173.

Anciens.⁴⁸ Dennoch hat er aber auch hier einige Kritikpunkte anzubringen. Seiner Meinung nach gab es eine Weiterentwicklung im Hinblick auf die Darstellung des Faltenwurfs und den Einsatz der Perspektive in Reliefs. Beim Reiterstandbild des Marc Aurel kritisiert er die Darstellung des Pferdes: Das Bein sei zu hoch gehoben, der Kopf zu weit zurückgezogen und der Körper zu massig und zu breit. Auch wenn er noch einmal den *Anciens* einige unvergleichliche Skulpturen zugesteht, so meint er jedoch über die Kunstgattung der Skulptur: „*La Sculpture est à la vérité un des plus beaux Arts qui occupent l'esprit & l'industrie des hommes; mais on peut dire aussi que c'est le plus simple & le plus borné de tous, particulièrement lorsqu'il ne s'agit que de figures de ronde bosse. Il n'y a qu'à choisir un beau modèle, le poser dans une attitude agréable, & le copier ensuite fidèlement.*“⁴⁹ Er kritisiert also die Skulptur als Kunstgattung im Allgemeinen, so dass die Zugeständnisse, die er hier den *Anciens* macht, wieder entkräftet werden. Dies zeigt sich auch, wenn man die Länge der Abschnitte miteinander vergleicht. Der Architektur widmet Perrault 50 Seiten, der Malerei 46 Seiten und der Skulptur nur 19 Seiten, was einerseits den Stellenwert der Skulptur deutlich macht, andererseits aber auch darauf schließen lässt, dass er nicht mehr Argumente zugunsten der *Modernes* in Bezug auf diese Kunstgattung hatte. Als nächstes widmet er sich der Malerei.

Zunächst teilt der *Abbé* die Geschichte der Malerei in drei Blütezeiten ein, in die Antike, in die Renaissance und in das aktuelle Jahrhundert. Er meint, in der Antike wäre die „*enfance de la peinture*“⁵⁰ gewesen, denn das bemerkenswerteste daran wären die täuschend echte Naturnachahmung und der feine Pinselstrich gewesen. Dabei beruft er sich unter anderem auf die Geschichte von Apelles und Protogenes. Aber „*ce ne sera de longtemps qu'ils arriveront à l'intelligence parfait du clair obscure, de la degradation des lumieres, des secrets de la perspective & de la judicieuse ordonnance d'une*

⁴⁸ Ebd., I 177.

⁴⁹ Ebd., I 188-189.

⁵⁰ Ebd., I 208.

grande composition.⁵¹ Es gäbe also seit der Antike eine große Weiterentwicklung in Bezug auf die Maltechniken. Des Weiteren zeigt der *Abbé* drei für ihn wichtige Merkmale der Malerei auf. Das erste ist die „*representation des figures*“⁵², also deren Konturen und Farbgebung. Das zweite Merkmal ist die „*expression des passions*“⁵³, also der Ausdruck der Emotionen einer Figur. Drittens die „*composition du tout ensemble*“⁵⁴, damit meint er eine sinnvolle Anordnung der Figuren, die auch farblich abgestimmt verlaufen sollte. Die kompositorischen Merkmale bezieht er nicht nur auf mehrfigürliche Darstellungen, sondern auch auf Bilder, die nur eine Person zeigen, denn deren Körperteile könnten als eigene Figuren angesehen werden. Und so wie das Bild aus drei Hauptmerkmalen zusammengesetzt werde, so könne es auch drei Teile eines Menschen ansprechen, nämlich die Sinne, das Herz und die Vernunft. Die einfache Anordnung der Bestandteile eines Bildes werde vom Auge erfasst, die ausgedrückten Emotionen sprechen das Herz an und die gelungene Komposition und die Degradation des Lichtes und der Figuren befriedigen auch die Vernunft. Diese Theorie sei auch auf andere Künste, wie Musik und Eloquenz anwendbar. Für Apelles (Ende 4. Jh. v. Chr.) und Zeuxis (Ende 5. Jh. erste Hälfte 4. Jh. v. Chr.) habe es zu ihrer Zeit gereicht nur das Auge und das Herz anzusprechen, nicht aber den Verstand. Der *Abbé* zeigt die Unzulänglichkeiten der antiken Malerei an Beispielen, die es noch in Rom zu sehen gibt, wie zum Beispiel „*Les Noces dans la Vigne Aldobrandine*“ („Die Aldobrandinische Hochzeit“, Augusteische Zeit, Abb. 18). Die Figuren seien gut gezeichnet, die Haltung natürlich und nachvollziehbar, die Kopfhaltung sei vornehm und würdevoll. Aber es fehle die Einheit bei der Farbwahl, der Perspektive und der Anordnung. Alles sei auf der gleichen Ebene dargestellt, so dass es weniger wirke wie ein Bild, sondern eher wie ein koloriertes Flachrelief. Um den Fortschritt zu den Meistern der Renaissance zu zeigen, der wesentlich schwieriger auszumachen ist, vergleicht er „*Les Pelerins d’Emaus*“ („Die Pilger

⁵¹ Ebd., I 208 – 209.

⁵² Ebd., I 209.

⁵³ Ebd., I 209.

⁵⁴ Ebd., I 209.

von Emmaus“) mit der „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“). Ein Bild ist für den *Abbé* ein wortloses Gedicht, in dem die Einigkeit von Ort, Zeit und Handlung gegeben sein muss. Dies untersucht er am Bild von Paolo Veronese und bemängelt, dass hier drei Handlungen in einem Bild dargestellt seien, denen es aber an Einheit fehle. In der Mitte Jesus mit zwei Jüngern, daneben die Venezianer und Venezianerinnen, die das Geschehen in der Mitte gar nicht beachten und im Vordergrund Kinder, die mit Hunden spielen. Für ihn haben die anderen Personen in dem Bild nichts zu suchen, da es zu keiner Interaktion kommt. Offensichtlich haben sie ihre Präsenz nur dem Willen des Künstlers zu verdanken. Der *Président* merkt daraufhin an, dass sie abgebildet sind, weil es Tradition war, die Auftraggeber in Bildern wie zum Beispiel einer Pieta darzustellen, und dass der *Abbé* den Maler durch seine Kritik auf einen Historiker reduziere. Darauf folgt eine weitere Kritik, nämlich an der Perspektive, die im Nebeneinander des Zimmers und der Landschaft nicht zusammenpasst. Insgesamt fehlt ihm die szenische Einheit. Im Bild von Charles Le Brun würde er solche Fehler bestimmt nicht finden. Die Handlung sei einheitlich dargestellt: Alexander betritt das Zelt des Darius, der Ort umfasse nur die Personen, die auch anwesend sein sollten und der Zeitpunkt ist richtig gewählt. Es ist der Moment, in dem Alexander die vor ihm Knienden aufklärt, dass es einfach sei Hephaestion mit ihm zu verwechseln, da Hephaestion ein zweiter Alexander sei. Der *Abbé* lobt vor allem ausgiebig die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke. Trotzdem sei keiner ohne Würde in seiner Haltung dargestellt. Auch die Abstimmung der Farben der Kleidung, mit der er die Hauptgruppe hervorhebt, findet beim *Abbé* große Beachtung. Bei dem Bild von Paolo Veronese kritisiert er, dass außer bei Christus und den zwei Jüngern, alle Häupter und Faltenwürfe gleich gestaltet seien. Dadurch, dass der Maler die dargestellten Personen kenne, könne er sie mit nicht mehr Grazie und Würde darstellen. Beim Gemälde von Charles Le Brun lobt der *Abbé* außerdem noch die Komposition. Alle Figuren reagieren ihrer Position entsprechend und der jeweilige Farbton resultiere ebenfalls aus der Positionierung. Sie können also nicht von ihrem angestammten Platz entfernt oder ausgetauscht werden. Dies

bemängelt er bei den antiken Fresken, die er mit „*un amas de pierres ou d'autres choses jettées ensemble au hazard*“⁵⁵ vergleicht.

Die Art und Weise wie Perrault „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“) analysiert und auf dessen Aufbau und Stil eingeht, lässt sich mit Le Bruns Interpretation des Bildes „Die Mannalese“ (1637-38) von Nicolas Poussin (1594 – 1665, Abb. 19) in den *Conférences* der Akademie vergleichen.⁵⁶ Nicht nur die Gruppierungen der handelnden Personen, sondern auch die *passions*, die Gemütsbewegungen, hatte Le Brun in seinem Vortrag genau beschrieben.⁵⁷

Dieser Vortrag wiederum stützte sich auf die theoretischen Ausführungen Félibiens zur Bildanalyse. Die Kritik an Raffaels „*Le Saint Michel*“ („Der Heilige Michael im Kampf gegen den Teufel“) und „*La Sainte Famille*“ („Die Große Heilige Familie Franz I“) bezieht sich vor allem auf den Umgang mit Gestaltungsformen wie dem Helldunkel und der Lichtperspektive. Der *Abbé* meint noch, er sei nicht standhaft genug im Bezug auf die Kritik der *anciens Maîtres*, aus Respekt gegenüber den Älteren und weil dieses Alter den Werken eine „*beauté réelle & effective*“ verleihe.⁵⁸ Er erachtet aber die Malerei seiner Zeit als vollendeter als zu Zeiten Raffaels. Überhaupt ist er mit deren perspektivischen Lösungen im Allgemeinen nicht zufrieden. Man könnte auch sagen, sie bieten laut Perrault keinerlei perspektivischen Lösungen. Das Licht und die Farben seien zum Hintergrund hin nicht gut abgestuft und die Figuren seien in allen Positionen gleich scharf gemalt. Der *Président* wirft ein, dass die Meisten, vor allem die Kunstkenner, nicht der gleichen Meinung wären und die schlechtesten Bilder aus der Antike als besser erachten würden als die schönsten Bilder der *Modernes*. Daraufhin entgegnet der *Abbé*, die Maler würden lieber für eine kleine Gruppe produzieren, die sich auskennt, als für eine große Zahl nicht Aufgeklärter.⁵⁹ Es entbrennt ein kleiner Disput über das

⁵⁵ Ebd., I 231. „ein Haufen Steine oder anderer Dinge, die zufällig zusammengeworfen wurden.“

⁵⁶ Vgl. André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Amsterdam. 1706.

⁵⁷ Imdahl 1964, S. 68.

⁵⁸ Perrault 1964 (1688 . 1697), I 233 – 234.

⁵⁹ Ebd., I 239.

tatsächliche Kunstwissen der meisten, die sich dafür interessieren. Der *Président* betont noch einmal, dass er der Meinung sei, Künstler wie Zeuxis und Apelles hätten mehr Wissen gehabt als Raffael und dieser wiederum wäre besser gewesen als die Maler ihrer Zeit, die alle nur geringere Schüler dieser großen Männer seien.⁶⁰ Zu diesem Zeitpunkt beendet der *Chevalier* die Diskussion, da er sieht, dass es zu keiner Einigung kommen wird. Der Spaziergang führt die Gruppe nun vom Schloss in die Gärten (Abb. 20).

Die Gesellschaft begibt sich durch das Vestibül auf die Terrasse und sinniert, ob es denn in der Antike vergleichbares gegeben hätte. Der *Président* meint, dass die Aquädukte ein Zeichen der Großartigkeit der *Anciens* im Umgang mit Wasser gewesen wären. Der *Abbé* kontert mit der Menge an unterirdischen Aquädukten und neuartigen Maschinen, die für Versailles gebaut wurde. Er führt die Anderen in Richtung *Parterre du Nord*, wo er die *Fontaines des Couronnes* (1669, Abb. 21) von Etienne Le Hongre (1628 – 1690) lobt, aber vor allem lobt er die *Fontaine de la Pyramide* (1668, Abb. 22), von François Girardon (1628 – 1715), welche nach einem Entwurf Charles Le Bruns angefertigt wurde.

In der Mitte des großen Bassins der *Fontaine de la Pyramide* ist der Springbrunnen, der aus vier nach oben hin kleiner werdenden Becken besteht. Diese Form ist Namensgebend. Zwischen der Wasserfläche und der ersten Ebene sind die größten Figuren dargestellt, als würden sie aus dem Wasser aufsteigen. Auf dem ersten Becken knien vier Putten, die das zweite Becken über ihren Köpfen halten. Zwischen dem zweiten und dritten Becken sind vier Fische kopfüber abgebildet und zwischen drittem und viertem Becken vier Hummer. Den oberen Abschluss bildet eine Vase. Vor allem die Lebendigkeit der Figuren, ihre Losgelöstheit und die Interaktion mit dem Wasser sind für den *Abbé* erwähnenswert. An den *Fontaines des Couronnes* lobt der *Abbé* vor allem das Zusammenspiel zwischen Wasser und Skulptur. Die Nymphen räkeln sich in unterschiedlichen Posen im Wasser und interagieren mit dem Wasser. Was den *Abbé* hier jedoch wirklich fesselt ist das Flachrelief „*Bain de Diane. Le Bain*

⁶⁰ Ebd., I 242 – 243.

des *Nymphes*“ (1668-70, Abb. 23) von François Girardon an der Mauer, die eine Stufe hinunter zur *Allée d'Eau* bildet. Der *Abbé* erwähnt es nicht namentlich, sondern spricht nur vom Flachrelief von Girardon. Die Gruppe muss sich also am Weg die *Allée d'Eau* entlang wieder zurückwenden, um dieses Kunstwerk überhaupt zu bemerken. Hier bildet Perrault wieder einen Anknüpfungspunkt an die Diskussion, denn an diesem modernen Relief kann er den *Abbé* loben lassen, was er in der Diskussion an den antiken Flachreliefs kritisiert hat. Die lobenswerten Merkmale sind die meisterhafte perspektivische Raumdarstellung und die unterschiedlichsten Posen der dargestellten Nymphen. Diese verstärken das Raumgefühl noch. Die Drei gehen weiter zum Drachenbrunnen (1667, Abb. 24) von Gaspard Marsy (1624 – 1681) und versuchen nicht lange zu verweilen, denn der Park sei zu groß, um alles zu sehen. Der Weg führt sie weiter zum *Arc der Triomphe* (Abb. 25), in dem der *Président* ob der Mischung aus Grün und Gold über Märchenschlösser zu schwärmen beginnt. Es geht weiter zu den *Trois Fontaines* (Abb. 26), die zwar einfacher aber trotzdem gekonnt gestaltet sind. Das *Bosquet du Marais* (Abb. 27), das heute das *Bosquet des Bains d'Apollon* ist, bildet den Abschluss der Erzählung. Es folgt eine Aufzählung der Plätze, die sie noch besuchen bis sie wieder am Schloss ankommen.

Zunächst scheint der übersetzte Text eine einfache panegyrische Schrift zu sein, doch bei näherer Betrachtung lassen sich einige interessante Beobachtungen machen. Wenn der *Abbé* meint, sie sollten doch bei der Gesandtentreppe beginnen, weil dort die angesehenen Gäste eingelassen werden, so stellt er damit sich, seine Begleiter und den Leser auf eine Stufe mit diesen Gästen. Es ist eine Art Bestätigung für sein Publikum, denn wer liest Perraults Text? Es soll eine Überzeugungsschrift und vor allem eine Verteidigungsschrift sein. Die *Anciens* sollen überzeugt werden und Versailles und das eigene Jahrhundert sollen vor den *Anciens* verteidigt werden. Perraults Leserschaft gehört also den Akadémien und der *noblesse de robe* an. Daher setzt er auch gewisse Kenntnisse voraus. In seinen Beschreibungen benennt er

zumindest teilweise was er sieht. Einerseits spricht er von dorischen Portikus, andererseits verallgemeinert er den architektonischen Schmuck. Auch wenn er es nicht deutet, so erwähnt er zumindest ein ikonographisches Programm. Und alle drei Personen erkennen Stilmittel wie Perspektive oder Komposition und muten sich auch eine Wertung der Ausführung zu. Diese erfolgt dann detailliert in der Diskussion, wobei sie sich in ihrer Analyse stark an die *Conférences* der Akademie anlehnen, die Perrault als Mitglied der Akademie kannte.

Sie freuen sich auch über den Unmut der Spanier und Holländer ob der Überlegenheit der Künste und Versailles. Es ist also wichtig für ihn das Ausland nicht nur zu beeindrucken, sondern auch die eigene Überlegenheit auszuspielen. In dem Fall bedeutet das auch „mehr ist mehr“. Die Ausstattung der kommenden Räumlichkeiten wird stolz als immer kostspieliger werdend beschrieben. In jedem weiteren Zimmer ist noch teurerer Marmor. Auch das Planetenprogramm und der formale Aufbau der Zimmer werden erklärt. Perrault vergleicht Ludwig mit Alexander in Bezug auf deren Wohlwollen gegenüber Gelehrten, Fortschritt und Wissenschaften. Er geht noch weiter und lässt den *Abbé* im *Salon de la Guerre* auf die unterschiedlichen Gemütszustände der gemalten Personen aufmerksam machen. Dies war ein essentieller Bestandteil der damaligen Malereitheorie (siehe 4.4.). Im Garten schleust Perrault mit der Erwähnung der Maschine, die das Wasser von der Seine abpumpt, damit es nach Versailles gelangt, als Repräsentation für den Fortschritt, ein weiteres Argument für die Moderne ein. Und er vergleicht Ludwig mit Augustus, wenn er meint, das Schloss müsse sich der Größe seines Herrschers anpassen. Es ist auch als Lob für den Herrscher zu lesen, dass ein Schloss wie Versailles noch reicher und größer werden muss, um dem König ebenbürtig zu sein. Argumente für die Moderne und auch für den König, kommen also im Spaziergang ebenfalls vor, wenn auch nicht so vordergründig wie in der Diskussion. Der Spaziergang kann vorbereitend für das Streitgespräch gesehen werden, welches durch die behandelten Kunstwerke in den Spaziergang eingebettet ist. Die Auswahl dieser Kunstwerke verwundert zunächst. Warum lässt Perrault die Spiegelgalerie aus, die als größte Innovation der Ausstattung von Le Brun gilt,

erwähnt sie nur am Rande? Meiner Meinung nach war es eine Entscheidung für die einfachere Nachvollziehbarkeit. Er wählte Bilder, die seinen Adressaten bereits bestens bekannt waren, teilweise sogar bereits in den *Conférences* analysiert worden waren. Und es war ihm wohl auch wichtig inhaltlich eine gewisse Vergleichbarkeit vorzufinden. Damit meine ich nicht unbedingt die dargestellten Szenen, sondern grundsätzlich die historische, christliche und mythologische Thematik. Durch die Anwendung des unter den *Anciens* bekannten und angewandten malereitheoretischen Kanons verhindert er eine zu große Zäsur seiner Argumentation für die *Modernes*. Durch die Verwendung eines Bildes von Le Brun als Musterbeispiel der *Modernes* verhindert er von Vorneherein ein mögliches Gegenargument der *Anciens*. Le Bruns Werke und Taten waren allgemein angesehen, also würde dessen Lob nicht viel entgegengesetzt werden. Ganz im Gegensatz zu einem Peter Paul Rubens, dessen Rezeption nicht unkritisch war (siehe Exkurs S. 43-45). Durch die damalige räumliche Nähe der vier sehr genau analysierten Bilder⁶¹ machte er eine persönliche Gegenüberstellung vor dem Original möglich. Vor allem die Hängung von „*Les Pelerins d’Emaus*“ („Die Pilger von Emmaus“) und „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“) war so einem direkten Vergleich der Gemälde besonders zuträglich. Die Auswahl lässt weiters erkennen, dass er bemüht ist in den Kunstgattungen zu variieren und trotzdem seinen Erzählfaden darunter nicht leiden zu lassen. Die Besonderheit der Statue des Lucius Quinctius Cincinnatus könnte mit dessen problematischer Beschaffung zusammenhängen. Gerade als das Werk in Italien rechtmäßig erworben worden war, erließ der Papst ein Ausfuhrverbot, das nicht zuletzt auf die Anhäufungspolitik der Franzosen im Bezug auf antike Kunstbestände aus Rom zurückzuführen war. Der Pontifex hatte die Befürchtung das antike Kunsterbe würde geplündert und aus der visuellen Kulturlandschaft Italiens entfernt werden. Nur durch große diplomatische Bemühungen konnte die Ausfuhr

⁶¹ „*Les Pelerins d’Emaus*“ („Die Pilger von Emmaus“), „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“), „*Le Saint Michel*“ („Der Heilige Michael im Kampf gegen den Teufel“), „*La Sainte Famille*“ („Die Große Heilige Familie Franz I“).

schließlich erreicht werden. Ludwig XIV. sah das Verbot als persönlichen Angriff auf ihn und war sich im Bezug auf die „Plünderung“ Italiens keiner Schuld bewusst.⁶²

4. Die Entstehung der „Parallèle des Anciens et des Modernes“

4.1. Historische Anschauungen der Epoche

Über Jahrhunderte hinweg kam es immer wieder zum Streit zwischen den Anhängern der Antike und der Moderne. Denn immer erst mit dem Neuen wurde das Alte als Altes bestimmt. So war er dann letztendlich zu einem epochalen Abschluss gekommen.⁶³ Erst während der Renaissance im 16. Jahrhundert zählte der Fortschritt als neuer Aspekt dazu. Die Grundfrage des Streits war durchwegs, ob das Vollkommene nur auf dem Wege einer Nachahmung des Antiken Vorbilds zu erreichen sei. Im Zuge der Querelle kam es zum „Übergang von klassischer, also spekulativer, künstlerischer, ästhetischer und ethischer Betrachtung zur Historischen.“⁶⁴ Das ergab sich aus dem Weltbild der Frühaufklärung, „in dem der Grundcharakter der Geschichte in ihrer unumkehrbaren Vorwärtsbewegung gesehen wird“⁶⁵, im Gegensatz zur rückwärtsgewandten Historie des Humanismus.⁶⁶ Das unerwartete Ergebnis der Querelle und ihrer wechselseitigen Kritik war der Ursprung eines neuen geschichtlichen Verstehens.

Wie sah die historische Anschauung einer Epoche aus, die einen Vergleich von Antike und Moderne möglich machte? Dazu merkt Jauss folgendes an: „Der Vergleich zwischen Antike und Moderne ist nur in einem Geschichtsbild

⁶² Vgl. Dietrich Erben, Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV., Berlin 2004, S. 322 – 325.

⁶³ Jauss 1964, S. 8.

⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁶⁵ Ebd., S. 9.

⁶⁶ Ebd., S. 11.

möglich, in dem Vergangenheit und Gegenwart nicht als einmalige, qualitativ verschiedene Zeiten erscheinen, vielmehr das Vergangene im Gegenwärtigen wiederkehren oder wiedererreicht und – im Hinblick auf dasselbe Maß zeitloser Vollkommenheit – überboten werden kann.⁶⁷ Denn hätten die Beteiligten sich hier schon eingestanden, dass Vergangenheit und Gegenwart nicht miteinander verglichen werden könnten, dann wäre es doch zu gar keiner Diskussion gekommen.

Es wird also eine historische Parallele zwischen Altertum und Gegenwart gezogen, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankreich geltend bleibt. Im Anschluss daran verschwindet sie als Folgeerscheinung des Historismus, „der das Altertum wie die Moderne in den einmaligen und unwiederholbaren Gang der historischen Zeit einbezog und damit die Unvergleichbarkeit beider Epochen besiegelt hat.“⁶⁸ Im 17. Jahrhundert herrschte das zyklische Geschichtsbild vor, dass nämlich die Entwicklung nach der Vollendung auch wieder abwärts gehen kann. Dieses zyklisch geordnete Geschichtsbild steht für die Protagonisten der Querelle aber nicht im Widerspruch zum geschichtlichen Fortschritt der Menschheit. Dies zeigt wie sehr die Modernen noch im humanistischen Denken verhaftet waren.⁶⁹

Der für beide Lager wichtige Begriff der Perfektion, also der Punkt der Vollendung, wird von den *Modernes* aus der unwiederbringlichen Vergangenheit in die zu erstrebende Zukunft verlegt.⁷⁰ Im Gegensatz dazu meinten die *Anciens*, diese Punkt der Vollendung wäre in der Antike bereits erreicht worden.

Diese Norm der Perfektion, ob sie einst erfüllt wurde oder im gegenwärtigen Zeitalter erfüllt ist oder erst in Zukunft erfüllt wird, bildet zusammen mit der Anschauung von der Gleichheit der Menschennatur und der *imitatio naturae* die gemeinsamen Ausgangspunkte der Querelle.⁷¹ Beide Lager waren sich also

⁶⁷ Ebd., S. 27.

⁶⁸ Ebd., S. 27-28.

⁶⁹ Ebd., S. 28.

⁷⁰ Ebd., S. 32.

⁷¹ Ebd., S. 33.

einig, die menschliche Natur des eigenen Jahrhunderts jener der Antike gleichzusetzen.

4.2. Beginn der Querelle

Nach Rekonvaleszenz von einer nicht ungefährlichen Fisteloperation wurde zu Ehren Ludwigs XIV. am 27. Januar 1687 von der *Académie française* eine außerordentliche öffentliche Sitzung einberufen, da der König als Protektor und Förderer der *Académie* galt. Im Rahmen dieser Sitzung trug Charles Perrault sein Gedicht „*Le Siècle de Louis le Grand*“ vor. Er benutzte diese Gelegenheit, um die gegenwärtige Epoche als „einen geschichtlichen Höhepunkt des gesamten nationalen Lebens, vor allem aber der nationalen Kultur zu preisen, deren Glanz selbst das vielgerühmte Zeitalter des Augustus in den Schatten stelle.“⁷²

*La belle antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.*⁷³

Perrault wagte damit, den Modellcharakter der antiken Kultur in Frage zu stellen und sich gegen die Bildungstradition aufzulehnen, die trotz der bedeutsamen Errungenschaften der Gegenwart noch immer einen beherrschenden Platz im allgemeinen Bewusstsein einnahm.⁷⁴

Perrault führt weiter aus: „*Si nous voulions oser le veau specieux, Que la Prevention nous met devant les yeux, Et laissez d'applaudir à mille erreurs*

⁷² Kortum 1966, S. 20.

⁷³ Perrault 1964, I 165.

⁷⁴ Kortum 1966, S. 21.

*grossures, Nous servir quelquefois de nos propres lumieres.*⁷⁵ In dieser Tonart setzt sich der Text fort. Perrault ging also nicht gerade zimperlich vor. Anscheinend spendete ihm die Mehrheit der Anwesenden reichlich Beifall. Nicolas Boileau (1636-1711) hingegen sah sich gezwungen dagegen zu protestieren. Dies war erstens ein grober Ordnungsverstoß, zweitens maß er sich damit an, die Vertreter der antiken Bildungswerte zu vertreten, was ihm nicht von allen gedankt bzw. nicht akzeptiert wurde.

Wider Erwarten war nicht Boileaus Protest war der Auslöser für Perraults weitere Versuche eines Nachweises seiner Ansichten, sondern Jean Racines (1639-1699), der als einer der bedeutendsten Autoren der französischen Klassik gilt, schneidend ironischer Kommentar, „dass es sich hierbei doch wohl nur um ein zwar geistreiches, unmöglich aber ernst gemeintes Paradoxon gehandelt haben könne.“⁷⁶

Aus diesen Reaktionen, dieser persönlichen Angegriffenheit, werden die zwei Hauptstreiter hervorgebracht, Perrault einerseits und Boileau andererseits.

4.3. Die gesellschaftliche Querelle

Die Entscheidung für eines der jeweiligen Lager war jedoch nicht nur „durch eine mehr oder weniger eingehende Kenntnis des Altertums und durch einen mehr oder weniger gediegenen Kunstgeschmack, sondern in erster Linie durch die Bejahung oder Verneinung der weltgeschichtlichen Spitzenstellung des Zeitalters Ludwigs XIV“⁷⁷ bestimmt.

Denn der Verlautbarung Kortums folgend, hieß es: „Während nämlich die Verteidiger der Antike aus einer kritischen Einstellung zur Gegenwart heraus ihrem Zeitalter die ungekünstelte Lebensart der erwachenden und durch die

⁷⁵ „Würden wir den uns blendenden Schleier der Voreingenommenheit entfernen und, statt weiterhin Tausenden von groben Irrtümern Beifall zu zollen, endlich wagen, uns unseres eigenen Verstandes zu bedienen, dann sähen wir, dass die Antike die ihr dargebrachte überschwängliche Verehrung nicht mehr verdiene.“ Perrault 1964, I 165.

⁷⁶ Kortum 1966, S. 25-26.

⁷⁷ Ebd., S. 6.

Klassenspaltung noch kaum deformierten Menschheit entgegenhielten, ließen sich ihre Gegner bei der Verurteilung der griechischen Frühzeit als einer Epoche der Barbarei und des religiösen Aberglaubens durch ein vom Stolz auf die denkerischen und zivilisatorischen Leistungen der Gegenwart erfülltes, überwertiges geschichtliches Selbstbewusstsein leiten, das sich von der Vorstellung eines unwiederbringlich verlorenen Goldenen Zeitalters endgültig befreit hatte.“⁷⁸

Wir dürfen allerdings nicht alle über einen Kamm scheren, denn auch hier gab es radikale und gemäßigtere Gruppen. Grundsätzlich erscheint es aber ein Widerspruch zu sein das moderne Zeitalter Ludwigs XIV und dessen Errungenschaften zu loben und gleichzeitig der Antike in Allem den Vorzug zu geben. Kortum unternimmt daher einen weiteren Versuch, die verschiedenartigen Einstellungen Perraults und Boileaus zu ihrem eigenen Zeitalter aus ihren unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen zu erklären.

Schon der junge Perrault war von der Überlegenheit der Lebensformen und der Geschmacksnormen fest überzeugt. Der vom Glauben an die zivilisierende Rolle der Frauen geprägte Lebensstil der Salons, der privaten literarischen Treffpunkte, zog ihn in seinen Bann. Die Vertreter der Salons wollten die Beseitigung der gesellschaftlichen Schranken und die Einbeziehung der Frauen, deren Sensibilität sie als ein instinktsicheres Organ literaturkritischer Urteilsfindung sahen.

Dieser Begriff der *Sensibilité* sollte vor allem im 18. Jahrhundert große Bedeutung erlangen, doch bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann ein vermehrtes und differenziertes Aufkommen dieses Begriffs festgestellt werden. Die französischen Wörterbücher beschreiben *Sensibilité* unter anderem wie folgt: „*Ce mot se dit de bonne part et signifie ressentiment de quelque bénéfice reçu. La sensibilité marque qu'un homme est bien né et il faut en avoir.*“⁷⁹ Weiters erfahren wir über den Begriff *Sensible*: „*Se dit figurément*

⁷⁸ Ebd., S. 7.

⁷⁹ César Pierre Richelet, Dictionnaire François, Genève 1680.

*en choses morales, et en parlant de l'emotion de l'ame et des passions.*⁸⁰ Die *Sensibilité* ist also durchaus positiv gefärbt und bezeichnet moralische Vorzüge eines Mannes. In der Literatur des Jahrhunderts, in dem wir uns in dieser Arbeit befinden wird die *Sensibilité* vor allem in Bezug auf die Liebe verwendet. Auch Madeleine de Scudéry, von der später noch die Rede sein wird, gehört ebendieser literarischen Landschaft an, die in Bezug auf die *Sensibilité* und *Tendresse* die Begriffe *coeur* und *esprit* wieder zueinanderführen. Das Herz, das vorher vor allem mit der Leidenschaft in Verbindung gebracht wurde und der *Esprit*, der als Ausdruck der Vernunft zu sehen war, galten als Gegensätze. Die stärkere Ausformung des einen würde das andere unterdrücken. Nun wird aber eine Verbindung der beiden Tendenzen für eine ausgeprägte Rechtschaffenheit verlangt. Eine weitere Konnotation der *Sensibilité* ist das Mitleid. Diese natürliche Gemütsregung verleiht einem sensiblen Menschen Aufrichtigkeit. Es entwickelt sich ein immer stärkeres Idealbild eines ehrbaren Mannes von dem die *Sensibilité* untrennbar ist. Die Nachforschung des Vorkommens des Begriffs der *Sensibilité* lässt nicht auf eine starke Ausprägung innerhalb einer bestimmten sozialen Schicht oder eines bestimmten Geschlechts schließen. Gerne wird angenommen, der Begriff sei vor allem von Frauen bzw. als Beschreibung von Frauen verwendet worden, dies lässt sich jedoch keineswegs nachweisen. Es muss hier noch einmal darauf hingewiesen werden, dass im 17. Jahrhundert erst der Beginn der Entwicklung des Begriffs der *Sensibilité* festgemacht wird. Im 18. Jahrhundert erfährt er quasi seinen Höhepunkt, der sensible Mann wird als Idealbild in der Gegenbewegung zur Vernunft der Aufklärung eingesetzt.⁸¹

Der Gegenpol zu den Salons war die humanistische Elite, die ihren Führungsanspruch an der Verachtung der Frauen und der Forderung nach einem auf eingehender Werk- und Regelkenntnis basierenden

⁸⁰ Antoine Furetière, Dictionnaire Universel de la langue française, La Haye/Rotterdam 1690.

⁸¹ Vgl. Frank Baasner, Der Begriff "sensibilité" im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals, Heidelberg 1988, S. 13 – 68.

literaturkritischem Urteil festmachte. Die Salons hingegen wollten ihre Gedanken nicht als abgewandelte Reproduktion der antiken Autoren, sondern in ihrer eigenen Form zum Ausdruck bringen. Perrault war jahrelang kulturpolitischer Mitarbeiter des Finanzministers Colbert gewesen, und hatte so stets einen Überblick über die Leistungen der modernen Naturwissenschaften und über die wachsende technische Perfektion der bildenden Künste. Was er auch mitverfolgte, war die Verbindung von Theorie und Praxis, die im krassen Gegensatz zur strikten Trennung derselben in den traditionellen Bildungseinrichtungen stand.⁸²

Boileau hingegen war eng mit der Schicht der *noblesse de robe* des französischen Bürgertums verbunden, die „durch ihre Klassenlage nicht unmittelbar mit der Produktionspraxis verbunden war und außerhalb der Bildungseinrichtungen die festeste Stütze des Humanismus darstellte.“⁸³ Diese Schicht setzte auch die humanistischen Bildungswerte in die Leitgedanken der praktischen Lebensführung um. Sie manifestierte ihre Eigenständigkeit auf literarischem Gebiet und attackierte die Frivolität und Hohlheit der höfisch-femininen Literatur. Darunter fällt auch Madeleine de Scudéry, die später noch Erwähnung finden wird (siehe S. 47 ff.). Die *noblesse de robe* war zwar königstreu, jedoch weiterhin völlig im ständischen Denken befangen und entfremdete sich so immer mehr von der Staatsführung. Der Verlust ihres elitären Standes gegenüber dem aufstrebenden neureichen Bürgertum war eine ihrer größten Sorgen. Boileau war durch seine Familie und durch seine Feindschaft gegen die *Financiers* mit der *noblesse de robe* verbunden.⁸⁴

Aus diesen unterschiedlichen Wurzeln der beiden Hauptstreiter lässt sich gut herauslesen, dass es um einen grundsätzlichen Kampf innerhalb des Bürgertums ging, und zwar um die Orientierung der zeitgenössischen Kultur und deren Rezeption. Kortum beschreibt die Situation wie folgend: „Hatten sich die Anschauungen Charles Perraults innerhalb derjenigen bürgerlichen

⁸² Ebd., S. 10-11.

⁸³ Ebd., S. 12.

⁸⁴ Ebd., S. 12-13.

Schichten herausgebildet, die wie die Financiers als Nutznießer der absolutistischen Regierungspolitik bestrebt waren, sich die gesellschaftlichen Konventionen der höfisch gezähmten Aristokratie anzueignen, so wurde das Weltbild Boileaus entscheidend durch die bürgerlich-ständische Opposition bestimmt, die weder in den innen- und außenpolitischen Erfolgen der absoluten Monarchie noch in der auf ihrem Boden erwachsenen Kultur einen geschichtlichen Fortschritt erkennen konnte und die sich mit ihrer Zuwendung zur archaischen Phase des Griechentums, den republikanischen Tradition Roms und den Leitsätzen der augustinisch-jansenistischen Theologie dem Kulturoptimismus der Modernisten verschloss.“⁸⁵ Dies ist durchaus nachvollziehbar, denn eine Schicht, die mit der Politik des Herrschers nicht einverstanden ist, kann diese nicht einer idealisierten Staatsform vorziehen, ganz im Gegenteil.

4.4. Die Modernität des Kulturkreises von Versailles

Bis jetzt stellte ich die historischen und gesellschaftlichen Ausgangspunkte der *Querelle des Anciens et des Modernes* vor. Nun widme ich mich der Untersuchung, wie es erstens innerhalb des Systems der Imagevermittlung um die Modernität stand und zweitens wie eben dieser Machtapparat zu einem nationalen Selbstbewusstsein geführt hat, welches überhaupt erst ein Aufbegehren der *Modernes* möglich machte.

Hans Kortum meint zur Antikenrezeption in Frankreich unter Ludwig XIV., dass „ [...] der nahe liegende Vergleich der französischen Gegenwart mit dem Augusteischen Rom zum obligatorischen Klischee der machtpolitischen Propaganda des absolutistischen Frankreich geworden war.“⁸⁶

Die zu erreichenden Vorbilder zählten eindeutig die antiken Griechen und Römer, aber auch die Protagonisten der Renaissance in Italien. Auch in Versailles finden wir, wie bereits erwähnt, Szenen, die Augustus oder Alexander

⁸⁵ Ebd., S. 14.

⁸⁶ Kortum 1966, S. 20.

zeigen. Der Wunsch, den König als den größten aller Herrscher darzustellen, führte bald zu dem Vorhaben, den antiken Vorbildern nicht nur ebenbürtig zu sein, sondern sie auch zu übertreffen. In Versailles manifestiert sich dieses Vorhaben mit der direkten Darstellung der Heldentaten Ludwigs XIV ohne den Umweg über Allegorien zu nehmen.

Die Strategie Colberts begann mit den Gründungen der Akademien ab 1663. Diese ermöglichten und forcierten ein genaues Studium der antiken Stücke, die zu der Zeit vermehrt aus Italien angekauft worden sind. Kortum spricht gar von einer „regelrechten staatlich organisierten Plünderung der römischen Kunstschatze.“⁸⁷

Die *Académie Française de Rome* wurde 1663 einerseits wegen des Studiums antiker Stücke gegründet, andererseits um die Kunstwerke, die nicht erworben werden konnten, zu kopieren.

Die Kunsttheorie zu diesem Zeitpunkt in Frankreich betreffend, so basierte diese auf dem Import italienischer Schriften. Daher bedurfte es vor allem zur Unterscheidung von Kunst und Handwerk eines eigenständigen kunsttheoretischen Diskurses. Germer zufolge wurde Kunst fortan „anhand des Kriteriums theoretischer Reflektiertheit bestimmt.“⁸⁸

Der Herstellung dieser „theoretischen Kompetenz“⁸⁹ galt André Félibiens „*De l'origine de la Peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*“ aus dem Jahr 1660. Zur Hervorhebung der theoretischen Ebene verwendet er Leon Batista Albertis Begriff der *composition*, der bei Félibien die gesamte Konzeption eines Kunstwerkes umfasst und nicht wie bei Alberti nur den reinen Bildaufbau. Dazu kommen noch *dessein* (Zeichnung), *coloris* (Farbe) und *decorum* (Ausdrucksmittel) und der Bezug aller Gestaltungsmittel zueinander. Im Grunde genommen ist die „*Origine de la Peinture*“ eine Zusammenfassung von bereits Bekanntem Doch was auch Germer hervorhebt ist die „Stringenz [...] einer schlüssigen Theorie, welche Unterricht und malerische Praxis anleiten

⁸⁷ Ebd., S. 84. Vgl. Erben 2004, siehe S. 26.

⁸⁸ Germer 1997, S. 337.

⁸⁹ Ebd., S. 337.

konnte.“⁹⁰ Denn so einen einheitlichen methodischen Katalog gab es vorher nicht. Ein anwendbares Modell stellt er nach seiner Theorie von 1663 in den „*Reines de Perse aux pieds d’Alexandre*“ vor, nämlich anhand der Analyse des Bildes „Das Zelt des Darius“ von Charles Le Brun. Dieser Text war der Schlüssel zur Systematisierung der Akadémien, wie ab 1667 in den *Conférences* ausgeführt und Germer interpretiert die Bedeutung diese Abhandlung wie folgend: „Féliens Fähigkeit, die formalen Qualitäten eines Bildes zu bedeutungstragenden Strukturen zu verbinden, ließ seinen Text zu einem Modell für die Kunstwahrnehmung und –beschreibung werden.“⁹¹ Die Auswirkungen dieses Modells konnten wir in der Kunstwerksanalyse von Charles Perrault festmachen (siehe S. 20 – 22). Félibien wurde von Colbert und Perrault zum Herausgeber der *Conférences* ernannt. Die sechste *Conférence* sticht hier heraus, denn es geht zum ersten Mal um einen Zeitgenossen, Nicolas Poussin (1594 – 1665), und dessen Überlegenheit gegenüber den italienischen Malern der Renaissance. Charles Le Brun argumentiert dies Anhand des Bildes „Die Mannalese“ (1637-38). Die Untersuchung gliedert sich in die „*disposition en général et de chaque figure en particulier*“, „*dessin et proportions des figures*“, „*expressions des passions*“ und „*perspective des plans et de l’air et l’harmonie des couleurs*“.⁹² Diese Einteilung ist wiederum bei Perrault zu beobachten (s.o.).

Wir können also im Laufe der Amtszeit Colberts also eine Bewegung hin zu einem nationalen Bewusstsein, zum Wunsch nach einem Nationalstil, beobachten, der aufgrund der Machtansprüche des Herrschers aus einem starken, traditionellen verhaftet sein in der Antike erwächst. Gerade in den bildenden Künsten wird diese Modernisierung durch die Systematisierung und Theoretisierung der Kunstproduktion langsam in Gang gesetzt. Das Gesamtkonzept tritt in den Vordergrund und wird Anhand von Vaux-le-Vicomte und Versailles zur Schau gestellt. Im nächsten Kapitel biete ich einen Überblick

⁹⁰ Ebd., S. 346.

⁹¹ Ebd., S. 348.

⁹² Ebd., S. 373.

über die gesamte „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ und zeige unter anderem anhand der Artikel von Jauss und Imdahl die Argumentationsweise von Charles Perrault auf.

5. Perrault und die „*Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Anciens et les Modernes*“

Charles Perraults „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ erschien in vier Bänden in den Jahren 1688, 1690, 1692 und 1697 und „stellt die drei bildenden Künste, die Beredsamkeit, die Dichtung und die Wissenschaften in ihrer parallelen Entwicklung nacheinander in fünf Dialogen dar“.⁹³

Die Dialoge finden zwischen der Figur des *Abbé* als Repräsentant der Modernes und der Figur des *Président* als Repräsentant der Anciens statt. Zwischendurch schaltet sich immer wieder der *Chevalier* als eine Art Mediator ein.⁹⁴

Grundsätzlich kann zum argumentativen Charakter des Werks nach Jauss gesagt werden, dass das Werk „[...] keineswegs nur [einseitig] den Standpunkt der Modernes [demonstriert], wenn auch dem *Président* [...] in den Dialogen die allzu bescheidene Rolle des von vornherein Unterlegenen zugefallen ist“, denn er erhält „das volle Gewicht [seiner] Position dadurch wieder zurück, dass der *Abbé* als Wortführer der Modernes im Zwang der Notwendigkeit steht, immer wieder neue Begründungen [...] [für die Überlegenheit] der eigenen Epoche über die Antike [finden und entwickeln zu müssen].“⁹⁵ Dem kann ich nur bedingt zustimmen. Für mich wirkte der *Président* nur wie ein Stichwortgeber, der den jeweiligen Anstoß für die nächsten Ausführungen des *Abbé* gibt. Es stimmt schon, wenn Jauss sagt, dass der *Abbé* in der Situation des Verteidigers ist, ich würde jedoch der Figur des *Président* nicht zu viel Raum zugestehen, wie

⁹³ Ebd., S. 43.

⁹⁴ Ebd., S. 42.

⁹⁵ Ebd., S. 42.

Jauss es hier tut. Der *Chevalier* ist als ausgleichendes und überleitendes Element sehr gut geeignet. Seine Geschichten bieten dem Leser immer wieder Denkpausen.

Jauss meint, dass Perrault sein Werk in der Überzeugung begann, dass der bei Fontenelle zutage getretene Widerspruch zwischen der unbegrenzten Perfektibilität der *méthode de raisonner* (Methode der Schlussfolgerungen) und der periodisch vollendeten Perfektion der *choses de l'imagination* (Produkte der Fantasie) sich in der Perspektive des welthistorischen Fortschritts beheben ließe. Im Prolog zum ersten Band verlautbart er, das Vorurteil der *Anciens*, dass uns die Antike in allen schönen Künsten unerreichbar bleibe, könne sich nur noch auf ein unbegründbares Urteil des Geschmacks berufen. Im Laufe seiner Dialoge kommt er jedoch immer mehr zu der Einsicht, dass das Verhältnis der Künste und der Wissenschaften zum Fortschritt in der Geschichte der Menschen verschiedenartig ist. Im Vorwort des ersten Bandes kündigt er folgende Reihenfolge an: Im ersten Dialog behandelt er die Voreingenommenheit zugunsten der *Anciens*, im zweiten die Architektur, Skulptur und Malerei, im dritten die Wissenschaften und im vierten und fünften die Eloquenz und die Dichtkunst.⁹⁶

Laut Jauss hat die Reihenfolge rein taktische Gründe, denn schon im Gedicht an Ludwig XIV. spielte er seine stärksten Argumente zugunsten der Wissenschaften am Anfang aus, um auf diese Weise schon einmal den Vorurteilen der Gegner entgegenzuwirken. Er ändert jedoch seine Meinung und schreibt im Vorwort zum zweiten Dialog, er habe sich entschlossen auf diesen Vorteil zu verzichten und behandle gleich nach den schönen Künsten die Eloquenz und die Dichtkunst. Er wolle sich ja quasi nicht nachsagen lassen, er würde sich vor den schwierigen Aufgaben drücken.⁹⁷

Darüber hinaus lässt er zu Beginn des dritten Dialogs über die Eloquenz den *Président* zu Wort kommen, der zugesteht, dass Dinge wie Kunsthandwerk im Laufe der Zeit vervollkommnet werden können. Er sieht aber nicht ein, was in

⁹⁶ Ebd., S. 44.

⁹⁷ Ebd., S. 44-45.

den rein geistigen Künsten wie der Eloquenz und der Poesie über den Esprit der Antike hinausgebracht werden soll.⁹⁸

Hier sind wir beim Kernpunkt der Problematik angelangt. Wie soll der *Abbé* Eloquenz und Dichtkunst „unter das allgemeine Gesetz allmählicher Vervollkommnung durch die Zeit stellen?“⁹⁹ Perrault macht es sich entweder einfach oder er sieht keinen anderen Ausweg aus diesem Dilemma, je nachdem wie man es sehen will. Er lässt bloß den *Abbé* antworten, „dass es ja keineswegs leichter sei, die Geheimnisse des Menschenherzen zu durchdringen als die der Natur.“¹⁰⁰

Im dritten Dialog wirft Perrault den antiken Rednern Mangel an Methode, den antiken Philosophen Mangel an Klarheit und den antiken Geschichtsschreibern Mangel an chronologischer Genauigkeit und zu viel Rhetorik vor. Den Dichtern im vierten Dialog kreidet er Fehler an, die mit fortschreitender Verfeinerung der Sitten aus der modernen Dichtung verschwunden seien.¹⁰¹

Grundsätzlich können wir sagen, er redet um den heißen Brei herum und er findet keine angemessenen Argumente. Es gelingt ihm nicht seine Theorien auf die Dichtkunst und die Eloquenz anzuwenden und die Widersprüche auszuräumen. Dies muss er dann auch selbst einsehen und meint im Vorwort des fünften Dialogs, er wende sich um des lieben Friedens willen nun gleich den anderen Künsten und Wissenschaften zu.¹⁰²

Die, wie ich Jauss zustimme, „nicht ungeschickt inszenierte dramatische Überleitung zu den Wissenschaften“¹⁰³ bildet ein heftiger Streit zwischen dem *Président* und dem *Abbé* über den Anfang von Homers Ilias, so dass der *Chevalier* vorschlagen muss, man möge sich zur Beruhigung doch der Astronomie zuwenden.¹⁰⁴

⁹⁸ Ebd., S. 45.

⁹⁹ Ebd., S. 45.

¹⁰⁰ Ebd., S. 45.

¹⁰¹ Ebd., S. 45.

¹⁰² Ebd., S. 46.

¹⁰³ Ebd., S. 46.

¹⁰⁴ Ebd., S. 46.

Auf die Dichtkunst folgt quasi der Siegeszug der „Astronomie, Geographie, Navigation, Mathematik, *Art militaire*, Philosophie, Medizin, Musik, Gartenbau, Kochkunst, Fahrzeugbau, Buchdruckerkunst, Artillerie, Kupferstich und Feuerwerke.“¹⁰⁵

Am Ende des fünften und letzten Dialogs muss Perrault zähneknirschend der Dichtkunst und der Eloquenz eine Sonderstellung einräumen. Einerseits wird dieses Einlenken dadurch bedingt, dass sich sein Standpunkt im Laufe dieser neun Jahre verändert hatte, andererseits durch die Versöhnung mit Boileau im Jahre 1695.¹⁰⁶

Im zweiten Dialog über die Künste gelingt es Perrault aus dem Paradoxon der französischen Klassik auszubrechen.¹⁰⁷ Denn deren höchste Repräsentanten stehen in der *Querelle* auf der Seite der *Anciens*, obwohl gerade sie eigentlich die *Modernes* sind, an deren Werken Perrault die Überlegenheit der gegenwärtigen Epoche zu erweisen sucht. Er kann aus diesem Zirkel des unerreichbar vollkommenen und doch nachzuahmenden antiken Vorbilds ausbrechen, weil er die Kunst der Antike im Abstand zu der Vollkommenheit des Ideals zu sehen beginnt. Dass heißt, er will geistige Schöpfungen danach bewerten, dass sie etwas Neues sind, etwas erfunden haben, und nicht immer von der *imitatio* ausgehen. Diese Argumentation zeigt sich im Dialog, indem der *Abbé* „das Maß der Vollkommenheit absolut und die Hervorbringungen der Kunst relativ setzt“.¹⁰⁸

Perrault ist vor allem bemüht den Vergleich zwischen antiker und moderner Skulptur und Malerei an der Entwicklung von einfacher Naturnachahmung zu kunstvollerer perspektivischer und kompositorischer Erfindung festzumachen. Der antiken Plastik muss er in dem Fall jedoch einige unvergleichliche Statuen zugestehen. Beinahe im gleichen Atemzug meint er aber, „dass es sich hier um

¹⁰⁵ Ebd., S. 46.

¹⁰⁶ Ebd., S. 46-47.

¹⁰⁷ Ebd., S. 48-49.

¹⁰⁸ Ebd., S. 47.

eine der einfachsten und beschränktesten Künste handle“¹⁰⁹, die allzu bald an die Grenzen der Vollkommenheit stoße.¹¹⁰

Die Malerei teilt Perrault in drei Stufen, der Kindheit der Malerei, nämlich dem Ideal der Naturwahrheit, folgt die italienische Renaissance und darauf folgen die Errungenschaften der eigenen Epoche. Diesen entsprechen die drei Entwicklungsstufen, die zunächst die Sinne, dann das Herz und letztendlich die Vernunft erreichen. Was die Qualität der Werke betrifft so unterscheidet Perrault unter *ouvrier*, dem Künstler und *ouvrage*, dem Kunstwerk. So würde sich eine Kritik von ihm nicht an den Künstler richten, sondern an das Werk, das ein Produkt seiner Epoche ist.¹¹¹ Des Weiteren meint Perrault, für die Kunstkritik müsse es einen Kanon sich verfeinernder Regeln geben, aber das Genie des Künstlers solle davon ausgenommen werden, denn es sei eine unvergleichbare Naturgabe.¹¹² Er kommt zur Einsicht, „[...] *souvent il arrive que l'ouvrage de celui qui est le moins sçavant, mais qui a le plus de genie est meilleur que l'ouvrage de celui qui sçait mieux les regles de son art & dont le genie a moins de force.*“¹¹³ Ein vollkommenes Kunstwerk kann also auch von einem Künstler mit weniger Kenntnis der Regeln aber größerem Genie stammen. Im Bezug auf die Architektur taucht der Begriff des *beau relatif* auf, der laut Martina Dobbe „als [kunsttheoretisches] `Ergebnis´ der *querelle des anciens et des modernes*“ gilt.¹¹⁴ Ich würde es vielleicht nicht auf das einzige Ergebnis reduzieren, gebe ihr allerdings Recht, dass das Erkennen unterschiedlicher Arten von Schönheiten für den Kunstdiskurs große Bedeutung hat (siehe S. 16 – 17).

Max Imdahl schreibt in seinem Exkurs, Perrault sei „Modernist in seinem Glauben an den Fortschritt, Klassizist in seinem Glauben an die Regeln“. Verbunden wären diese beiden Positionen im Verständnis des Fortschritts als

¹⁰⁹ Ebd., S. 50.

¹¹⁰ Ebd., S. 50.

¹¹¹ Ebd., S. 51.

¹¹² Ebd. S. 52.

¹¹³ Perrault 1964, III 154.

¹¹⁴ Dobbe 1999, S. 23.

einer Vermehrung der Regeln.¹¹⁵ Wie schon einmal erwähnt muss es einen nicht verwundern, dass Perrault den Fortschritt der Malerei nicht etwa in Werken von Rubens zeigt, sondern in Le Bruns Werk „*La famille de Darius*“ („Das Zelt des Darius“). Teilten Perrault und Le Brun doch die Auffassung, die Fortschrittlichkeit bemesse sich als „Vervollkommnung und Vereinheitlichung schon vorgegebener Errungenschaften.“¹¹⁶ Le Bruns Werk war der perfekte Nährboden für Perraults kunsttheoretische Fortschrittsidee, der Zuwachs an Regeln und deren handwerklich vollkommene Umsetzung passten genau in das Definitionsschema.¹¹⁷

Imdahl stellt an diesem Punkt die Frage, ob denn Perraults Fortschrittsidee überhaupt mit den wirklich „modernen“ Tendenzen seiner Zeit in Einklang zu bringen sei?¹¹⁸ Mit dieser Frage spielt er auf den Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten an.

Exkurs: Querelle des Poussinistes et des Rubenistes

In diesem kurzen Exkurs erläutere ich die *Querelle des Poussinistes et des Rubenistes*, weil sie meiner Meinung nach zum Verständnis des malereitheoretischen Aspekts der Querelle des Anciens et des Modernes beiträgt.

Martina Dobbe bezeichnet die Querelle des Poussinistes et des Rubenistes als die „erste medienästhetische Diskussion der Kunsttheorie.“¹¹⁹ Sie bezieht sich dabei auf Karlheinz Stierle, der meint: „Das Medium, das unsichtbare Dritte zwischen der Nachahmung und dem Nachgeahmten, wird nun zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion.“¹²⁰

¹¹⁵ Imdahl 1964, S. 67.

¹¹⁶ Dobbe 1999, S. 24.

¹¹⁷ Ebd., S. 70-74.

¹¹⁸ Ebd., S. 70.

¹¹⁹ Dobbe 1999, S. 24.

¹²⁰ Karlheinz Stierle, Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23.

Bei der Diskussion standen sich - stark vereinfacht gesagt - Zeichnung und Farbe gegenüber. Allerdings nicht als Ausdruck von Vorlieben oder Wertschätzung, sondern als Ausdruck verschiedener „Konzepte bildnerischer Repräsentation.“¹²¹ Diese kunsttheoretische Differenz lässt sich am Beispiel der Traktate André Félibiens¹²² und Roger de Piles (1635-1709)¹²³ zeigen.

Wie ich schon beschrieben habe geht es bei Félibiens Theorie vor allem um die Gesamtkonzeption eines Bildes und das Zusammenspiel der Gestaltungsmethoden (siehe S. 35-36). Wenn wir nun bei De Piles hineinlesen, dann sehen wir, dass er seinen Ansatz in der Naturnachahmung des Sichtbaren und in dem dafür notwendigen Einsatz der Farbe und des Helldunkel findet: „L'essence et la définition de la peinture, est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs.“¹²⁴ Weiter schreibt er: „Le peintre qui es tun parfait imitateur de la nature, [...] doit donc considérer la couleur comme son objet principal [...]“¹²⁵ Diese möglichen Herangehensweisen an die Analyse eines Bildes, die ich hier vereinfacht beschrieben habe, zeigen die zwei unterschiedlichen Fokusse im Bezug auf *couleur* und *dessein*.

Die komplexe Auseinandersetzung mit dem Thema „bildnerische Repräsentation“ wurde im Zuge der „Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ zu einem Gegenüber von Poussin und Rubens, von Zeichnung und Farbe, von Antike und Moderne.¹²⁶

Sollte Perrault als Verfechter der Moderne nicht auf der Seite der Rubenisten zu finden sein? Warum wählte er Le Brun und nicht Rubens als modernen Maler par excellence? Hier manifestiert sich wieder eine gewisse Ambivalenz in Perraults Dialogen. Die Argumentationsweise, immer ausgehend vom Fortschritt, zwingt Perrault auf die *Anciens* zurückzugreifen. Ich würde ihn deshalb nicht unbedingt ebenfalls als *Ancien* bezeichnen, aber auch nicht als

¹²¹ Dobbe 1999, S. 28.

¹²² André Félibien, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. 1648 und 1669.

¹²³ Roger De Piles, Cours de peinture par principes. 1708.

¹²⁴ De Piles 1708, S. 142.

¹²⁵ Ebd., S. 145.

¹²⁶ Vgl. Dobbe 1999, S. 27-32.

verkappten *Ancien*. Man darf nicht vergessen, wie stark auch die *Modernes* noch mit diesem Paradigma der Antike in Berührung kamen, nicht nur theoretisch, sondern auch in ihren Tätigkeitsfeldern. Abgesehen davon schreibe ich Perrault eine gewisse Kaltschnäuzigkeit in der Argumentation zu, damit diese auch funktioniert. Immerhin räumt Perrault später ein, „dass er die Werke Raffaels dem Bilde Le Bruns vorziehen würde, weil nämlich die Kraft des Genies eine größere Schönheit hervorbringen könne als die Kenntnis der Regeln“.¹²⁷ Max Imdahl fasst die Problematik von Perraults Herangehensweise sehr pointiert zusammen: „Charles Perraults kunsttheoretische Überlegungen zeigen deutlich, dass sich die verschiedenen Künste aus der Sicht des Fortschritts nicht gleichermaßen verstehen lassen. Der Begriff des beau relativ wird in der Parallele an der Architektur entwickelt, er führt notwendig zur Einsicht in das jeweils Unvergleichbare und Besondere verschiedener historischer Epochen. Gerade diese Einsicht aber stellt die Fortschrittsidee in Frage. Dagegen kann man die Malerei selbst dann noch unter dem Gesichtspunkt des Fortschritts verstehen, wenn man die Relativität des Geschmacks und des Schönen auch auf sie erstreckt. Voraussetzung dafür ist, dass die Malerei als die Kunst der Illusion par excellence aufgefasst wird. Dann kann die Geschichte der Malerei unter dem Aspekt der fortschreitenden Technik der Illusionsmittel begriffen werden, und zwar – auch das zeigt die Parallele – in höherem Maße, als dies an der Plastik und Einzelskulptur möglich wäre.“¹²⁸

7. Die Tradition der *déscriptions*

Perraults Idee einer Beschreibung von Versailles kam nicht von ungefähr, denn in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte man die Auswahl zwischen Reiseführern, Promenaden und den Anleitungen des Königs selbst. Eine solche Beschreibung war keine einfache Aufgabe, galt es doch den Lesern bereits in

¹²⁷ Ebd., S. 73.

¹²⁸ Imdahl 1964, S. 79.

der theoretischen Beschreibung des Areals die unerschöpfliche Vielfalt dessen näher zu bringen, ohne sie zu langweilen (Abb. 21). André Félibien (1619–1695), Jean de La Fontaine (1621–1695) und Madeleine de Scudéry (1607–1701) hatten in dieser Disziplin bereits in Vaux-le-Vicomte Erfahrungen gesammelt. Doch obwohl die Intention sowohl in Vaux-le-Vicomte, als auch in Versailles, die gleiche gewesen sein mag, nämlich den Leser oder Besucher in eine räumliche Beziehung zu dem präsentierten Schauspiel zu stellen. Allein der veränderte Maßstab machte schon ein Festhalten an bekannten Mustern zunichte. Die ausgedehnte Fläche erschwerte maßgeblich eine kohärente Erzählung. Konnte der Spaziergang durch Vaux-le-Vicomte noch leicht in die Handlung und die Dialoge eingefügt werden, so lag das am wohl durchdachten, intuitiv erfahrbaren Gartengefüge. Vor allem aber auch an der „bequemen“ Größe. Die große Vielfalt an Führern durch Versailles lässt erkennen, dass es nicht einen einzigen logischen Weg durch die Gärten gab. Ihre Aufgabe war es den Lesern einen bestimmten Ort und dessen Bedeutung näher zu bringen. Nun standen die Autoren in Versailles vor der schwierigen Aufgabe einen unermesslich großen Ort näher zu bringen, ohne die Leser bzw. Besucher zu langweilen und die Bedeutung der Ausstattung lesbar zu machen, wo es sich doch im Garten vor allem die Statuen betreffend um eine dekontextualisierte Aneinanderreihung von Einzelwerken handelte. Claire Goldstein schreibt, die Statuen wären immer wieder umgestellt worden. Allerdings beruft sie sich dabei auf keinerlei Quellen und auch sonst habe ich diese Behauptung nicht bestätigt gefunden. Lediglich bei Sabine Hoog fand ich Hinweise darauf, dass neue Statuen angekauft wurden und daher andere Statuen umgestellt werden mussten.¹²⁹ Sollte jedoch Claire Goldsteins Behauptung stimmen, so wäre dies ein weiterer Punkt für ein nicht komplett konzipiertes Programm. Die Führer wurden fallweise immer mehr zu Auflistungen der Statuen, Büsten und Brunnen, die den Lesern keinerlei räumliche Erfahrung boten. Letztendlich kam es zwangsweise zu einer Ermüdung des Rezipienten, sei es auf physischer oder psychischer Ebene. Das war den Autoren 1681 klar, wie wir aus Laurent

¹²⁹ Hoog 1982, S. 68.

Morellets „*Explication Historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la Maison Royale de Versailles et en celle de Monsieur a Saint Cloud*“ entnehmen können: „*Il ne peut pas faire, que vous ne soyez présentement las, reposez vous un peu sur le Gazon; et en attendant, je vais vous raconter l'Histoire de Latone, laquelle quelqu'un d'entre vous la pourra lire.*“¹³⁰

Versailles als ein homogenes kunstpolitisches Programm darzustellen, war also so gut wie unmöglich. Nirgendwo hat man einen Überblick, stets ist man mit Details konfrontiert, die das Gesamtkonzept vor allem im Garten in die Ferne rücken lassen. Nach der Feststellung dieser grundlegenden Schwierigkeiten und Schwachstellen stelle ich im Folgenden einige exemplarische Vergleiche vor.¹³¹

Madeleine de Scudéry (1607-1701), eine damals bereits bekannte Schriftstellerin, schreibt 1669 die „*Promenade de Versailles dédiée au Roi*“; Eine Novelle, deren Rahmenhandlung eine Promenade durch Versailles bildet. Nicht nur die Kürze der Erzählung ist bei der neuen Leserschaft sehr beliebt, sondern auch die lineare Handlung und der Anteil an Faktizität, nämlich die genaue Beschreibung des Schlosses und der Gärten.¹³²

Scudéry's *Promenade* ist dem Spaziergang Perraults stilistisch wohl am ähnlichsten. Mehrere Personen sind eingebunden und unterhalten sich über das, was sie besichtigen, allerdings nicht als Dialog, sondern aus der Sicht der Ich-Erzählerin geschildert: „*Ensuite je menai la belle Etrangère dans l'appartement de la Reine, dont toutes les diverses pièces ont des plafons fort beaux, & fort différens. Et comme Glicere sait fort bien travailler en ouvrages, elle admira l'ameublement qui estoit alors dans la chambre de la Teine. Voiez, dit-elle à la belle Etrangère, cét ameublement de point d'Espagne d'or, d'argent & de fleurs nuées sur vn fond blanc; peut-on rien voir de plus beau ni de mieux assorti?*“¹³³

¹³⁰ Morellet 1681, S. 119.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 111-174.

¹³² Krause 2002, S. 73-75.

¹³³ Ebd., S. 35. „Schließlich führte ich die schöne Fremde in die Wohnung der Königin, deren Räume schöne, ziemlich unterschiedliche Decken haben. Und weil Glicère sehr gute

Auch bei Scudéry bildet der Spaziergang die Rahmenhandlung für die eigentliche *Histoire*, eine beinahe tragische Liebesgeschichte, die sich am Ende des Spazierganges jedoch in Wohlgefallen auflöst. Bei Perrault ist der Kernpunkt die Diskussion über die bildenden Künste. Diese ist eingebettet in den Spaziergang durch das Schloss und die Gärten davor und danach. Beide Teile des Textes von Perrault werden durch die Kunstwerke verbunden. Diese werden zunächst während des Spazierganges ausgemacht und dann in der Diskussion genauer besprochen. Dennoch bin ich der Meinung, dass Der Spaziergang und die Diskussion unabhängig voneinander existieren könnten. Die Lektüre des einen Teils ist nicht Voraussetzung für das Verständnis des anderen. Bei der Novelle von Scudéry lässt sich ebenfalls beobachten, dass Beschreibung und Erzählung unabhängig voneinander existieren könnten. Katharina Krause schreibt über die *Digression* (Beschreibung): „Sie ist eben nicht Dienstmagd, sondern hat einen Wert für sich.“¹³⁴

Eine weitere Ähnlichkeit mit Perrault ist im verwendeten Vokabular auszumachen. Wenig technische Fachbegriffe und ein durchgehendes Loblied auf des Königs Werk. Dies manifestiert sich auch durch den Mangel an Adjektiven, der im Laufe der Lektüre auszumachen ist. Krause beschreibt es treffend als „die Ausflucht der *mille belles choses*“.¹³⁵

Beiden ist wohl der Wunsch in der Gunst des Königs zu stehen gemein. Bei Scudéry kommt allerdings noch dazu als Frau und Präzöse nicht zu gelehrt wirken zu wollen. Denn wie Renate Kroll schreibt: „Im allgemeinen Bewusstsein gilt eine Präzöse noch immer als prüde, halbgebildete, gezierte oder überspannte Frau mit einer gespreizten und affektiven Ausdrucksweise.“¹³⁶

Obwohl die Handlung unterschiedlich ist, so ist die Art der in einen Spaziergang

Nadelarbeiten macht, bewunderte sie das Mobiliar, das zu diesem Zeitpunkt im Zimmer der Königin stand. »Sehen Sie«, sagte sie zur schönen Fremden, »dieses Möbel mit spanischer Stickerei aus Gold, Silber und Blumen auf weißem Grund, kann man etwas Schöneres und besser Abgestimmtes finden«?

¹³⁴ Ebd., S. 85.

¹³⁵ Ebd., S. 83.

¹³⁶ Renate Kroll, *Femme poète. Mademoiselle de Scudéry und die >poésie précieuse<*, Diss. Frankfurt a.M., Tübingen 1996, S. 49.

eingebetteten Beschreibung doch sehr ähnlich. Auch wenn sich die stilistischen Beweggründe unterscheiden, so lässt sich doch ein Trend erkennen.

André Félibien (1619-1695) wird 1666 zum *Historiographe des bâtiments du Roy* (Historiograf der königlichen Bauten) ernannt. Colbert wird wohl auf ihn aufmerksam, als er für Fouquet und dessen Vaux-le-Vicomte Beschreibungen und Berichte über das Schloss und Feste verfasst. Nach der Verhaftung Fouquets eilt Félibien nicht zu dessen Verteidigung und distanziert sich in weiterer Folge sogar von seinem ehemaligen Förderer. Ein wohl kalkuliertes Vorgehen, von dem er nicht als einziger Gebrauch macht. Seine Bemühungen machen sich bezahlt und er bekommt eine höfische Beschäftigung.¹³⁷

Seine Begabung, die er schon in der „*Description de l'arc de la place Dauphine*“ unter Beweis gestellt hatte, war „... eine Form des Schreibens über Kunst, die zugleich ein Schreiben über Macht und damit in letzter Instanz über den König war.“¹³⁸

Nach seinen Beschreibungen der höfischen Feste (1668 – 1674) und der Grotte von Versailles (1672) folgt die „*Description sommaire du château de Versailles*“ im Jahre 1674, die erste Überblicksdarstellung der Neubauten. Den Text von Madeleine de Scudéry hat er bestimmt gekannt, doch dieser unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von Félibiens Beschreibung, nämlich in der unterschiedlichen Motivation und im Fehlen der ikonographischen Interpretation. De Scudéry will den *Digressions* einerseits einen Platz in der Literatur sichern, andererseits treibt sie die offensichtliche Motivation, sich die Gunst des Königs sichern zu wollen. Sie beschränkt sich auf Beschreibungen der Kostbarkeiten und der vollendeten Ausführung des Gesehenen. Sie kann sich aus der Einseitigkeit des Textes nur retten, weil sie die Kommentare auf die vier Hauptcharaktere ihrer *Promenade* aufteilen kann. Félibien hingegen fügt die ikonographische Ebene hinzu, die es ihm erlaubt, eine gewisse Hierarchie in das Gesehene zu bringen, auch wenn er nicht versucht das Beschriebene inhaltlich zu deuten. Germer schreibt hierzu: „Félibiens

¹³⁷ Germer 1997, S. 182-185.

¹³⁸ Ebd., S. 186

ikonographische[r] Interpretation [...] war also gleichzeitig Übersetzung und Rezeptionsanleitung.“¹³⁹ Grundsätzlich stimme ich Germer hier zu, allerdings nicht in dem Maße, wie er andeutet.

Und Félibien bietet einen Blick in die Zukunft, denn das Schloss ist noch nicht fertig gestellt, durch die Nähe zum Hof weiß er allerdings, wie die Gestaltung weitergehen wird (siehe S. 11). Félibiens Motivation ist, laut Germer, „eine geordnete Visite [zu] setzen, die gleichzeitig Schloss besuch und Akt der Huldigung sein würde. Versailles sollte als ein zusammenhängender Komplex präsentiert werden, welcher eine systematische Herangehensweise erforderte.“¹⁴⁰ Er war der *Historiographe*, es war seine Aufgabe, das Schloss zu beschreiben und für die Nachwelt zu erhalten. Die Notwendigkeit das Schloss als einen zusammenhängenden Komplex darzustellen ergab sich jedoch vor allem aus der Aufgabenstellung, nicht nur aus der Motivation des Autors.

Eine weitere Form der Beschreibung, die sich allerdings grundlegend von allen anderen unterscheidet, ist die des Königs selbst. Von 1689 bis 1705 erschienen sechs Manuskripte, die „*Manières de voir les jardins de Versailles*“, die eine bestimmte Route für den Spaziergang vorgeben. War das erste Manuskript noch eine Anleitung, den Garten bei einem bestimmten Anlass zu zeigen, so sind die Manuskripte zwei bis fünf genaue Vorgaben, wie der Garten von Versailles zu zeigen sei. Das sechste Manuskript ist eine Aufzählung der wichtigsten Sehenswürdigkeiten im Garten. Das zweite und dritte Manuskript sind fast ident, das vierte Manuskript ist eine überarbeitete und ergänzte Version in der Handschrift des Königs selbst. Alle anderen Niederschriften stammen wohl von Mitarbeitern und wurden wahrscheinlich vom König diktiert.¹⁴¹

Die wohl wichtigsten Unterschiede zu anderen Beschreibungen sind der Befehlston des Königs und, dass es sich hierbei um eine *manière de montrer* handelt und nicht etwa um eine *manière de voir*.

¹³⁹ Ebd., S. 251.

¹⁴⁰ Ebd., S. 250.

¹⁴¹ Vgl. Thacker 1972, S. 49-50.

„En sortant du chasteau par le vestibule de la Cour de marbre, on ira sur la terrasse; il faut s’arrester sur le haut des degrez pour considerer la situation des parterres des piéces d’eau et les fontaines des Cabinets. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latonne et faire une pause pour considerer Latonne, les lésars, les rampes, les statues, l’allée royalle, l’Apollon, le canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le château.“¹⁴²

Wie aus mehreren Quellen bekannt ist, zeigte der König gerne und oft seine Gärten. Schließlich waren sie, wie das Schloss, nicht nur seine „Kreation“, sondern auch Ausdruck seiner Macht. Es ist nur logisch anzunehmen, dass der König sehr genaue Vorstellungen hatte, in welcher Reihenfolge die Sehenswürdigkeiten seiner Gärten zu besichtigen seien. Indem er diese Vorgaben verfasste, war ihm auch in seiner Abwesenheit eine Form der passiven Machtausübung garantiert.

Literaturgattungen sind, wie eben beschrieben, in den Sechzigern des siebzehnten Jahrhunderts vielfältig. Ebenso vielfältig sind die Motivationen für die Veröffentlichung eines Schlossführers. Der Umbau des Schlosses zieht viel Interesse der mondänen Gesellschaft von Paris auf sich. Ein virtueller Besuch desselben ist ebenso beliebt wie ein tatsächlicher. Die Beschreibung ermöglicht ein Einfrieren des Zustandes, ein Erhalten für die Nachwelt, ebenso wie eine Übersetzung des Gesehenen. Beginnen die *Digressions* noch als „pflichtbewusste“ Ergänzung zu Erzählungen, wie bei Scudéry, so werden die Beschreibungen immer systematischer, eine Anleitung zum Verständnis der Macht und zur Konsumation derselben. Den Höhepunkt bilden die Manuskripte des Königs selbst, der seinen Untertanen genau vorgibt, wie sein ästhetisches Programm zu lesen ist. Gewiss kannte Perrault die Schlossführer, die es zu der Zeit gab. Also war ihm bekannt, in welcher Reihenfolge die meisten Besucher das Schloss besichtigten. Sein Dialog ohne Ich-Erzähler ist selten zu finden, dennoch ist er dem Text Madeleine de Scudéry am ähnlichsten. Vor allem die

¹⁴² Hoog1982, S. 19-20. Beim Verlassen des Schlosses durch das Vestibül des Marmorhofs, betritt man die Terrasse; man muss am oberen Treppenabsatz stehenbleiben, um die Parterres, die Wasserspiele und die Brunnen genau zu betrachten.

Aufteilung der Lobreden auf die handelnden Personen und das Fehlen einer durchgehenden systematischen Betrachtung des ikonographischen Programms sind Gemeinsamkeiten beider Texte. Dadurch unterscheidet sich Perraults Text vor allem von jenem Félibiens. Dieser beschreibt dem Leser, was er zu sehen hat und wie er es zu sehen hat und sich mit diesem auch eine subjektive Verbindung eingeht, indem er die Worte „wir sehen“ benützt. Interessant ist hierbei zu bemerken, dass Perrault den gleichen Weg wie Félibien wählt und seinen Spaziergang im Nordparterre beginnt, ganz im Gegensatz zum König, der vorgibt, man solle im Südparterre bei der Orangerie beginnen. Dies lässt sich möglicherweise daraus erklären, dass Ludwig XIV. seine erste Anweisung zum Anlass eines Festes verfasste, um die Gäste in einen bestimmten Teil des Gartens zu lenken. Daraus resultierte dann die bei ihm verwendete Reihenfolge. Madeleine de Scudéry lässt ihre Gesellschaft überhaupt eher ziellos, mal hierhin, mal dorthin, wandern. Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Wahl, eine Tour durch Versailles in seinen Dialog einzubauen, keinesfalls etwas Neues war. Perrault reiht sich damit in eine Chronologie der Führer durch Schloss und Gärten ein. Seine Wahl des reinen Dialogs ist wohl das Einzige, was auffallend anders ist. Bemerkenswert sind die Schwierigkeiten, die eine solche Beschreibung mit sich bringt, denn so nobel die Intentionen der Autoren gegenüber der Leserschaft auch sind, die einzig garantierte Wirkung ist die der Lobrede auf den König. Denn Versailles voll und ganz in Worten zu erfassen ist schier unmöglich, ohne den Leser in Langeweile zu versetzen.

7. Die Propagandamaschinerie Ludwigs XIV

Nachdem ich mich Charles Perrault und seiner „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ im Speziellen habe, muss ich einen genaueren Blick auf die allgemeine politische Situation, in die er involviert, war werfen. Im Zuge dessen kommen zwei Begriffe auf, nämlich Mythos und Propaganda. Den Begriff

Propaganda verwende ich, wie bei Peter Burke zu finden ist als „Versuch, gesellschaftliche und politische Wertvorstellungen zu vermitteln.“¹⁴³ Der Mythos Ludwigs XIV basiert zum größten Teil auf der stark mit der klassischen Mythologie durchzogenen *histoire du roi*. Schon bei seiner Geburt wurde er als *Louis le Dieudonné*¹⁴⁴, der Gottgegebene, bezeichnet, weil niemand mehr mit der Geburt eines Thronfolgers gerechnet hatte. Weiters galt er als „allwissend [informé de tout], unbesiegbar, gottesgleich.“¹⁴⁵ Wie sah nun die Instrumentalisierung dieser „Mythenpropaganda“ aus, wie ich sie nenne?

1643 bestieg Ludwig nach dem Tod seines Vaters, Ludwigs XIII, als fünfjähriger den Thron. Bis zu Ludwigs Krönung 1654 hatte seine Mutter, Anna von Österreich, die Regentschaft inne gehabt, unterstützt vor allem von Kardinal Mazarin, der auch bis zu seinem Tod 1661 erster Minister war.¹⁴⁶

Nach dem Tod Mazarins beschloss Ludwig den Posten des ersten Ministers nicht nach zu besetzen und alleine zu regieren. Daraufhin wurde Jean-Baptiste Colbert zunächst Mitglied des *conseil royal des finances*¹⁴⁷ und 1664 zum *surintendant des bâtiments*¹⁴⁸ ernannt. Im selben Jahr wurde Charles Perrault zum *commis des bâtiments*¹⁴⁹ ernannt und somit ein wichtiger Berater Colberts, dem auch den Titel „Ruhmesminister“ erteilt werden könnte. Denn bis zu seinem Tod 1683 war es sein höchstes Ziel den Ruhm, *la gloire*, des Königs unter Zuhilfenahme der Künste zu vermehren. Bereits beim feierlichen Einzug des Königs in Paris im Jahr 1660 kam es zu einer erhöhten Kunstproduktion. Unter seiner Regentschaft sollten unterschiedlichste Medien und Genres für die Darstellungen des Königs genutzt werden, wie zum Beispiel: „Medaillen, Wandteppiche, Fresken, Stiche und [...] diverse Arten von Denkmälern » wie Pyramiden, Säulen, Reiterstatuen, Kolosse, Triumphbögen, Marmor- und

¹⁴³ Burke 2005, S. 13.

¹⁴⁴ Ebd., S. 55.

¹⁴⁵ Ebd., S. 15.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 55-62.

¹⁴⁷ = Staatsrat

¹⁴⁸ = Oberintendant der königlichen Bauten

¹⁴⁹ = Kommissar der Bauten

Bronzebüsten«. ¹⁵⁰

Dies wurde vor allem durch eine Systematisierung des Kunst- und Kulturbetriebes erreicht. Die wichtigsten Instrumente dafür waren die *Académie Française* und die 1663 gegründete *Petite Académie*. Des Weiteren wurden in den folgenden Jahren Akademien gegründet bzw. neu organisiert: 1661 die *Académie de Danse*, 1663 die *Académie de Peinture et de Sculpture*, 1663 die *Académie Française de Rome*, 1666 die *Académie des Sciences*, 1671 die *Académie d'Architecture* und 1672 die *Académie Royale de Musique*. ¹⁵¹

Diese Fülle an Neugründungen ermöglichte die Darstellung des Königs als Kunstförderer und das Innehaben der Kontrolle über die Neuaufnahme von Mitgliedern und die Produktion. So schreibt Burke, dass das Kunstwerk für die Aufnahme in die *Académie de Peinture et de Sculpture* als Thema die *histoire du roi* haben musste. ¹⁵² Ebenfalls ein Teil der „propagandistischen“ Kunstproduktion war die Gobelinfabrik, die 1663 vom Staat gegründet wurde. Das am meisten verwendete Thema der Wandteppiche war, wie sollte es anders sein, die *histoire du roi*. 1665 wurde das *Journal des Savants* gegründet, das erste „Propagandablatt“, um es provokativ auszudrücken. Inhalt war vor allem Neues aus der Wissenschaft, eine gute Werbung für die Förderungen des Königs. Der König gab sich selbstlos und großzügig, dennoch wusste jeder Künstler und Schriftsteller genau, was von ihm erwartet wurde. Besonderes Augenmerk wurde auch auf die Bestellung von Hofhistorikern gelegt, so wie auf André Félibien zum Beispiel. ¹⁵³

Nicht zu unterschätzen war auch die *Petite Académie*, denn jede staatliche Propaganda brauchte ein Kontrollmedium und eine Zensur. Unter den Mitgliedern dieses „Komitees“ war auch Charles Perrault, der mit seinen Kollegen Texte, unter anderem auch seine eigenen Texte, kontrollierte und korrigierte. Colberts drei wichtigste Berater waren Jean Chapelain für die Literatur, Charles Le Brun für die Malerei und Charles Perrault für den Bereich

¹⁵⁰ Burke 2005, S. 68.

¹⁵¹ Vgl. Ebd., S. 68.

¹⁵² Ebd., S. 68.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 68-72.

der Architektur.¹⁵⁴

An wen soll nun der Mythos Ludwig XIV. verkauft werden? Burke macht hier vor allem drei „Zielgruppen“ aus: „die Nachwelt, die Oberschicht in Paris und in der Provinz, sowie Ausländer, speziell ausländische Fürstenhöfe.“¹⁵⁵

Zur Erreichung dieser Ziele mussten die eben besprochenen Propagandamittel eingesetzt werden. Die einfachen Leute wurden auf anderen Wegen angesprochen, beispielsweise durch Staatsbesuche und durch das Handauflegen des Königs, das regelmäßig stattfand. Burke schätzt, dass Ludwig während seiner Regentschaft circa 350 000 Menschen die Hand zur Heilung aufgelegt hatte. Die Bauten und Statuen, manchmal sogar die Gobelins, wurden vom einfachen Volk wahrgenommen, konnten aber nicht gedeutet werden.¹⁵⁶

Die Kunstproduktion sollte vor allem übermitteln, dass der König Ordnung schuf, alles unter Kontrolle hatte, über Alles Bescheid wusste und für seine Untertanen zugänglich war. Diese Zugänglichkeit sollte einerseits durch die Beschreibungen der Feste gezeigt werden, wie z.B. dem *carrousel* an den Tuileries 1662 (Abb. 28), vergleichbar mit einem Reiterballett, an dem Ludwig unter dem Zeichen der Sonne teilnahm. Andererseits durch die Beschreibungen der Bauwerke, die eine imaginäre räumliche Nähe zum Herrscher herstellten.¹⁵⁷

1660 entdeckte Ludwig XIV. das Schlösschen Versailles als Liebesnest für sich und seine Geliebte Louise de la Vallière neu. Einst von seinem Vater, Ludwig XIII, als Rückzugsort errichtet, um vor allem seiner Leidenschaft, der Jagd zu frönen, übte das Schlösschen nun einen immer größer werdenden Reiz auf den Sohn aus. Ludwig XIV. begann langsam das Schloss renovieren zu lassen und lud immer mehr Mitglieder des Hofes dorthin ein. Eine solche Einladung war eine große Auszeichnung und bald verlangte es jedem nach einer Einladung. Diese anfangs möglicherweise unbewusste Instrumentalisierung von Versailles sollte später zur Perfektion gebracht werden. Doch es gab in jeglicher Hinsicht

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 78.

¹⁵⁵ Ebd., S. 185.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 183-190.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 83.

zu wenig Platz und so galt es das Schösschen auszubauen.¹⁵⁸

Ludwig XIV. musste auch nicht lange überlegen wie, denn eine Vorlage wurde ihm quasi in den Schoß gelegt. Das Schloss Vaux-le-Vicomte (Abb. 29), das Nicolas Fouquet erbauen ließ, besuchte Ludwig XIV. bei der großen Einweihungsfeier am 17. August 1661. Es sollte gleichzeitig auch das letzte Fest sein, denn Ludwig ließ Fouquet verhaften und unter anderem wegen Unterschlagung von Geldern verurteilen. Diese Gelder waren wohl auch in Fouquets großzügiges Mäzenatentum in Vaux-le-Vicomte geflossen und so machte es sich der König zum Programm, Vaux-le-Vicomte nicht nur zu übertreffen, sondern Fouquets Schloss durch die Pracht von Versailles aus der Erinnerung zu löschen. Die künstlerischen Verantwortlichen wurden nach Versailles beordert. Der Architekt Louis Le Vau wurde mit der Erweiterung des Baus beauftragt, Charles Le Brun mit der Innenausstattung und der Gartenarchitekt André Le Nôtre mit der Gestaltung der weitläufigen Gärten.¹⁵⁹

Aber nicht nur einige der Künstler und Literaten, die Fouquet um sich geschart hatte, traten nun in den Dienst des Königs, er ließ sogar Orangenbäume entwurzeln und in Versailles neu pflanzen; Teppiche, Möbel, Marmorplatten, ja sogar das Tafelsilber wurden in den zukünftigen Sitz des Königs geschaffen. Colbert war von Ludwigs Vorhaben nicht sehr begeistert, vor allem, als er die ersten Geldsummen sah, die das Projekt allein für die Ebnung des Gartengeländes verschlang. Er konnte sich nicht vorstellen, was dort einmal entstehen sollte und sah darin nur eine Geldverschwendung: „ Wenn Eure Majestät geruhen würde, in Versailles nachzusehen, wo die mehr als 500 000 Ecus geblieben sind, die in den letzten drei Jahren dort ausgegeben wurden, wird Sie Mühe haben, sie zu finden.“¹⁶⁰

Colbert hatte sich bei der Neugestaltung des Louvre durchgesetzt und konnte nun nicht nachvollziehen, dass der Hof nach Versailles verlegt werden sollte. Natürlich ging es ihm dabei wieder um den Ruhm des Königs, den er in

¹⁵⁸ Vgl. Schultz 2006, S. 181-183.

¹⁵⁹ Vgl. Goldstein 2008, S. 3-5.

¹⁶⁰ Schultz 2006, S. 185.

Versailles nicht gebührend verwirklicht sah.¹⁶¹

Der wohl größte Unterschied zwischen den Bauten von Vaux-le-Vicomte und Versailles ist die Autorenschaft. Hatte Fouquet durch seine Großzügigkeit und vor allem seinen guten Geschmack völlig uneigennützig einen Kreis unabhängiger Künstler um sich geschart, so war Ludwig XIV. Bauherr und Schöpfer in einer Person. Die Künstler wurden lediglich instrumentalisiert.¹⁶²

Versailles stellte den Höhepunkt der Systematisierung der „Mythenpropaganda“ des Königs dar. Die Repräsentation war fest in der Hand der königlichen Akademien und der Hof fest in der Hand des königlichen Zeremoniells von Versailles. Jede Minute des Tages war minutiös durchgeplant, um die Höflinge am „Alltag“ des Königs teilhaben zu lassen und ihn zugänglich erscheinen zu lassen. Dieses System funktionierte einerseits, weil bereits seit Jahrzehnten Frieden herrschte und somit die finanziellen Mittel dafür vorhanden waren. Andererseits war Colbert maßgeblich dafür verantwortlich. Nach dessen Tod 1683 wurde sein Rivale Jean Michel Le Tellier de Louvois (1641 – 1691) zu seinem Nachfolger, was das Personal betreffend einige Änderungen, mit sich zog. Auch Charles Perrault verlor seine Posten und seinen Einfluss. Die Propagandamaschinerie lief allerdings weiter, die Mittel für Versailles wurden erhöht und in den Jahren 1685 und 1686 die Statuenkampagne gestartet, mit dem Ziel circa 20 Statuen des Königs in verschiedenen Städten errichten zu lassen. Ein Umschwung kam jedoch erst gegen Ende der 1680er, als die Zeit des Friedens vorbei war und mit dem Krieg der Augsburgischen Liga (1688-1697) und dem spanischen Erbfolgekrieg (1703-1712) die Staatskasse schneller als dem König lieb war geleert wurde. Mit Louvois starb 1691 der letzte große Berater Ludwigs und es begann eine Periode des Sparens, wie Burke die Zeit von 1689 bis zu Ludwigs Tod 1715 betitelt.¹⁶³

Die Selbstdarstellung des Königs blieb natürlich nicht unreflektiert. Kritische Stimmen gab es sowohl aus dem Inland als auch aus dem Ausland. Einerseits

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 185.

¹⁶² Vgl. Goldstein, S. 6-10.

¹⁶³ Vgl. Burke 2005, S. 111-118 und S. 133-136.

mokierte man sich über Ludwigs Arroganz und Selbstherrlichkeit auch anderen Monarchen gegenüber, andererseits wurde aber vor allem Versailles fleißig kopiert (zum Beispiel Schloss Schönbrunn, Wien). Die kritische Auseinandersetzung mit dem Staatsapparat soll hier nur am Rande erwähnt werden, da nicht er Thema der Reflektionen ist, sondern die Art und Weise wie er instrumentalisiert wurde und wie Charles Perrault einzugliedern sein wird.

8. Die Wahl Versailles

Versailles als Ort für die Diskussion über die bildenden Künste auszuwählen begründet Perrault im Vorwort des ersten Buches so: „Die Architektur ist eine der ersten Künste, in denen der Mensch vor allem aus Notwendigkeit unterwiesen wurde. Es wäre beinahe unmöglich, dass diejenigen, die ich in meinen geschickten Dialogen in alle schönen Künste einführe, [...] die Gebäude von Versailles ansehen könnten ohne über Architektur zu reden.“¹⁶⁴

Tatsächlich war Versailles damals das größte, schönste und eindrucksvollste Schloss weit und breit, das über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war und kopiert wurde. Dafür wurde auch Sorge getragen. Man denke nur an all die ausländischen Botschafter und Gesandten, die immer bei Festen in Versailles eingeladen waren.

Der Dialog über das Schloss kann aber auch als Verteidigungsschrift gesehen werden, denn Versailles war für viele Bewohner Frankreichs durch die Verschwendungssucht Ludwigs eher negativ konnotiert. Die Zahl derer war sogar im Steigen und so ist es denkbar, dass Perrault, der intensiv an der Entstehung des damaligen Versailles beteiligt gewesen war, hier eigenmächtig eine Imagekampagne startete. Der Schlossumbau, das Hofzeremoniell und die Regentschaft Ludwigs können als einschneidende Vorgänge bezeichnet werden. Wenn wir das Gesamtkunstwerk als ein Merkmal der Modernität bezeichnen, dann können wir nicht nur Versailles als Gesamtkunstwerk sehen,

¹⁶⁴ Perrault 1964, I XXVIII – XXIX.

sondern, überspitzt formuliert, die Mythenpropaganda Ludwigs als interdisziplinäres Gesamtkunstwerk.

Wenn wir Perraults „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ lesen, müssen wir uns auch vor Augen halten, wann er sie zu schreiben begonnen hat. 1687 ist Colbert bereits seit vier Jahren tot und Perrault hat seine offiziellen Ämter aufgeben müssen. Man könnte also meinen, er hatte die freie Wahl des Ortes. Doch wenn wir uns in Erinnerung rufen, wie die Querelle begann, dann kommen wir wieder zu „*Le siècle de Louis le Grand*“:

„Ce n'est pas un palais, c'est une ville entière,
Superbe en sa grandeur, superbe en sa matière;
Non, c'est plutôt un monde, où du grand univers
Se trouvent rassemblés les miracles divers.

[...]

Que leur peut opposer toute l'antiquité,
Pour égaler leur pompe et leur variété?“¹⁶⁵

Es ist eine stringente Entscheidung, die Argumentation, die zum Ausmaß der Querelle beitrug, fortzuführen und Versailles auch weiterhin als Sammelpunkt der Wunder des großen Universums zu präsentieren, vor allem, wenn er dem Zeitgeist und den literarischen Moden verpflichtet bleibt (siehe S. 2).

Performance und Ritual

Die Assoziation des Spaziergangs durch Versailles mit einem Ritual oder einer Performance erfolgte intuitiv und nicht von einem breiten theoretischen Grundgerüst ausgehend. Stattdessen ging ich von eher allgemeingültigen Begriffen aus. Wenn man den Begriff Ritual in Wörterbüchern wie dem Duden nachschlägt, gibt es zwei Definitionen: Einerseits wird mit dem Ritual die Gesamtheit der religiösen Bräuche und Zeremonien bezeichnet, andererseits

¹⁶⁵ Perrault 1964, Annex: 14-15.

ein wiederholtes, immer gleichbleibendes, regelmäßiges Vorgehen nach einer festen Ordnung.¹⁶⁶ Die zweite Definition ist der Hauptausgangspunkt für das Erkennen eines Rituals in der Begehung von Versailles. Auch wenn im Folgenden der religiöse Aspekt ebenfalls kurz Erwähnung findet.

Den Begriff der *Performance* zu wählen ist ein gewagtes Unterfangen, gibt es doch kaum einen anderen Begriff dem so viele Bedeutungen zugeschrieben wurden. Zunächst einmal hatte ich an den englischen Begriff der „execution of an action“ gedacht. Auf der Suche nach einer befriedigenden Erläuterung des Begriffs, so wie ich ihn im Sinn hatte, stieß ich auf Schieffelins Beschreibung: „*Performance deals with actions [...] with habits of the body more than structures of symbols, with illocutionary rather than propositional force, with the social construction of reality rather than its representation. Performance is also concerned with something that anthropologists have always found hard to characterize theoretically: the creation of presence.*“¹⁶⁷ Diese *creation of presence* hatte ich bei der Verwendung des Begriffes *performance* im Sinn, die zunächst rein körperliche Aneignung eines Ortes, die durch die weitere Ritualbegrifflichkeit symbolisch aufgeladen werden kann.

Nach dem, was ich über die Beschreibungen und Führer gelesen habe, hatte ein Besucher von Versailles aufgrund der überdimensionalen Größe und der Fülle der Ausstattung überwältigt zu sein. Die Intention ist es, eine bewusste Erfahrung in Raum und Zeit zu generieren. Das Erlebnis die Ästhetik Versailles zu erfahren vergleicht Claire Goldstein mit der Erfahrung Franzose oder Französin zu sein.¹⁶⁸ Von allen Seiten mit Eindrücken bombardiert, hat man kaum die Möglichkeit seine Gedanken auf etwas anderes zu richten. Morellet schlägt gar vor, die Erfahrung zu wiederholen: „*Quand vous aurez vu ce dernier, il faut revenir sur vos pas pour achever d’admirer la magnificence de*

¹⁶⁶ Theodor, Matthias, Der große Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter nach den für Deutschland, Österreich und die Schweiz gültigen amtlichen Regeln, 10. Auflage, Leipzig 1930, S. 288.

¹⁶⁷ Schieffelin 1998, S. 194.

¹⁶⁸ Goldstein 2008, S. 10.

ces lieux.“¹⁶⁹ Ein Versailles Besuch kann als *performance* bezeichnet werden, die schon beginnt, bevor man überhaupt dort ist. Eine *performance*, die im Kopf beginnt. So wird der Mythos Ludwig XIV. und Versailles als allumfassend propagiert. Ins Schloss des Königs zu fahren und nicht spazieren zu gehen ist unmöglich. Die gesamte Anlage ist zur Begehung, man könnte sagen zur rituellen Umschreitung (*circumambulation*) konzipiert. Die Zimmerfluchten laden nicht zum verweilen ein, sondern ziehen einen weiter. Die Entscheidung, einen Dialog im Rahmen einer solchen Umwandlung stattfinden zu lassen, liegt also nahe.

Der Inhalt des Dialogs ähnelt ebenfalls einer Huldigung des Objekts der Anbetung, das Schloss als Stellvertreter für den König. Es ist also, als würden sie den König umschreiten, ohne dass dieser wirklich anwesend ist. Ich übertreibe natürlich, wenn ich das Schloss mit einer Reliquie vergleiche, doch wenn wir uns die Tradition der panegyrischen Literatur ansehen, die vom königlichen Staatsapparat selbst in Auftrag gegeben wurde, dann erscheint die Assoziation nahe liegend.

Diese Beschreitung bzw. Umschreitung kann also als ein Ritual bezeichnet werden. Doch wie zeichnet sich so ein Ritual formal aus? Zunächst gibt es das Kriterium der *Rahmung*, ein Herauslösen aus dem chaotischen Alltäglichen, gekennzeichnet durch eine bestimmte Ordnung, einen bestimmten Ablauf. Die Wiederholungen sind ebenfalls ein Merkmal, wobei sie auch Änderungen erfahren können und meiner Meinung nach nicht unbedingt durch eine einzige Person erfolgen müssen. Damit verbunden ist die *Homogenität* eines Rituals. Die *Öffentlichkeit*, also die „Gemeinsamkeit von rituell performativen Prozessen“¹⁷⁰, ist ebenfalls ein formales Kriterium. Die *Operationalität* bedeutet die Durchführung und die damit verbundene Änderung einer Situation. Durch das Kriterium der *Symbolik*, die einem Ritual anhaftet ergibt sich auch eine *Richtigkeit gemeinsamen Handelns*, im Gegensatz zum allgemeinen Begriff der Wahrheit. Diese formalen Kriterien sind auf die Beschreitung Versailles

¹⁶⁹ Morellet 1681, S. 25.

¹⁷⁰ Wulf/Zirfas 2004, S. 76.

anzuwenden. Denn ein Spaziergang in Versailles lässt sich definieren als vom Alltäglichen losgelöste, geordnete und geleitete Handlung, die wiederholt wird, wenn auch nicht immer von der gleichen Person. Auch wenn sie Änderungen erfährt, so wohnt ihr doch eine gewisse Homogenität inne. Der Spaziergang bedeutet eine gemeinsame, soziale Handlung, die physische Durchführung zieht durch die soziale *Symbolik* eine *Richtigkeit gemeinsamen Handelns* mit sich. Denn, „Rituale zielen auf Richtigkeit, was meint, auf die Ordnung gemeinsamen Handelns, das für alle Teilnehmer verbindlich ist.“¹⁷¹

Ich gehe noch einen Schritt weiter und definiere das Konstrukt Versailles an sich als eine Kombination aus Repräsentationsritual und Interaktionsritual, auch wenn Uta Gerhardt diese beiden Begriffe in ihrem Aufsatz trennt. Für das Erfahren des Rituals als Realität ist der identifikatorische Moment mit der höfischen Gesellschaft wichtig, der durch die bekannten Embleme und Symbole ermöglicht wird. Diese Zugehörigkeit hat auch einen Zusammenhalt zur Folge, welcher allerdings innerhalb einer strikten hierarchischen Ordnung stattfindet.¹⁷²

Das Interaktionsritual definiert sich vor allem durch die Reziprozität. Doch, wenn Gerhardt schreibt, dass „sogar zwischen den Göttern und jenen Menschen, die mit ihnen rituell kommunizieren, [...] Reziprozitäts-Interaktionsrituale [entstehen]“¹⁷³, dann kann dieses Schema auch auf eine Kommunikation zwischen Untertan und „gottgleichem“ König angewendet werden. Zumindest in den Augen der Menschen gibt es oft auch eine Antwort von den Göttern, die zum Beispiel an der Sichtung von Zeichen festgemacht wird. Eine gewisse Anerkennung des Anbetenden war von Seiten Ludwigs XIV sicher vorhanden, denn er war sich der Notwendigkeit eines Publikums bewusst. Die Präsentation des Gesamtkunstwerks Versailles und dessen performative Erfahrung lassen sich also als eine Kombination von Repräsentationsritual und Interaktionsritual bezeichnen.

¹⁷¹ Ebd., S. 76-77.

¹⁷² Vgl. Gerhardt 2004, S. 55.

¹⁷³ Ebd., S. 69.

9. Zusammenfassung

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist die Untersuchung von Charles Perraults (1628 – 1703) Schwerpunkt auf dem Schloss Versailles in seinem Text „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ und der daraus resultierenden „Erfahrung Versailles“. Dazu analysierte ich zunächst den betreffenden Text. Bei diesem Werk handelt es sich um einen Dialog bzw. ein Streitgespräch zwischen den Figuren des *Abbé*, des *Président* und des *Chevalier*, die einen Spaziergang durch das Schloss Versailles und dessen Gärten machen. Im Rahmen dieses Dialogs werden unter anderem Kunstwerke visualisiert und des Weiteren entsteht eine Diskussion über die bildenden Künste des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen. Vor allem wurden im Streitgespräch die im Spaziergang ausgewählten Gemälde herangezogen, um durch die Methode der Analyse, die Perrault von André Félibien und Charles Le Brun übernommen hat. Es galt die Überlegenheit der *Modernes* gegenüber den *Anciens* festzumachen. Die Argumentationsweise Perraults in der Diskussion wurde in der Literatur bereits ausführlich untersucht. Daher lag die Aufgabe dieser Arbeit darin die Verbindung zu Versailles herzustellen und die Frage zu stellen, warum er den Dialog in Versailles spielen lässt. Vielleicht ist diese Frage zu leicht zu beantworten, und daher bisher noch nicht so ausführlich behandelt worden. Allerdings ergaben sich dadurch weitere interessante Punkte, wie der Vergleich mit anderen Beschreibungen von Versailles. Zunächst stellte ich jedoch den Text in einen historischen und sozio-kulturellen Kontext. Die Voraussetzungen für die Entstehung der Dialoge waren ein verändertes historisches Bewusstsein und unterschiedliche Standpunkte im Bezug auf das Herrschaftssystem des Sonnenkönigs Ludwigs XIV.

Perrault kannte natürlich alle Beschreibungen von und über Versailles. Aus diesem Grund reiht er sich stilistisch bei der Promenade und den *Digressions* ein, denn der Spaziergang ist vom Rest der Handlung eher losgelöst. Des Weiteren zählten auch Reiseführer zum Propagandaapparat von Ludwig XIV. Diese Propaganda konzentrierte sich ab den frühen 1660ern vornehmlich auf

Versailles. Die Gründungen der Akadémien und die damit verbundene, vom Staat geleitete Kunstproduktion, waren ausschließlich auf den Ruhm des Königs ausgelegt. So auch die Feste in Versailles, die vor allem auf Besucher und Botschafter aus dem Ausland abzielten. Es galt doch Frankreich als Weltmacht darzustellen. Das künstlerische Team, das beinahe zu Gänze von Vaux-le-Vicomte nach Versailles transferiert wurde, widmete sich dem Gesamtkunstwerk Versailles und Colbert widmete sich dem Gesamtkunstwerk Ludwig XIV. Diese Einheit war entscheidend für die Prägung eines nationalen Bewusstseins, welches auch den Wunsch nach einem Nationalstil generierte. Die genaue Analyse der antiken Vorbilder in den Conférences der Akadémien und die kunsttheoretischen Errungenschaften Félibiens, machten einen kritischen Diskurs überhaupt erst möglich, wodurch auch ein infrage stellen der antiken Vorbilder möglich wurde. Doch Perrault konnte seine Erziehung nicht leugnen und so war er zwar ein Verfechter der Moderne, aber immer noch in den antiken Denkweisen verhaftet. Dies zeigt sich besonders an den Bildern, die er zur Antikenkritik heranzieht. Er wählt bewährtes und bekanntes, bei dem er sich sicher sein kann die analytischen Instrumente anwenden zu können. Vor allem die Größe, die Fülle der Ausstattung und die symbolische Aufladung Versailles brachten es zur Zeit Perraults tatsächlich in gewisser Weise zu einem Höhepunkt der bildenden Künste.

Die Hauptkenntnisse dieser Arbeit sind einerseits die Charakterisierung des ersten Buches der „Parallèle des Anciens et des Modernes“ als Instrument der Mythenpropaganda Ludwigs XIV, aber auch als Eigenpropaganda. Charles Perrault war maßgeblich an der Entstehung der Mythenpropaganda beteiligt. Andererseits konnte durch die Analyse des Spaziergangs und dessen Einreihung in eine Tradition von Beschreibungen, die kulturelle und auch soziale Bedeutung einer solchen Beschreitung Versailles herausgearbeitet werden, und eine Begegnung mit Versailles nicht nur als ein Repräsentationsritual, sondern auch als ein Interaktionsritual definiert werden.

10. Anhang

10.1. Ein Spaziergang durch Versailles

Auf den folgenden Seiten übersetze ich einen Auszug aus dem Dialog, nämlich den Spaziergang durch das Schloss und die Gärten.¹⁷⁴ Es ist wichtig für den Verlauf der Arbeit zu sehen, wie Perrault schreibt und beschreibt, um Vergleiche mit anderen Beschreibungen anzustellen und um die Zweckmäßigkeit dieser Beschreibung analysieren zu können.

Einige Ausdrücke sind aus Ermangelung einer zufrieden stellenden Übersetzung ins Deutsche, Französisch geblieben.

A= *Abbé*

P= *Président*

C= *Chevalier*

A: Ich gestehe, dass ich nicht verstehe wie Leute mit Geist (*esprit*) sich so viel Mühe machen um herauszufinden, wie genau der Palast von Augustus gebaut wurde, was die Schönheit der Gärten des Lukullus ausmachte und was die Magnifizienz von Semiramis war; und dass die selben Menschen kaum Neugierde in Bezug auf Versailles zeigen.

P: Ich weiß, dass dieser Vorwurf gegen mich geht. Aber die Angelegenheiten, um die ich mich kümmern muss, seit ich von der Provinz hierher kam, verhindern das meiste Vergnügen.

A: Der Punkt ist, dass Versailles weder antik noch weit weg ist, warum Sie also dazu drängen es zu sehen? Nachdem Sie ein Fremder in diesem Land sind und seit 22 Jahren nicht hingegangen sind, werde ich den Concierge spielen und Ihnen die Bezeichnung und Verwendung jedes Details sagen, das wir sehen werden. Dieser erste Hof ist äußerst großflächig, wie Sie sehen, allerdings sind die Gebäude auf beiden Seiten nur für die vier Staatssekretäre gedacht.

Der zweite Hof, den wir betreten werden und der durch dieses goldene Gitter getrennt ist, dessen Entwurf und Ausführung unsere nähere Betrachtung

¹⁷⁴ Ebd., I 109-126.

verdient, ist nicht so groß, aber diese zwei dorischen Portikus, die Architekturordnung, die überall regiert und der Reichtum der goldenen Dächer machen ihn viel schöner.

In diesem Hof sind die Räumlichkeiten der Hauptoffiziere und deren Unterkünfte. Die Natur ihrer Aufgabe macht es Notwendig, dass sie näher am König sind.

Der dritte Hof, in den man über vier oder fünf Stufen gelangt und der komplett mit Marmor ausgelegt ist, ist, wie sie sehen, noch kleiner und viel großartiger als die anderen beiden. Die Gebäude, die ihn umschließen sind mit architektonischem Schmuck und antiken Büsten verziert und schließen einen Teil der kleinen Appartements des Königs mit ein, durch die man in die großen und superben Appartements gelangt, von denen auf der ganzen Welt geredet wird.

C: Da wir anfangen können, wo wir wollen, darf ich Sie bitten, bei der Gesandtentreppe zu beginnen, weil dort auch die angeseheneren Fremden hereingebeten werden, die zum ersten Mal nach Versailles kommen. Diese Treppe ist einzigartig.

P: Sie haben Recht, sie ist großartig.

A: Der Reichtum an Marmor und der Glanz der bronzenen und vergoldeten Balustrade, die Sie erstaunen, sind Nichts im Vergleich mit der Deckenmalerei.

P: Diese Decke fällt angenehm auf und erinnert mich an die schönen Fresken, die ich in Italien gesehen habe.

A: Ich bin mir sicher, dass Sie dort nichts Schöneres bewundern konnten. Sie können erkennen, dass die neun Musen dargestellt sind, die auf unterschiedliche Weise dem Namen des Königs huldigen, den sie lieben und der von nun an das einzige Objekt ihrer Bewunderung darstellt.

C: Mir gefällt an der Galerie, wie das Auge getäuscht wird, so gut wurde die Perspektive eingesetzt. Die verschiedenen Nationen der vier Erdteile, die kommen um die Wunder dieses Palastes zu bewundern und vor allem das Können und die Größe des Meisters. Es gefällt mir, dass der Stolz des Spaniers gekränkt wird. Nicht weniger gefällt es mir den Holländer überrascht zu sehen.

Aber die Brille dieses Herrn, der überrascht ist zu sehen, was für Leute wir im Moment im Bereich aller Künste sind, erfreut mich unheimlich.

A: Betreten wir den ersten Teil der Grand Appartements und gehen wir ein Stück weiter, bevor wir ihn genauer betrachten, um die Zimmerflucht sehen zu können.

P: Dies ist groß und übertrifft, was ich mir vorgestellt habe. Welch Fülle an Marmor. Diese Fußböden, Wandtäfelungen und Fensterbehänge sind großartig.

A: Man muss anmerken, dass alle Marmorteile der Zimmer dieses Appartements unterschiedlich sind und immer teurer und schöner werden. Die Marmorteile dieses Zimmers und der beiden folgenden sind bourbonisch und aus Brabant. Der Marmor in den folgenden Zimmern ist aus dem Languedoc und den Pyrenäen, dann aus Italien und schließlich aus Ägypten, wobei dieser eher als Achat bezeichnet werden sollte. Sie sehen sich diese Figur sehr aufmerksam an. Es stimmt, dass sie antik und sehr schön ist, sie stellt Cincinnatus dar, den man von seinem Pflug wegholt, um die römische Armee anzuführen. Ich stimme Ihrer Bewunderung zu, aber ich bitte Sie sich dadurch nicht die Moderne verleiden zu lassen und die Güte zu haben, Ihren Blick zur Deckenmalerei zu heben.

P: Diese Malereien sind schön. Diese Venus in der Mitte der drei Grazien ist nicht schlecht gezeichnet. Die Helden und Heldinnen der vier Ecken, die durch Blumenketten verbunden sind, betrachten die Göttin mit Respekt und in flehender Haltung und haben einen schönen Effekt, es gibt eine gewisse Verständigung in der Komposition dieser Decke.

A: Es bedeutet schon viel, dass Sie es nicht abscheulich finden. Das Appartement, in dem wir uns befinden, und das der Dauphine bestanden ursprünglich aus sieben Zimmern, aber die Galerie, die wir noch sehen werden, hat einige mitgenommen. Die Zahl sieben gab den Gedanken jedes der Zimmer einem der sieben Planeten zu widmen. Der Gardesaal wurde Mars gewidmet, das Vorzimmer Merkur, das Zimmer der Sonne, das Kabinett Saturn und so weiter. Der Gott des Planeten ist in der Mitte der Decke in einem Streitwagen dargestellt, der von den ihm zugewiesenen Tieren gezogen wird. Er wird von

Attributen, den Einflüssen und den Charaktereigenschaften umgeben, die ihm eigen sind. In den Bildern der vier Seiten werden die Taten der großen Männer der Antike, die eine Beziehung zum jeweiligen Planeten haben, dargestellt. Diese Taten können mit denen der Majestät verglichen werden, wodurch wir in gewisser Weise die Geschichte der Regentschaft des Königs sehen, ohne dass dieser dargestellt wird.

P: Ich kann erkennen, was Sie damit meinen. Hier sieht man Augustus, der eine Gesandtschaft aus Indien empfängt, welche ihm Tiere vorführt, die in Rom vorher noch nie zu sehen waren. Ich sehe darunter die berühmten Gesandtschaften, die der König aus den entlegensten Regionen der Welt empfangen hat. [...] und Alexander, wie er Aristoteles befiehlt die Geschichte der Natur niederzuschreiben, erinnern an das Wohlwollen, das ihre Majestät den Gelehrten entgegenbringt und an alles was sie für die Weiterentwicklung der Wissenschaften geleistet hat.

A: Sie konnten im Gardesaal, den wir soeben durchquert haben, Helden sehen, die ihre Feinde besiegten, Städte einnahmen und triumphierend nach Hause zurückkehrten. In diesem Fall ist die Anwendung dieser Szenen auf des Königs Leben noch einfacher.

C: Hier sind die Vasen der Goldschmiedekunst, die es auf jeden Fall verdienen, betrachtet zu werden, mehr noch wegen der Schönheit der Verarbeitung als wegen des wertvollen Materials.

P: Caelatum divini opus Alcimedontis. (Ouvrage ciselé du divin Alcimedon)

C: Keinesfalls, diese Vasen stammen von einem Goldschmied aus Paris. Und es ist nicht gottgefällig die Werke des Herrn Baslin mit denen des göttlichen Alcimedon zu vergleichen.

P: Ich hatte nicht vor ihnen Schaden zuzufügen. Aber hier, ein schöner Paul Veronese, „Die Pilger von Emmaus“.

A: Dieses Bild ist sehr schön und von großem Ansehen. Aber ich bitte Sie nicht weniger Aufmerksamkeit dem Bild zu schenken, das diesem genau gegenüber hängt, „Die Familie des Darius“ des Herrn Le Brun, denn wir haben über diese beiden Bilder zu sprechen.

P: Ich kenne beide, wir können fortfahren. Hier sehen wir den Heiligen Michael und die Heilige Familie, was sagen Sie dazu?

A: Dies sind zwei unvergleichliche Werke und ganz Italien hat ihnen nichts entgegenzusetzen.

P: Hier haben wir einen schönen Raum und einen schönen Aussichtspunkt. Auf der einen Seite sehen wir die superben Appartements, die wir gerade besichtigt haben, und auf der anderen Seite eine Galerie, die mir verwunschen erscheint. Und wenn wir in die andere Richtung sehen, haben wir eine prächtige Aussicht auf die schönsten Gärten der Welt.

A: Dieser Raum ist der *Salon de la Guerre*, am anderen Ende der Galerie befindet sich der *Salon de la Paix*. Berücksichtigen Sie bitte die Bewegung, die Unruhe und die Aufregung, die sich bei allen Figuren dieses Bildes manifestieren, auf das Sie mehr Gefallen an der Ruhe, der Sanftmut und der Friedlichkeit der Figuren des Friedens finden mögen. Betreten wir nun die Galerie und machen wir uns daran die wichtigsten Taten Ludwigs des Großen zu entdecken, halb versteckt unter dem Schleier einer geistreichen Allegorie.

C: Wir haben nun schon fast eine ganze Stunde damit verbracht, die Schönheiten dieser Galerie zu bewundern, und ich bin mir sicher, dass uns trotzdem mehr als die Hälfte entgangen ist. Diese Pracht ist unerschöpflich und wir können nicht alles beim ersten Mal erfassen. Gehen wir doch weiter zum *Grand Appartement der Dauphine*.

A: Dieses Appartement ist aus denselben Zimmern zusammengesetzt wie das des Königs, der einzige Unterschied, den wir anmerken können, ist, dass im Gegensatz zu den Taten der großen Helden hier die Taten der großen Heldinnen gezeigt werden.

P: Ich sehe, dass die Heldinnen ebenfalls den Planeten zugeordnet sind, deren Qualitäten und Taten sie berühmt gemacht haben. Wir haben Weise, Großartige und Gelehrte gesehen, die wegen ihrer Bedeutung verehrt wurden. Diese Zeichnung missfällt mir nicht.

A: Wenden wir uns nach rechts.

P: Welch außergewöhnliche Zimmerfolge.

A: Ich bezweifle, dass wir jemals etwas Ähnliches gesehen haben. Dies ist einer der Trakte des *grand corps de logis*, man vollendet gerade den Bau des anderen, der sein Gegenstück ist.

C: Wir könnten den gleichen Weg wieder zurückgehen, doch um alle neuen Dinge zu sehen, ist es besser, den großen in Marmor gepflasterten Korridor zu durchqueren, der ihnen als Gang dient.

A: Dieser Korridor bringt uns zum *petit appartement du roy*. Dort werden Sie zufrieden gestellt werden, der Sie schöne Gemälde lieben. So viele und schöne Bilder haben Sie vermutlich auf Ihren ganzen Reisen nicht gesehen.

P: Sie halten Wort, hier haben wir gewiss eine große Anzahl exzellenter Originale, die es verdienen mit großer Sorgfalt betrachtet zu werden.

A: Wenn Sie bitte die Decke betrachten mögen, sie wird Ihnen sicher Freude bereiten.

P: Diese Malerei ist grazil und verteidigt sich gegen das Gedränge dieser prächtigen Bilder, die scheinen als versuchten sie sie auszulöschen.

A: Steigen wir hinab zu den unteren *Appartements*.

P: Hier haben wir wieder eine seltsame Fülle an Marmor, dieses *Appartement* ist ohne Zweifel ein Bad. Dieses Becken aus Jaspis hat mindestens zwölf Fuß Durchmesser, zwanzig Personen könnten hier gleichzeitig baden.

A: Gehen wir bitte einen Moment hinaus, um Ihnen die Möglichkeit zu geben, sich die Fassade des Gebäudes der anderen Seite anzusehen.

P: Das ist wahrlich ein weitläufiges Gebäude.

A: Es misst mindestens zweihundert Klafter (= 400m).

P: Der skulpturale Schmuck des Gebäudes gefällt mir auch sehr gut.

A: Sie bemerken sicher, dass wir Sorge getragen haben, dass alle Figuren, alle Flachreliefs und alle anderen Verzierungen in Beziehung zur Sonne stehen, die den Leitspruch ihrer Majestät ausmacht; wie der Lauf der Sonne ein Jahr ausmacht, so ist sie ein Abbild des Lebens eines Menschen. Die Masken über den Arkaden stellen alle Altersstufen dar. Die erste Maske zeigt einen ungefähr sechsjährigen Jungen, die zweite ein sechsjähriges Mädchen, die dritte einen 15jährigen Jungen, und dann geht es in Fünf-Jahres Schritten mit abwechselnd

männlichen und weiblichen Masken weiter. Die letzte Maske stellt einen hundertjährigen Greis dar.

C: Dies habe ich wahrgenommen, jedoch nehme ich ebenfalls wahr, dass die Sonne sehr stark scheint. Wir sollten lieber in diesen Baderaum zurückgehen, um dort abzuwarten, bis wir den Spaziergang fortführen können.

[...]

Während sie warten, findet die Diskussion über die bildenden Künste statt.

[...]

C: Offensichtlich können Sie einander nicht überzeugen. Meiner Meinung nach ist die größte Hitze nun vorbei, wir können also unseren Spaziergang beginnen.

A: Sehr gern, wir sehen uns die Gärten an und zwar ganz genau. Beim Betrachten der Wasserfontänen dieses Parterres, die wir als sprudelnde Flüsse bezeichnen können, frage ich mich, ob es in der Antike vergleichbares gab.

P: Es sind keine so prachtvollen Brunnen überliefert, ihnen war es lieber dem Wasser beim Fließen über natürliche Wasserfälle zuzusehen, was vermutlich nicht weniger schön zu beobachten wäre wie diese wuchtigen und erzwungenen Wasserstrahlen, die die Augen und die Vorstellungskraft ermüden, da sie sich uns kontinuierlich Aufzwingen.

A: Wenn man sprudelndes Wasser hat, ist es einfach es von oben nach unten fallen zu lassen.

P: Dennoch können wir nicht sagen, dass Aufgrund der Springbrunnen die Antiken weniger großartig gewesen wären als wir es heute sind. Vor allem wenn wir uns einmal die immense Größe ihrer Aquädukte ansehen.

A: Wenn Sie sehen könnten, wie unendlich viele Aquädukte sich hier überall unter der Erde schlängeln, würden Sie erkennen, dass der Unterschied gar nicht so groß ist wie Sie denken. Ich behaupte übrigens, dass die einzelne Maschine, die das Wasser aus der Seine hebt, damit es in diesen Park geführt werden kann, viel erstaunlicher und fabelhafter ist, als alle römischen Aquädukte zusammen. Wie dem auch sei, wenn es stimmt, dass das Wasser die Seele der Gärten ist, welche Gärten erschienen neben diesen hier nicht tot oder lustlos? Ich bin mir sicher, dass wenn wir innerlich auf die der Semiramis

oder des Lucullus zurückblicken, sie uns düster und melancholisch erscheinen würden.

P: Ich denke sogar, dass die Gärten des Königs Alkinoos Mühe hätten sich zu behaupten, obwohl man sagt ihre Gewässer seien unvergleichlich schön gewesen und über die Homer, so erzählte mir ein sehr gewandter Mann, eine so schöne und unbedarfte Beschreibung verfasst hat, dass alle Poeten, die ihm nachfolgten und all jene, die bis ans Ende der Welt reisten, es ihm nicht nachmachen konnten.

A: Ich habe diese Beschreibung noch nirgends gesehen, Homer sagt nur, dass es im Garten des Alkinoos zwei Brunnen gab, von denen einer sich über den ganzen Garten ergoss und der andere unter der Türschwelle durchlief, um in ein großes Reservoir zu münden, das die Stadtbewohner mit Wasser versorgte. Der gewandte Mann von dem Sie sprachen, tat in diesem Fall Unrecht, Homer zu preisen, da er hier weder Lob noch Tadel verdient.

C: Mir scheint diese Postamente, Sockel und Treppen aus Marmor waren noch vor einigen Jahren nur aus Stein.

A: Das ist richtig und wir können über Versailles das gleiche sagen, wie über Rom, auch wenn sie vorher aus Ziegeln gebaut war, Augustus gab sie ganz in Marmor weiter. Es ist vernünftig, dass alles in diesem Schloss sich vermehrt und sich jeden Tag mehr der Größe des Herrschers anpasst. Ich bitte Sie, betrachten Sie mit mir diese drei Springbrunnen, der in der Mitte wird *Fontaine de la Pyramide* genannt und die beiden rechts und links davon die *Fontaines des Couronnes*. Dies sind Werkstücke, die es auch in Zukunft noch lange verdienen werden, bewundert zu werden. Aber was sagen Sie zu dieser glatten Wasserfläche und zum großen bas relief, das von ihr vollkommen bedeckt wird, ohne aber verborgen zu werden. Meinen Sie nicht auch, dass die Bewegungen des Wassers auch die Figuren in Bewegung versetzen und dass es scheint, als würden die Nymphen, die hier badend dargestellt sind, auch tatsächlich im Wasser baden. Dies ist wahrhaft ein bas relief nach allen Regeln der Kunst, es ist vom berühmten Girardon (Pyramide). Nicht nur scheinen die Figuren freistehend zu sein und losgelöst vom Boden, sondern auch sich voneinander

zu entfernen und in den Weiten der Landschaft zu versinken, die einen mehr als die anderen. Hier sehen wir die Geschicklichkeit des Künstlers, der, wie wir schon angemerkt haben, versteht mit zwei oder drei Zoll breit eines Reliefs alle möglichen Entfernungen vorzutäuschen. Lassen Sie uns diese *allée* entlanggehen, genannt die *allée d'eau*. Die *Gueridons* auf beiden Seiten, auf denen Kristallfackeln stehen, die aber aus einem lebendigen Kristall sind, gefallen Ihnen gewiss. Und der Drache der Wasser speit, hat etwas Furchterregendes an sich, das Ihnen sicher nicht weniger gefällt. Es ist die Schlange Python, die von Apollo tödlich verwundet wurde und ihren Zorn mit dem Blut auszuspeien scheint. Ich sage voraus, dass wenn Sie alle Besonderheiten an diesem Brunnen und dem abschließenden Wasserbecken auf dieser Seite des Parks bewundern wollen, Sie sehr lange Zeit hier festgehalten werden.

C: Das ist eine Versuchung, vor der man sich in Acht nehmen muss, wenn man es schaffen will ganz Versailles zu besichtigen, so schaffen wir nie alles, lassen Sie uns also zum *Arc de Triomphe* weitergehen, dessen Tor gerade geöffnet wird.

A: Hier wäre es tatsächlich schwierig alles exakt zu erfassen, was es an Schönerem, Einzigartigem und Bemerkenswertem gibt.

P: Diese Mischung aus Gold und verschieden färbigem Marmor unter dem Wasser, das verstärkt den natürlichen Glanz und dazwischen dieses Grün, dass als Hintergrund fungiert, bildet alles zusammen so ein gewisses Etwas, so charmant und märchenhaft, dass man sich in eines dieser Märchenschlösser versetzt fühlt, von denen die Dichter schreiben und die nur in ihrer Fantasie existieren.

A: Ich weiß nicht, ob die Fantasie der Dichter so weit geschweift ist, wir haben die Träume des Poliphilo, in denen der Autor; ein sehr schlauer Mann, dem es gefallen hat in seinem Geist alles zu gestalten, was Gärten ansprechend und großartiger werden lässt; nichts erdacht hat, was an dies herankommt. Wir gehen jetzt weiter zu einem Ort, der sich von diesem komplett unterscheidet, man nennt ihn *Les trois Fontaines*. Es scheint, dass die Kunst sich hier nicht

eingemischt hat und die Natur sich darum gekümmert hat. [...] Nichts als Wasser und Rasen in der Mitte eines Wäldchens, aber dieses Wasser und dieser Rasen sind so gut arrangiert und das Gelände, das fast unmerklich einen leichte Steigung bildet und die gut platzierten Stufen, all dies präsentiert sich uns auf so angenehme Weise, dass wir dieses natürlichen und liebenswerten Anblicks nicht überdrüssig werden können. Dies ist eines dieser Meisterwerke, die dem vortrefflichen Monsieur Le Nôtre, der alle Entwürfe der Gärten anfertigte und ausführen ließ, sehr gut gelungen sind. Lassen Sie uns durch das *Bosquet du Marais (Bosquet des Bains d'Apollon)* gehen, das vor uns liegt. Finden Sie nicht auch, dass diese *buffets* und die großen weißen Marmortische superb sind, dass die Wasserfontänen, die aus den Binsen sprießen und die Äste der Bäume etwas sehr rustikales an sich haben. Und diese Mischung aus dem Reichen und dem Ländlichen erfreut die Fantasie. Ich muss hier anmerken, dass in den Gärten dieses Schlosses alles einander ähnelt, indem alles schön, großartig und ansprechend ist. Trotzdem ähnelt sich auch wieder nichts, weil alle Dinge, die wir sehen, unterschiedliche Ausformungen des Schönen, Großartigen und Ansprechenden haben.

Die unendliche Zahl der Wunder, von denen all die Orte voll sind, die sie noch besichtigen, *les Bosquets, l'Etoile, l'Encelade, la Salle des Fêtins, la Galerie des Antiques, la Colonnade, le Labyrinthe* und *la Salle du Bal* überzeugen sie von dieser Wahrheit. Sie waren zwar ermüdet vom vielen marschieren, würden aber nie des Anblicks der vielen Meisterwerke der Kunst und der Natur müde werden. Nur die hereinbrechende Nacht beendet schließlich ihren Spaziergang und zwingt sie, sich zurückzuziehen, um sich auszuruhen.

10.2. Bibliographie

Adam 1949-56

Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, Paris 1949-56.

Baasner 1988

Frank Baasner, Der Begriff "sensibilité" im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals, Heidelberg 1988.

Ballon 1999

Hilary Ballon, Louis Le Vau. Mazarin's Collège, Colbert's Revenge, Princeton 1999.

Berger 1985

Robert W. Berger, Versailles. The Château of Louis XIV, London 1985.

Brattig 1998

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

Burke 2005²

Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 2005².

Dobbe 1999

Martina Dobbe, Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes: Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly, München 1999.

Erben 2004

Dietrich Erben, Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV., Berlin 2004.

Félibien 1674

André Félibien, Description Sommaire du Chateau de Versailles, Paris 1674.

Gareau 1992

Michel Gareau, Charles Le Brun. First painter to King Louis XIV, New York 1992.

Gerhardt 2004

Uta Gerhardt, Die zwei Gesichter des Rituals. Eine soziologische Skizze, in: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hg.), Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns, Heidelberg 2004, S. 49-72.

Germer 1997

Stefan Germer, Kunst – Macht – Diskurs: Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München 1997.

Goldstein 2008

Claire Goldstein, Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures and Accidents that made Modern France, Philadelphia 2008.

Hesse 2004

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

Hoog 1982

Simone Hoog, Musée National du Château de Versailles et de Trianon: Louis XIV., manière de montrer les jardins de Versailles, Paris 1982.

Imdahl 1964

Max Imdahl, Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults Parallèle des Anciens et des Modernes, in: Perrault, Charles (1964) Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München 1964.

Jauss 1964

Hans Robert Jauss, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des anciens et des modernes", in: Perrault, Charles (1964) Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München 1964.

Krauss/Kortum 1966

Werner Krauss und Hans Kortum (Hg.), Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts, Berlin 1966.

Kortum 1966

Hans Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau: der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur / Hans Kortum .1. Aufl., Berlin 1966.

Krause 2002

Katharina Krause, Wie beschreibt man Architektur?: Das Fräulein Scudéry spaziert durch Versailles, Freiburg 2002.

Kroll 1996

Renate Kroll, Femme poète. Mademoiselle de Scudéry und die >poésie précieuse<, Diss. Frankfurt a.M., Tübingen 1996.

Morellet 1681

Laurent Morellet, Explication Historique De Ce Qu'il y a de Plus Remarquable Dans La Maison Royale De Versailles Et En Celle De Monsieur A Saint Cloud, par le Sieur COMBES, Paris 1681.

Perrault 1964 (1688-1697)

Charles Perrault, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunst-geschichtlichen Exkursen von M. Imdahl . Faks. Dr. d. Orig.-Ausg. Paris 1688-1697, München 1964.

Schieffelin 1998

Edward L. Schieffelin, Problematizing performance, in: Felicia Hughes Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media*. London and New York 1998, S. 194-207.

Schultz 2006

Uwe Schultz, *Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit*, München 2006.

Thacker 1972

Christopher Thacker, La Manière de montrer les jardins de Versailles, by Louis XIV and Others. In: *Garden History*, Vol. 1, No. 1, Sept. 1972, S. 49-69.

Wulf / Zirfas 2004

Christoph Wulf und Jörg Zirfas, Performativität, Ritual und Gemeinschaft. Ein Beitrag aus erziehungswissenschaftlicher Sicht, in: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hrg.), *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*, Heidelberg 2004, S. 73-94.

10.3. Abbildungen



Abb. 1 Pierre Denis Martin, Vogelperspektive von Versailles, 1722, Öl auf Leinwand, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.

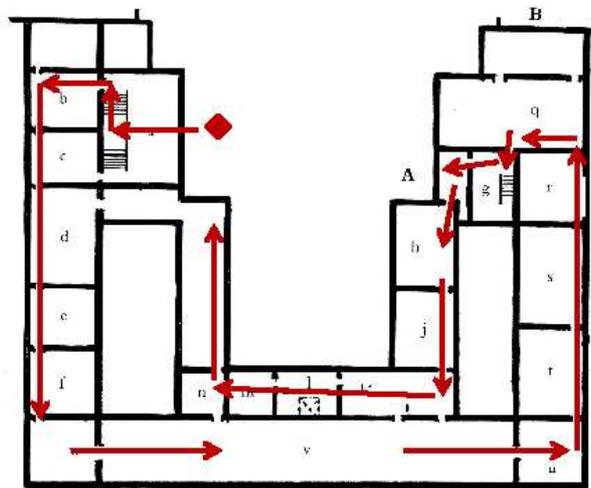


Abb. 2 Grundriss des Corps de Logis in Versailles mit dem eingezeichneten Weg.



Abb. 3 M. Arquinet, Modell der Gesandtentreppe, 1758, Versailles.



Abb. 4 L. Surugue, Gesandtentreppe, Die Nationen Europas, Stich.



Abb. 5 Salon der Venus, Schloss Versailles, Foto.

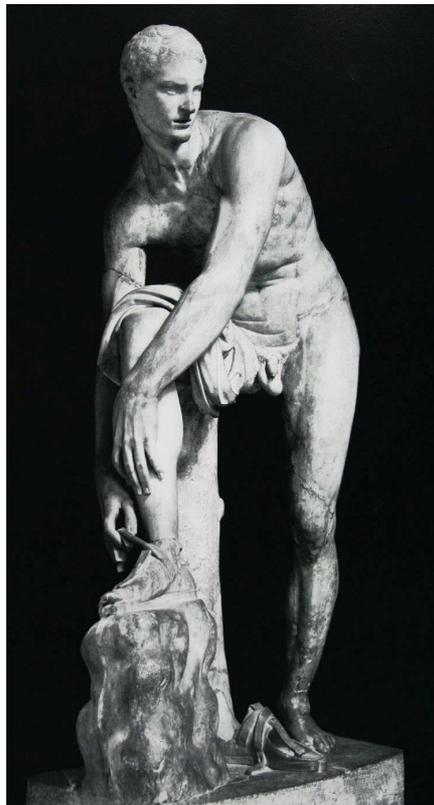


Abb. 6 Lucius Quinctius Cincinnatus,
Künstler und Datierung unbekannt, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 7 René Antoine Houasse, Deckengemälde im Salon der Venus, Schloss Versailles.



Abb. 8 Jean Baptiste de Champaigne, Augustus empfängt eine Gesandtschaft aus Indien, Salon des Merkurs, Schloss Versailles.



Abb. 9 Jean Baptiste de Champaigne, Alexander, der Aristoteles Tiere bringen lässt, Salon des Merkurs, Schloss Versailles.



Abb. 10 Paolo Veronese, Abendmahl in Emmaus, 1559/60, Salon des Mars, Schloss Versailles.



Abb. 11 Charles Le Brun, Die Familie des Darius, 1660-61,
Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 12 Raffael, Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Teufel, 1518,
Musée du Louvre, Paris.



Abb. 13 Raffael, Die große Heilige Familie Franz I, 1518, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 14 Versailles, Salon de la Guerre, Foto.



Abb. 15 Charles Le Brun, Decke des Salon de la Guerre, Schloss Versailles.



Abb. 16 Charles Le Brun, Decke des Salon de la Paix, Schloss Versailles.



Abb. 17 Versailles Spiegelgalerie, Foto.



Abb. 18 Aldobrandinische Hochzeit, Augusteische Zeit, Vatikanische Museen.



Abb. 19 Nicolas Poussin, Die Mannalese, 1639, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.

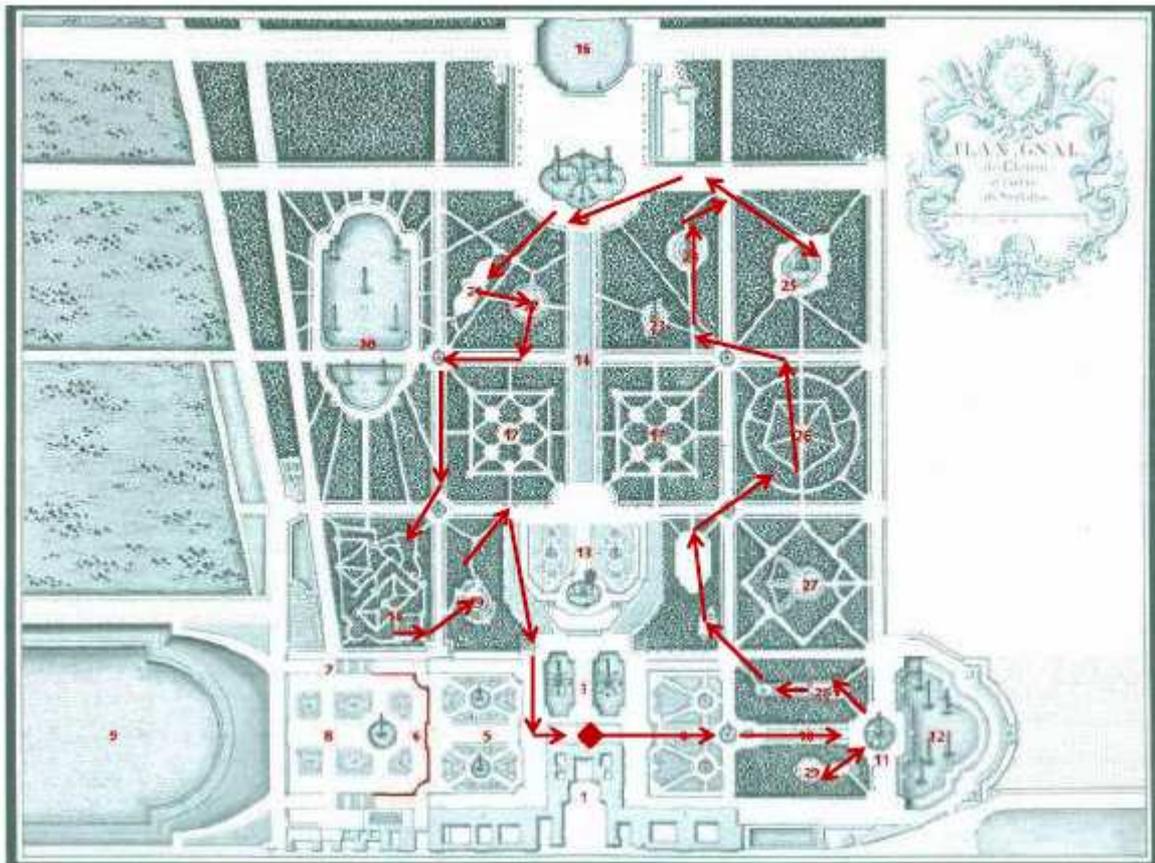


Abb. 20 Jean de La Fontaine, Plan der Gärten von Versailles, 1720.



Abb. 21 Etienne Le Hongre, Kronenbrunnen, 1669, Versailles.

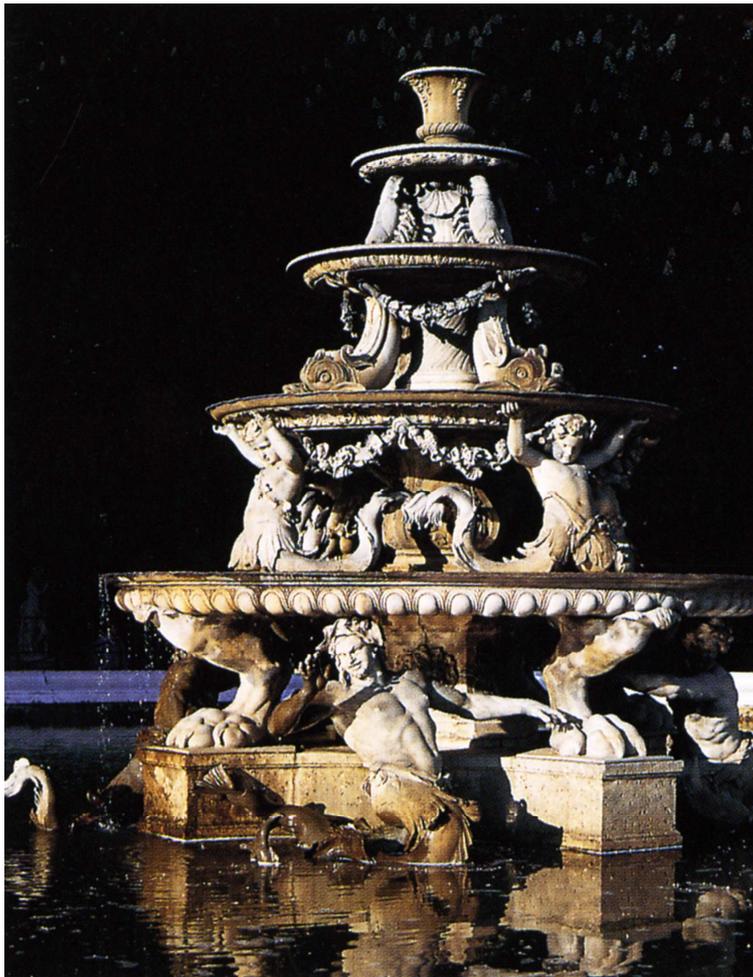


Abb. 22 François Girardon, Wasserpyramide, 1668, Versailles.



Abb. 23 François Girardon, Le Bain des Nymphes, 1668-70, Garten von Versailles.



Abb. 24 Gaspard Marsy, Drachenbrunnen, 1667, Foto, Versailles.



Abb. 25 Jean Cotelle, 1688, Der obere Saal, Öl auf Leinwand.



Abb. 26 Jean Cotelle, 1688, Der untere Saal, Öl auf Leinwand.



Abb. 27 Jean Cotelle, 1688-89, Le Bosquet du Marais, Öl auf Leinwand, Musée National de Versailles et des Trianons.

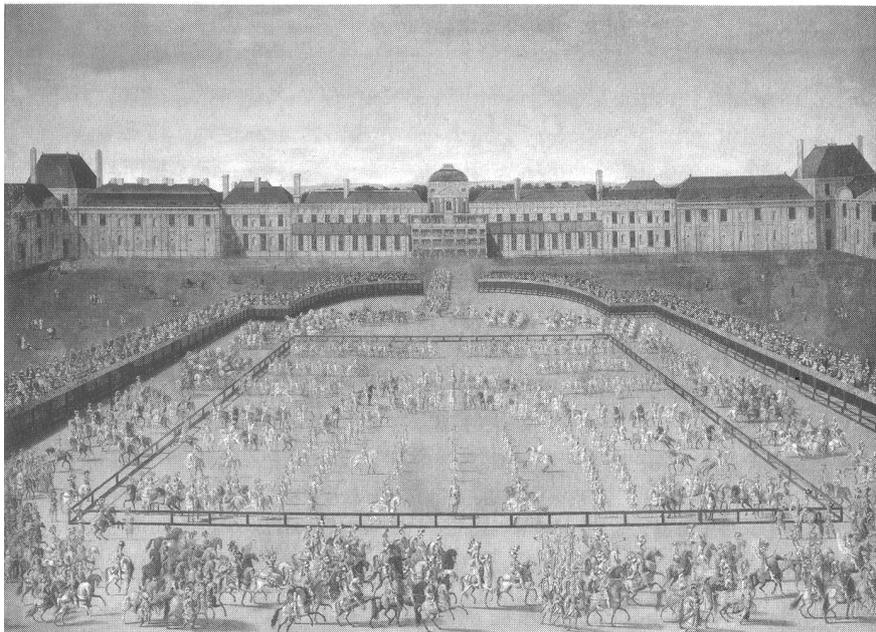


Abb. 28 Anonym, Das große Carrousel von Ludwig XIV. auf dem Hof der Tuileries, Gemälde nach Zeichnungen von Henri de Gissey, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



Abb. 29 Vaux-le-Vicomte, Gartenfassade, Foto.

10.4. Abbildungsnachweis

- Abb. 1** Claire Constans und Jean Mounico, Versailles, Paris 1998, S. 69.
- Abb. 2** [http://unidam.univie.ac.at/EZDB- BildSuche?easydb14d35iov=98g25qi8f6t6be6lr5&ls=2&ts=1360917916](http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb14d35iov=98g25qi8f6t6be6lr5&ls=2&ts=1360917916)
- Abb. 3** Claire Constans (Hrsg.), Charles Le Brun 1619-1690. Le décor de l'escalier des ambassadeurs à Versailles, Paris 1990.
- Abb. 4** Robert W. Berger, Versailles. The Château of Louis XIV, London 1985. Fig. 41.
- Abb. 5** Alain Mérot, La peinture française au XVIIe siècle, Mailand 1994, S. 265.
- Abb. 6** Francis Haskell and Nicholas Penny, Taste and the Antique, New Haven/London 1998 (5. Auflage), S. 183.
- Abb. 7** Jean-Marie Pérouse de Montclos und Robert Polidori, Versailles, Köln 1996, S.246
- Abb. 8** Jean-Pierre Babelon u. a. (Hrsg.), Monuments et Mémoires, Paris 1999. S. 91.
- Abb. 9** Jean-Pierre Babelon u. a. (Hrsg.), Monuments et Mémoires, Paris 1999. S. 92.
- Abb. 10** Patricia Fortini Brown, Private Lives in Renaissance Venice, New Haven 2004, S. 96, Abb. 99. Emmaus
- Abb. 11** Michel Gareau, Charles Le Brun. Premier Peintre du Roi Louis XIV, Paris 1992, S. 197.
- Abb. 12** Pierluigi De Vecchi, Raffael, München 2002, S. 306, Abb. 293.
- Abb. 13** Janet Cox-Rearick, "Chefs-d'oeuvre de la Renaissance, La Collection de François Ier", Paris, 1995 p.206.
- Abb. 14** R. Toman, Die Kunst des Barock, Köln 1997, S. 136.
- Abb. 15** <http://www.galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/collection/ guerre.html>
- Abb. 16** <http://www.galeriedesglaces-versailles.fr/html/11/collection/ paix.html>

- Abb. 17** R. Toman, Die Kunst des Barock, Köln 1997, S. 137.
- Abb. 18** Institut für Kunstgeschichte, Wien, Diathek.
- Abb. 19** Pierre Rosenberg und Keith Christiansen (Hg.), Poussin and Nature, Ausst.Kat., Metropolitan Mus. New York, 12.2 - 11.5.2008, Museo de Belas Artes, Bilbao, 8.8.2007 – 13.1.2008, New York 2008, S. 69.
- Abb. 20** Michael Brix, Der absolute Garten. André Le Notre in Versailles, Stuttgart 2009. S. 21.
- Abb. 21** Stéphane Pincas, Versailles. The History of the gardens and their sculpture, London 1996, S. 73.
- Abb. 22** Stéphane Pincas, Versailles. The History of the gardens and their sculpture, London 1996, S. 73.
- Abb. 23** Yves-Marie Allain. L'art des jardins en Europe: de l'évolution des idées et des savoir-faire, Paris 2006. 631 p.: ill. L'art et les grandes civilisations [36].
- Abb. 24** Stéphane Pincas, Versailles. The History of the gardens and their sculpture, London 1996, S. 53.
- Abb. 25** Stéphane Pincas, Versailles. The History of the gardens and their sculpture, London 1996, S. 62.
- Abb. 26** Stéphane Pincas, Versailles. The History of the gardens and their sculpture, London 1996, S. 63.
- Abb. 27** Michel Baridon, Jardins de Versailles, Arles 2001. S. 367.
- Abb. 28** Uwe Schultz, Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV. und seine Zeit, München 2006, S. 98.
- Abb. 29** R. Toman, Die Kunst des Barock, Köln 1997, S. 125.

10.5. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht den zweiten Dialog der „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ von Charles Perrault, der die bildenden Künste behandelt und in Versailles stattfindet. Um zu beantworten, warum gerade Versailles als Ort gewählt worden war, muss zunächst die Entstehungsgeschichte genauer betrachtet werden und die Argumente müssen herausgefiltert werden. Durch stilistische Vergleiche mit anderen Texten dieser Zeit kann eine Tendenz zu Promenaden im 17. Jh. festgestellt werden. Die Bedeutung von Versailles als Repräsentation des Königs, aber auch als Paradebeispiel eines Gesamtkunstwerks, zusammen mit der persönlichen Beziehung Perraults zur Propagandamaschinerie Colberts macht ein Vorbeikommen an dem Bauwerk so gut wie unmöglich. Die fast schon religiös anmutende Huldigung birgt meiner Meinung nach auch eigene Imagepflege, da Perrault selbst auch an der Gestaltung von Versailles beteiligt gewesen war. Ein weiteres Ergebnis ist die Definition des Spaziergangs durch Versailles als eine *performance* bzw. ein Repräsentations- und Interaktionsritual.

The goal of this thesis is to examine the second dialogue of the „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“, written by Charles Perrault. This dialogue deals with the fine arts and takes place in the château of Versailles. To find out why of all places he chose Versailles, the origins of the text and its arguments had to be considered. Through stylistic comparisons with other texts from the second half of the 17th century in France a tendency towards *promenades* could be detected. The importance of Versailles as a visual representation of the King but also as a prime example for a total work of art makes it quite impossible not to choose it as the location of a discussion about the fine arts. Also Perraults personal involvement in the propaganda of the King and the construction of Versailles make the text an instrument for the cultivation of his image. One further achievement of this thesis is the definition of a walk through Versailles as a performance respectively a ritual of representation and interaction.

10.6. Lebenslauf

Persönliche Daten:	Petra Latschenberger Österreichische Staatsbürgerschaft
Berufserfahrung:	
07 – 12/ 2009 und 01/2012 – 06/2013	Co-Koordinatorin des NFN/FWF Projekts „The Cultural History of the Western Himalaya“
01/2010 – 12/2011	Mitarbeiterin der Interfakultären Forschungsplattform und Dokumentationsstelle für die Kulturgeschichte Inner- und Südasiens CIRDIS
Ausbildung:	
2002 – 2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien Wahlfächer: Kulturmanagement und Theater-, Film- und Medienwissenschaften
01 – 03 / 2010	WIFI Kurs „Buchhaltung und Personalverrechnung KOMPAKT mit EDV“
1993 – 2001	Bilingualer Zweig des BRG/BORG Oberschützen Abgeschlossen mit bilingualer Matura (Englisch)
06 / 2000	Cambridge First Certificate in English mit A abgeschlossen
1989 – 1993	Volksschule Pinkafeld
Qualifikationen:	
Sprachen	Deutsch (Muttersprache) Portugiesisch (zweite Muttersprache) Englisch (Cambridge First Certificate) Französisch (Maturaniveau)