

MONIKA MELTERS

## **Innovation und Imitation: die Architektur der ›noblesse de robe‹ und ihr europäischer Modellcharakter**

### **Zusammenfassung**

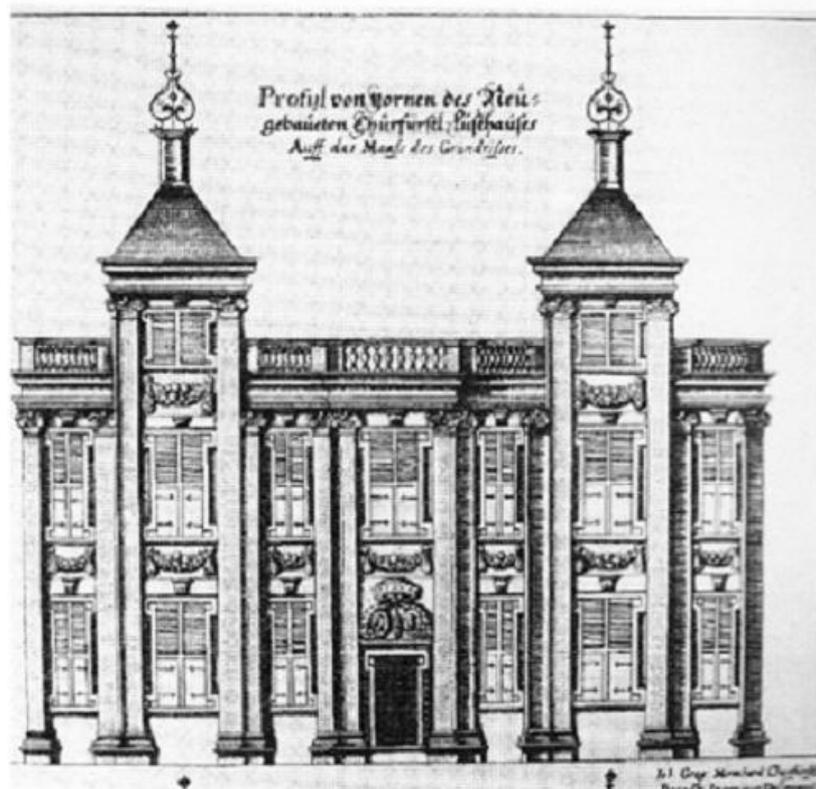
Louis Le Vaus Architektur für die Noblesse de robe vor 1661 und ihr Modellcharakter für den europäischen Adel werden bis heute durch die Fokussierung der Forschung auf Versailles und auf den Typus des barocken ›Stararchitekten‹ verdrängt. Die architekturhistorische Konstellation zwischen dem französischen Neuadel und dem Habsburgs beleuchtet nicht nur einen blinden Fleck in der Architekturgeschichte des ›Barock‹, sondern sie wirft auch methodologische Grundfragen für die Transfergeschichte auf. Hierzu zählen vor allem das schwierige Verhältnis der deutschsprachigen Kunstgeschichte der Gründerzeit zur Frankreich, das Problem der »Gestaltung der Nationalität« und die Kontingenz der Stilkritik.

<1>

Im Jahr 1887 legte Cornelius Gurlitt (1850–1938) in Stuttgart sein Werk die »Geschichte des Barockstiles in Italien« vor.<sup>1</sup> Zwei Jahre später folgte die »Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland«.<sup>2</sup> Zur selben Zeit publizierte Heinrich Wölfflin sein wegweisendes Opus »Renaissance und Barock«.<sup>3</sup> Für beide Autoren standen erstmals ganz dezidiert die Definition des Stils, die historische Abfolge der Stile und die Barockarchitektur im Mittelpunkt. Über die um 1887 einsetzende Stilgeschichte gelang es der deutschen Kunstgeschichte bekanntlich, sich von der Ästhetik zu lösen und sich damit gleichzeitig als historische Wissenschaft zu etablieren. Über die Stilgeschichte und den Barock legte sie zur selben Zeit außerdem aber auch einen ganz entscheidenden Interpretationshorizont fest, der bis heute zum Grundinventar der Barockkunstgeschichte zählt, der jedoch kaum jemals nennenswert wissenschaftsgeschichtlich thematisiert wurde: das ist die Deutung nordalpiner Barockarchitektur als einem im Kern nationalen Phänomen<sup>4</sup> und die gleichzeitige Ausblendung der französischen Architektur vor dem Ausbau Versailles durch Ludwig XIV. (1643–1715).



1 Henrico Zuccalli: Schloss Lustheim, ab 1684, Schleißheim bei München

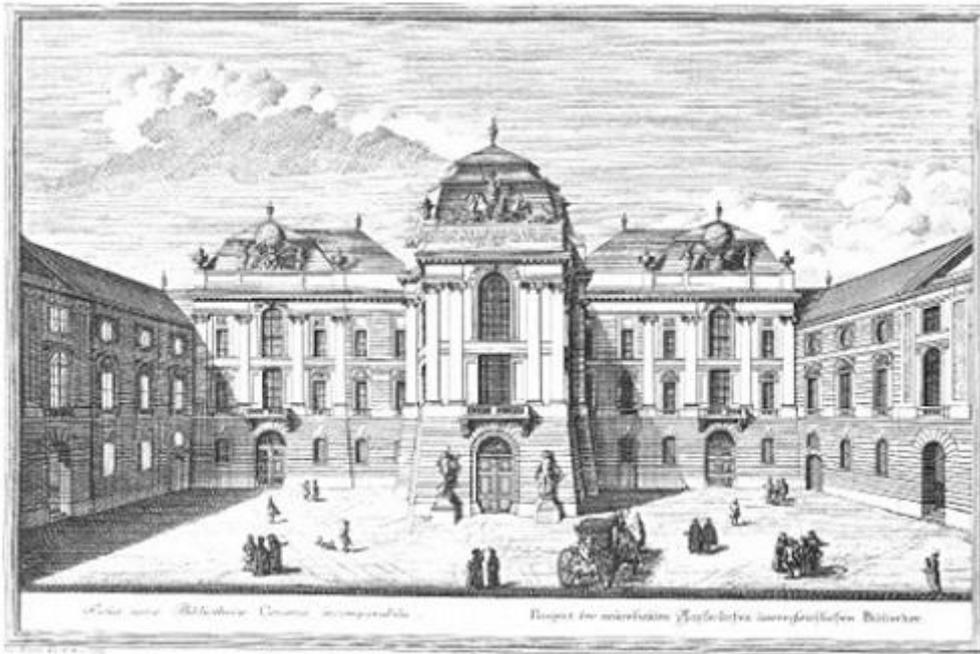


2 Gregor Memhardt: Ehemaliges Lusthaus, 1647, Lustgarten in Berlin

<2>

Selbst dort, wo ab dem späten 17. Jahrhundert die Orientierung an italienischen Vorbildern ganz offensichtlich brüchig wurde, wie etwa bei den Schlossbauten der preußischen und bayerischen Kurfürsten sowie bei den sogenannten Praemer-Palästen in Wien und Prag, behielt Italien seine unangefochtene Modellplausibilität (Abb. 1, 2, 10, 11). Das Vorbild

französischer Architektur vor Versailles lag und liegt zum Teil noch heute außerhalb des um 1887/88 gesetzten Deutungshorizontes.<sup>5</sup> Erst das Ende des Sonnenkönigs und vor allem die Wahl des zunächst unterlegen geglaubten habsburgischen Prätendenten Karl VI. (1711–1740) zum römisch-deutschen Kaiser gibt zusammen mit einem Stilwechsel, der Wende vom Barock in den sogenannten Barockklassizismus, wie ihn Johann Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) vollzog, den Blick auf Frankreich frei (Abb. 3).<sup>6</sup>



3 Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach: Hofbibliothek, 1722, Wien

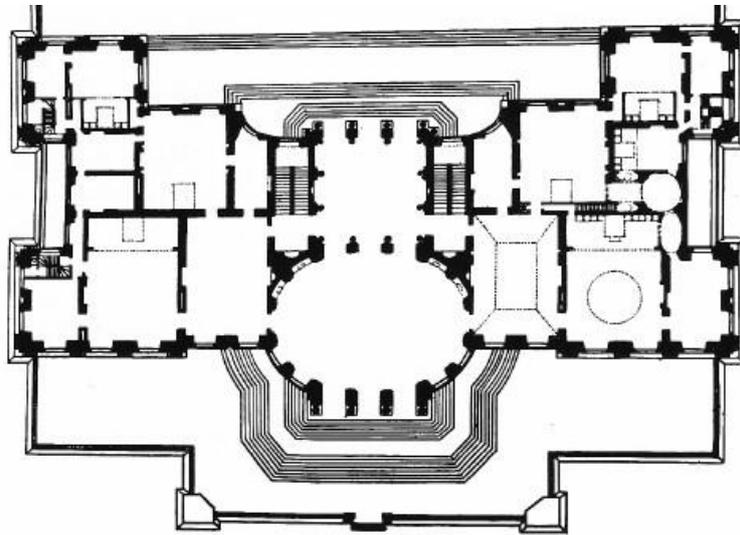
<3>

Die Inkunabel barocker Profanarchitektur, das Schloss von Versailles, spielte in diesem Prozess dabei in mehrererlei Hinsicht eine ganz zentrale Rolle. Aus historiographischer, kunst- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive gilt es, die Bedeutung des Schlossbaus für die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung erst noch auszuloten.<sup>7</sup> Zwei Konsequenzen der Versailles-Deutung für den profanen Teil der nordalpinen Architektur lassen sich gleichwohl schon hier benennen: zum einen erhob man das Schloss zum Initialbau, über den man die Epochengrenzen der Barockarchitektur und ihren Beginn um etwa 1680 festlegte.<sup>8</sup> Dieser Beginn korreliert mit dem Umzug des Hofstaats von Paris nach Versailles im Jahr 1682 und dem Sieg Habsburgs über die Türken 1683. Zum anderen bestimmte man über die Funktion des Schlosses als Herrscherarchitektur gleichzeitig die kunsthistoriographisch relevante Auftrag-geberschicht. Hier richtete sich der Fokus fortan auf die Landesfürsten.<sup>9</sup>

<4>

Die Architektur des Adels wurde zunächst weitestgehend ausgeklammert oder doch zumindest weit zurückgestellt. Mit dem wegweisenden Beitrag von Enrico Castelnovo und

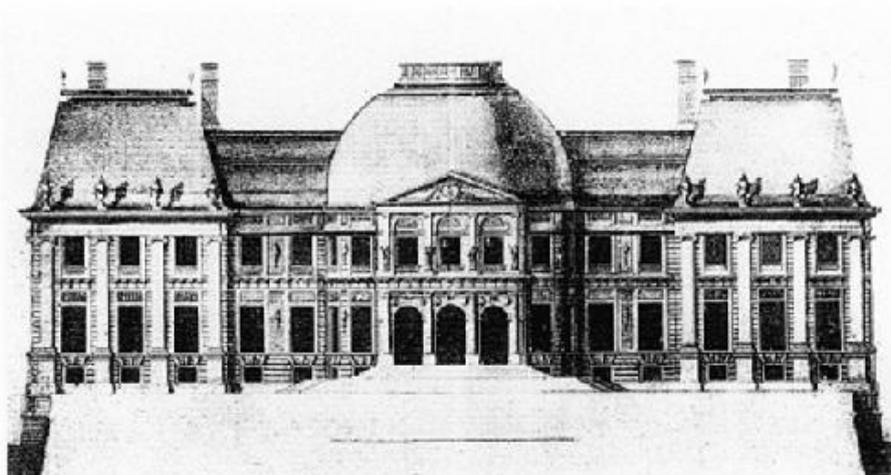
Carlo Ginzburg über Zentrum und Peripherie 1979 verschob sich diese Perspektive erstmals.<sup>10</sup> Gleichzeitig hat man sie mit den Ansätzen der Kunstgeographie sowie der politischen Ikonographie verknüpft, ohne Frankreich vor 1660 allerdings nochmals in den Blick zu nehmen (Abb. 4, 5).<sup>11</sup>



4 Louis Le Vau: Schloss Vaux-le-Vicomte, 1657–1661, Grundriss

<5>

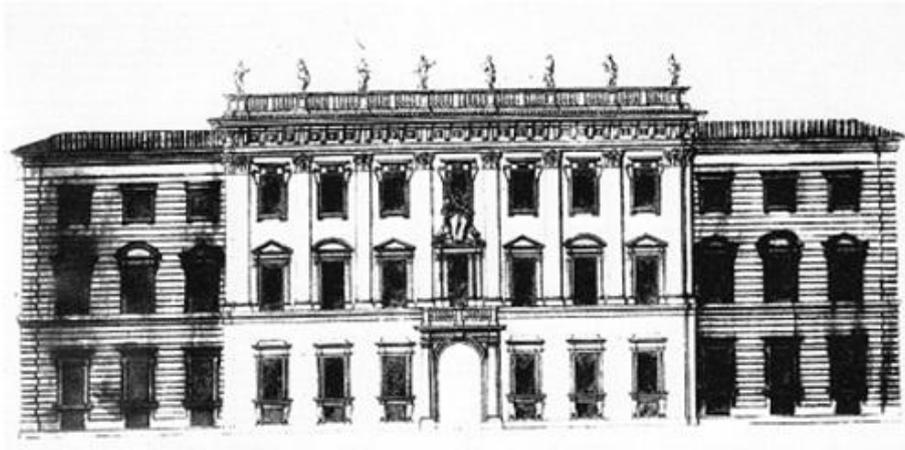
Ein ganz entscheidender Anteil der profanen architektonischen Innovationen des Barock nördlich der Alpen erfolgte jedoch vor dem Ausbau von Versailles und den Umbauplänen für den Pariser Louvre. Diese Innovationen sind dabei dem Adel zu verdanken, in erster Linie dem französischen, in zweiter Linie dem habsburgischen, aber auch den *Nobili* der Terra ferma sowie den Adligen Genuas, und nicht etwa den Landesfürsten. Die Wohnarchitektur des Adels machte seit dem späten 16. Jahrhundert bereits publizistisch die Runde an den Höfen und setzte damit Maßstäbe für das Ancien Régime.<sup>12</sup>



5 Louis Le Vau: Schloss Vaux-le-Vicomte, 1657–1661

<6>

Die wichtigsten architektonischen Neuerungen wie etwa »das leistungsfähigste römische Fassadenschema«<sup>13</sup> des Palazzo Chigi-Odeschalchi, das ab 1690 zu einer stehenden Wendung der Wiener Palastarchitektur wurde, und das Barockschloss mit überhöhtem Mittelsaal zwischen den Appartements, waren solche adeliger Aufsteiger aus Frankreich und entstammen der Zeit vor 1660/61 (Abb. 6, 12). Ludwig XIV. hat den enormen Innovationsdrang seiner Aristokratie, ihre Potentiale sowie gleichzeitig auch die Gefahren für sein eigenes Mäzenatentum dabei sehr schnell erkannt. Indem er die *Noblesse de robe* nach dem Tode Mazarins 1661 ihrer Künstler beraubte, setzte er ihrer Experimentierfreude kurzerhand ein Ende. Louis Le Vau (1612–1670), André Le Nôtre (1613–1700) und Charles Le Brun (1619–1690) wurden in den Hofdienst berufen und bei den Planungen für Versailles und den Louvre eingesetzt.<sup>14</sup> Damit war das Verhältnis zwischen dem König und dem neuen Adel geklärt.



6 Felice della Greca nach Gianlorenzo Bernini: Palazzo Chigi-Odeschalchi, nach 1664, Rom

<7>

Weit weniger eindeutig gestalteten sich die Verhältnisse zwischen Kaiser und Adel in Wien. Nicht nur die zahllosen saisonalen Baumeister aus den südlichen Alpenregionen, sondern auch Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrandt erhielten ihre Aufträge in erster Linie vom Adel, nicht vom Landesfürst. Daran änderten weder der Sieg über die Türken noch das Ende des Spanischen Erbfolgekriegs Entscheidendes. In Wien und in den habsburgischen Ländern blieb die Aristokratie der erste Mäzen im Staat.<sup>15</sup> Den Mangel an Fachkräften, welche die in der Regel publizistisch vermittelten Bauanregungen aus Italien, Paris und Frankreich in den Habsburgerländern umsetzen konnten, löste man hier durch Gastarbeiter, angeworbene Baumeister und -handwerker aus den strukturschwachen Regionen wie Südtirol, dem Tessin und Graubünden. Die Kunsthistoriographie hat diesen Saisonkünstlern einen eigentümlichen Notnamen gegeben, der bis heute jedoch keinerlei

Zweifel an ihrem Stil aufkommen ließ. Erich Hubala bezeichnete sie als ›Austroitaliener‹.<sup>16</sup> Diese Gruppenbezeichnung haftet fest an ihnen, ohne dass sie jemals einer begriffsgeschichtlichen Reflektion unterzogen wurde. Vielmehr versuchte man bis in jüngste Zeit, hinter den zahlreichen Neu- und Umbauten unter der Regie eines Luchese, Carlone oder Tencalla den individuellen Künstlerarchitekten sowie, idealerweise, seinen nationalhistoriographisch verwertbaren Stil zu identifizieren: ›Teutscher‹, ›welscher‹ oder ›austroitalienischer‹ Barock?<sup>17</sup> Im Einzelfall setzten die sogenannten Austroitaliener französische Muster um.<sup>18</sup>

<8>

Der neue französische Adel, die *Noblesse de robe*, und die neuen Hochadeligen der Habsburgerländer weisen dabei keine unmittelbaren historischen Bezugspunkte auf. Einem bilateralen Vergleich oder einer transferegeschichtlichen Analyse wurden sie daher auch noch nicht unterzogen. Die folgenden Überlegungen wollen das auch nicht nachholen. Vielmehr zielen sie darauf ab, auf eine architekturhistorische Konstellation hinzuweisen, die sich durch das einfache Transfermodell kaum zutreffend in den Blick nehmen lässt und die gleichzeitig die Kontingenz der Stilkritik, in diesem Falle ihr historistisches Dispositiv deutlich macht: das politisch schwierige Verhältnis der deutschsprachigen Kunstgeschichte der Gründerzeit zu Frankreich und die Frage nach der historischen Gestaltung der Nationalität. Denn dieses prägt nach wie vor auch die verschiedenen Formen der transferegeschichtlich operierenden Kunsthistoriographie.

<9>

Gemeinsam waren beiden adeligen Gruppen zunächst lediglich die Dynamik ihres Aufstiegs, das Fehlen unmittelbarer repräsentativer Modelle, diesen Aufstieg architektonisch zu visualisieren und die konzeptionelle Heranziehung der Architekturpublizistik. Während die Architektur Louis Le Vaus eine wesentliche Auseinandersetzung mit der königlichen Bautradition vor Ort und gleichzeitig einen schöpferischen Umgang mit der Theorie Andrea Palladios aufweist, spielte bei den habsburgischen Baumeistern die Architektur aus zweiter Hand, die ›Portraicture‹ einzelner Gebäude im Kupferstich, wie sie von Jean Marot (1619–1679), Israel Silvestre (1621–1691) und der Familie Gabriel hergestellt wurden, eine weit größere Rolle. Der Gebrauch dieser populären, auf Jacques Androeut Du Cerceau (1510/20–1585/86) zurückgehenden Form von Architekturpublizistik dürfte im Kommunikationsgefüge zwischen Bauherr und Baumeister hier vor allem jedoch von den Bauherren ausgegangen sein, nicht von den Baumeistern. Denn die Bücher und Stiche waren Luxuswaren und für andere kaum erschwinglich.<sup>19</sup>

## 1. Grenzerkundungen adeliger Selbstdarstellung: die Paläste der Noblesse de robe

<10>

Die *Nouveaux Riches* waren seit dem Mittelalter zunächst als bürgerliche Geldgeber ein wichtiger Bestandteil des königlichen Finanzhaushaltes. Die immensen Beträge, die Kriege, Hofhaltung sowie Festungs- und Schlossbauten verschlangen, wurden dabei durch geliehene Geldmittel ausgeglichen, für deren Beschaffung sie u.a. durch die Bereitstellung eines Fonds zuständig waren. Aufgrund ihres zunehmenden Machtzuwachses bei Hofe waren sie seit Beginn des 17. Jahrhunderts vermehrt mit Hofämtern in der Finanz- und Rechtsverwaltung ausgestattet und regelmäßig in den Adelsstand erhoben worden oder hatten sich entsprechende Titel gekauft.<sup>20</sup> 1643, nachdem Ludwig XIII. (1610–1643) erstmals gezwungen war, das wichtigste finanzielle Fundament seiner Herrschaft, die direkten Steuern, an sie zu verpachten, befanden sie sich auf dem Höhepunkt ihrer Macht.

<11>

Gleichwohl ihnen für das Funktionieren des französischen Staates eine Schlüsselrolle zukam, stießen sie vonseiten des alten Adels, der *Noblesse d'épée*, zunächst weitgehend auf gesellschaftliche Inakzeptanz. Während der alte Adel weitgehend an den überkommenen architektonischen Repräsentationsmustern festhielt und damit der Palastarchitektur des Königs ihr Innovations- und Traditionsmonopol sicherte, verfolgte die *Noblesse de robe* seit den 30er Jahren eine weit komplexere Strategie. Unter der konzeptionellen Führung des Architekten Louis Le Vau orientierte sich ihre Wohnarchitektur einerseits an der königlichen Bautradition und andererseits an historisch legitimierten Alternativmodellen außerhalb Frankreichs. Das adelige *Hôtel particulier* und das *Château* wurden auf diese Weise binnen weniger Jahre zu führenden Bauaufgaben Frankreichs.

<12>

Mit Le Vau verdichteten sich in dem ikonographisch engen und zeitlich überschaubaren Spielraum zwischen 1630 und 1660 die tragenden Vokabeln der national-französischen Palastarchitektur seit Heinrich IV. (1589–1610) nochmals zu zwei ästhetischen Konzepten, deren historische und künstlerische Tragweite bis heute nur zum Teil reflektiert ist. Im Wechsel zwischen *Hôtel particulier* und *Château* wurden sie die Exportschlager des Ancien Régime, firmieren, mehr oder weniger modifiziert, aber noch immer unter den Namen der barocken ›Stars‹, dem genialen Gianlorenzo Bernini (1598–1680) und seinem kongenialen ›Schüler‹ Johann Bernhard Fischer von Erlach: Das »leistungsfähigste« barocke Fassadenschema, die ornamental-kolossale Palastfassade (Abb. 5, 6) und das barocke Lustschloss mit seinem aus Kuben und Zylinder geschachtelten Baukörper, dessen Zentrum ein architektonisch gegliederter Schachtraum bildet (Abb. 12). Während Bernini sich zur Provenienz des neuen Fassadenschemas weislich ausschwig, wandelte Fischer von Erlach

Le Vaus Schlosstypus immer wieder sehr flexibel für die habsburgischen Bauherren ab, bediente sich für diese Variationen gleichzeitig Berninis ersten Louvre-Entwurfes und proklamierte diese Imitation ganz ungeniert als seine Innovation.<sup>21</sup> Ihrem eigentlichen Erfinder, dem Franzosen Louis Le Vau, blieb es mit seinen politisch kalt gestellten neuadeligen Bauherren dagegen auch als »Premier Architecte du roi« versagt, die entsprechende Würdigung für seine Erfindungen zu erhalten (Abb. 5). Er wurde von der Kunsthistoriographie nie in die Riege der präsumptiven ›Stararchitekten‹ aufgenommen, wie sie nur außerhalb Frankreichs möglich war.<sup>22</sup> Im Gegenteil, Anthony Blunt attestierte ihm in einer für seine Begriffe zweifellos exakten Anwendung der italozentrischer Stilkritik: »There ist the looseness in the use oft the Orders which we have found in almoust all his works [...]«. <sup>23</sup>

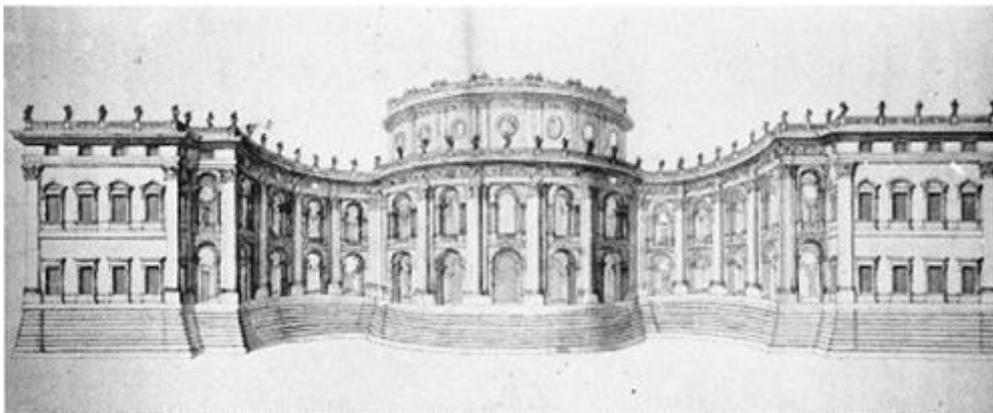
<13>

Vor dem Bau der neuadeligen Hôtels Lambert<sup>24</sup> (1639), Saintot<sup>25</sup> (1641–1642), de Lionne (1662–1664) und Tambonneau<sup>26</sup> (ab 1642) in Paris hatte niemand außerhalb der königlichen Familie während des 17. Jahrhunderts für seine Wohnarchitektur Hand an das monarchische Motiv der Kolossalordnung gelegt, weder der alte Adel noch die führenden Minister.<sup>27</sup> Als Grundlage für die ornamental-kolossale Palastfassade konnte sich Le Vau jedoch auf Historisches berufen: das theoretische Erbe Palladios, die »Quattro Libri dell'architettura« (1570).<sup>28</sup> Palladio hatte in der Exegese Vitruvs und der römischen Denkmäler erstmals eine vornehmlich an antiken Privatmustern orientierte Architektur veröffentlicht, die er für die *Nobili* Vicenzas und der Terra ferma geschaffen hatte. Eine Klientel, deren Adelsprivilegien seinerzeit ähnlich frisch erworben waren wie später die der *Noblesse de robe* in Frankreich. Le Vau, der selbst nie in Italien gewesen war, bediente sich Palladios wiederbelebter antik-römischer Privatarchitektur somit als Legitimation für den Rückgriff auf das monumentalisierende Fassadenmotiv der königlichen Kolossalordnung, die jetzt erstmals außerhalb der königlichen Palastarchitektur erschien. Er verwendete das Motiv dabei in Form der traditionell französisch-ornamentalen Ausprägung mit eng stehenden ionischen Pilastern, mit denen er bezeichnender Weise nicht die nach außen, sondern die nach innen gewandten Fronten der *Hôtels* bzw. ihre Gartenseite zierte (Abb. 8). Mit der Verwendung der Ordnung an den nach innen gewandten Fassaden griff er einerseits die Tradition der altfranzösischen *Maison* auf. Andererseits ließ die hofseitige Kolossalordnung auch das Peristyl der Alten in seiner Überlieferung durch Palladio und Vitruv nochmals aufscheinen.

<14>

An den Schlössern von Le Raincy und Vaux-le-Vicomte steigerte er die monarchische Kolossalordnung im Genus der Jonica noch um das zweite herausragende königliche Bauornament, die national-französisch konnotierte Bandrustika (Abb. 5).<sup>29</sup> Die französische

Säulenordnung im Genus der Dorica und Jonica einschließlich der Bänderung bildete seit dem 16. Jahrhundert eine gestalterische Einheit zur Kennzeichnung königlicher Wohnarchitektur. Beide Elemente waren seit 1566 fester Bestandteil der königlichen Ikonographie und stellten ganz dezidiert die monarchisch-nationale Bedeutung eines Bauwerks in den Vordergrund. Allerdings verwendete man sie an den königlichen Fassaden in der Regel additiv. Die Bänderung beschränkte sich hier entweder auf den Sockel oder aber auf die Ordnung. Le Vau ornamentalisierte und steigerte Ordnung und Bänderung an den neuen Schlössern hingegen, indem er sie koppelte. Er übertrug die filigrane Bänderung auf die gesamte Wand und legte die flachen Kolossalpilaster über die ganze Höhe darauf. Somit war ein Gliederungsapparat entstanden, der bar jeder Schwere Grandezza vermittelte. Durch die klassische Interpretation der Säulenordnungen, wie sie von italienischer Seite betrieben wurde, war ein solcher nicht erreichbar. Genau das hatte wohl auch Bernini erkannt. Denn er verarbeitete beide Elemente im April 1664 nicht nur im ersten Louvre-Entwurf in bewusster Anlehnung an die französische Tradition (Abb. 7). Im Juli desselben Jahres führte er sie mit dem Palazzo Chigi auch als gezieltes Konkurrenzprojekt Alexanders VII. zur Louvre-Planung in Rom ein (Abb. 6). Damit stand, anders als Rudolf Wittkower vermutete<sup>30</sup>, die französische Fassadentradition und Berninis engstens daran angelehnter erster Louvre-Entwurf Pate für den Chigi-Palast, und nicht etwa umgekehrt.<sup>31</sup>



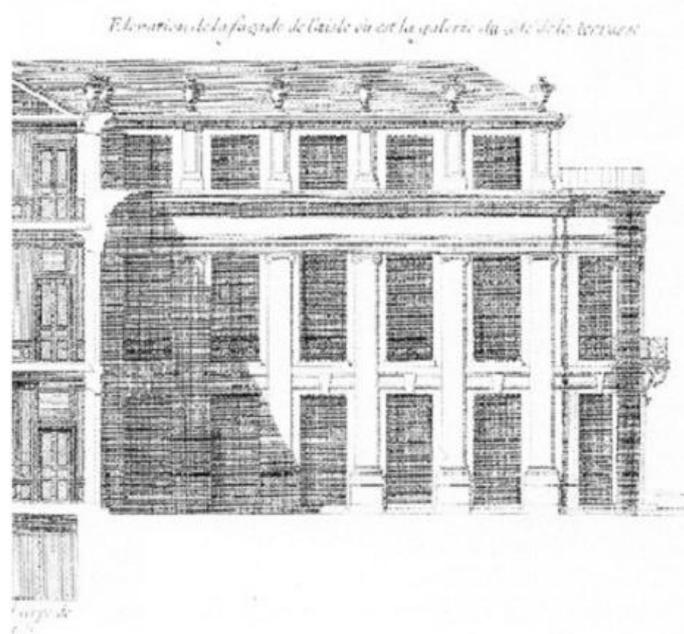
7 Gianlorenzo Bernini: Erster Entwurf für den Louvre, 1664, *Receuil du Louvre* I, fol. 4

<15>

Le Vau hatte an den Schlossfassaden von Le Raincy und Vaux-le-Vicomte dabei erstmals beide königlichen Elemente, Bandrustika und Kolossalpilaster, zu einem Gliederungsapparat kombiniert, der nun den gesamten freistehenden Baukörper umspannte. Mit der eigenwilligen, zwischen Tradition und Innovation changierenden Kombination dieses Apparates demonstrierte er seine Interpretation der königlichen Ikonographie in der Anverwandlung durch die *Noblesse de robe*.

<16>

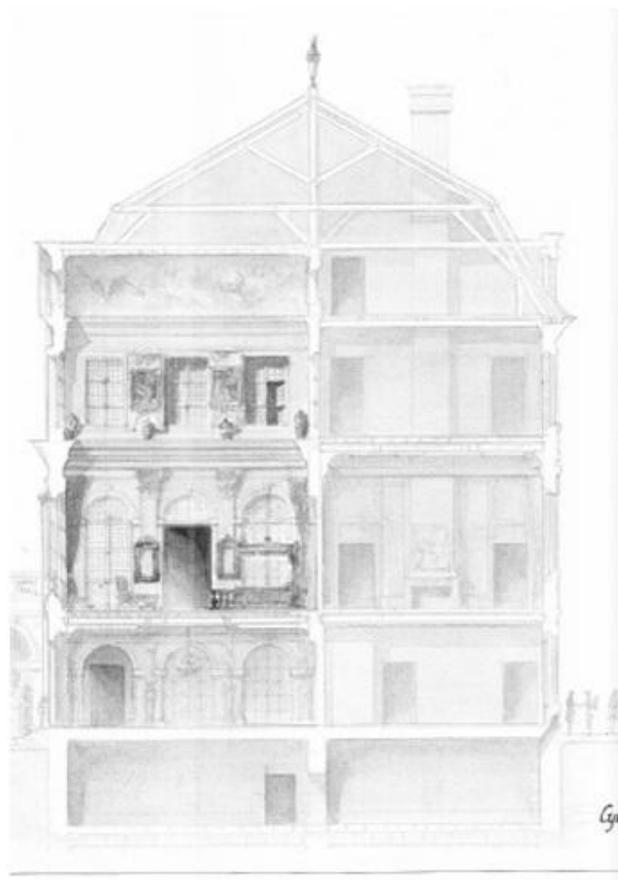
Zu den entscheidenden Innovationen Le Vaus gehörte neben der neuadeligen ornamental-kolossalen Palastfassade auch die *Chambre à l'italienne*. Aus der *Chambre à l'italienne* und dem altfranzösischen Pavillonschema entwickelte er ab 1642 sehr wahrscheinlich den *Salon à l'italienne*, den architektonisch gegliederten Schachtraum des barocken Hauptsaa's.<sup>32</sup> Bei der *Chambre à l'italienne* handelte es sich also um eine mehr als wegweisende Bauidee, für die er ebenfalls Palladios »Quattro Libri« der Exegese unterzog.<sup>33</sup> Leider hat sich keines der *italienischen Zimmer* erhalten (Abb. 9). Die *Chambre à l'italienne* stellte ein antikisierendes Innenraumkonzept dar, das Le Vau während der 30er und 40er Jahre innerhalb des *Hôtel particulier* und des *Château* als eigenständigen, gleichzeitig aber flexiblen Raumtypus entwickelt hatte.<sup>34</sup> Sie bildete einen in die Horizontale der Enfilade eingeschobenen Raum, dessen Grundfläche sich nicht von der der angrenzenden Räume unterschied, der aber sehr viel höher aufragte und nicht durch eine Flachdecke, sondern zusätzlich durch eine Wölbung ausgezeichnet war. Ihr Überraschungseffekt beruhte damit ganz entscheidend auf dem ebenmäßigen Gefüge des *Appartement noble* mit seinen gleichmäßigen Raumhöhen und Flachdecken. Sie konnte wie in Chantemesle als *salle* eingesetzt werden, in Le Raincy als *antichambre*, im Hôtel Hesselin als *chambre à coucher* oder aber, wie im Hôtel Lambert, als *cabinet*. Sie besaß keine bestimmte Position im Funktionsplan der Raumfolge und war an keine feste Stelle im Gesamtbaukörper gebunden. Anders als Richard W. Berger mutmaßte<sup>35</sup>, verdankt der Raumtypus weder seinen Namen noch seine Prägung dabei der italienischen Cinquecento-Architektur, sondern vielmehr der antik-römischen Überlieferung durch Vitruv und Palladio sowie deren entscheidender Neuinterpretation durch Louis Le Vau.



8 Louis Le Vau: Hôtel Lambert, 1643, Stich von Mariette

<17>

Die *italienischen Zimmer* gingen den *italienischen Sälen* in den Schlössern von Le Raincy und Vaux-le-Vicomte somit unmittelbar voraus und teilten mit diesen wichtige formale Eigenschaften: die Überhöhung im geschlossenen Gebilde des Appartement, die Wölbung und die wandgebundene Ordnung an den Zwischenwänden der Fenster- und Türachsen. Mit dem Raumtypus der *Chambre à l'italienne* und ihrer Nachfolgerin, dem ovalen Hauptsaal, hat Louis Le Vau neben der ornamentalen Kolossalfassade der späteren adeligen und landesfürstlichen Barockarchitektur des Ancien régime ihren wahrscheinlich wichtigsten dramaturgischen Impuls überhaupt gegeben: den gewölbten Schachtraum, den überhöhten Mittelsaal mit architektonischer Wandgliederung, der als quasi verselbstständigtes Herzstück einer jeden Anlage die Silhouette des Baukörpers maßgeblich prägt und damit erst seine »barocke« städtebauliche oder landschaftliche Qualität schafft (Abb. 5, 12, 13). Beide Erfindungen, ornamentale Kolossalfassade und *Chambre* bzw. *Salon à l'italienne*, gehörten dabei zunächst der adeligen Architektur an. Für das spezielle Anforderungsprofil dieser sich innerhalb der Monarchie neu definierenden Auftraggeberschicht ließ Le Vau sie geschickt zwischen der gezielten Adaption königlicher Ikonographie und ständisch nicht fixierbaren antikischen Mustern changieren.



9 Louis Le Vau: »Chambre à l'italienne« im Hôtel Hesselin in Paris, 1641,  
Rekonstruktion von Jacques Bordier 1998

## 2. Architektur à la mode: Habsburgs neuer Hochadel

<18>

Die neuen habsburgischen Hochadeligen verdankten ihre Stellung der Niederschlagung der Ständerevolution durch Ferdinand II. (1617–1637) in der Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620 und der Neukonsolidierung der habsburgischen Gewalt innerhalb des Königreichs Böhmen und der Markgrafschaft Mähren. Die Hofkammer hatte in der Folge des kaiserlichen Sieges die gesamten Güter des nicht-katholischen Adels eingezogen und sie ab 1620 systematisch an den kaisertreuen katholischen Adel umverteilt. Das geschah durch Verkauf ebenso wie durch Schenkung. Zu den entscheidenden Gewinnern dieser Umverteilung zählten neben den Jesuiten vor allem die ansässigen katholischen Herrengeschlechter wie der berühmte Wallenstein, die Familien Liechtenstein, Dietrichstein, Auersperg, Schwarzenberg und Lobkowitz.<sup>36</sup> Der Grundbesitz dieser Familien nahm ab 1620 ganz neue Ausmaße an. Nach den ständischen Unruhen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts war durch die Habsburger damit die Basis für eine neue loyale Adelsschicht in Böhmen und Mähren gelegt worden. In vielen Fällen gingen auch Standeserhebungen mit dem Prozess einher. Einige Adelige kamen sogar in die Gunst des Reichsfürstenstandes wie 1624 die Lobkowitz und 1631 die Dietrichstein und 1719 die Liechtenstein. Diese wenigen Familien bestimmten fortan das Baugeschehen in den von Habsburg regierten Ländern, ab 1650 prägten sie auch das in Wien.<sup>37</sup>

<19>

Durch die Verlegung des kaiserlichen Hofes von Prag nach Wien und die erneuerte Landesordnung besaß dieser neue Hochadel seit den 20er Jahren zwar hinsichtlich Böhmens und Mährens keinen wesentlichen Gestaltungsspielraum mehr. Er befand sich gleichwohl aber in den führenden Stellungen am kaiserlichen Hof und lenkte das politische Geschehen nunmehr auf höchster Ebene.<sup>38</sup> Gleichzeitig diente ihm der erfolgreiche wirtschaftliche Ausbau seiner böhmischen und mährischen Gutsherrschaften dazu, nicht nur einen entscheidenden finanziellen Rückhalt für die eigene Familie zu schaffen, sondern auch Kapital für den Kaiser und dessen Kriegsführung bereitstellen zu können. Der üppige materielle Hintergrund, die Doppelorientierung auf die adeligen Gutsherrschaften einerseits und die politischen Ämter am Kaiserhof in Wien andererseits, setzte ein enormes Repräsentationsbedürfnis bei den neuen Hochadeligen frei, das häufig Landschloss und Stadtpalast umfasste. Die Ausmaße dieses Repräsentationsstrebens lassen sich ab den 20er und 30er Jahren bei Albrecht von Wallenstein, aber auch bei den Liechtenstein und nach 1648 vor allem bei den Lobkowitz deutlich greifen.<sup>39</sup>

<20>

Die Modelle für die neuen Schlösser und Paläste lagen dabei weitestgehend außerhalb Böhmens und Mährens. Sie lassen sich in Italien aufzeigen, wie etwa in Genua, aber auch in Frankreich, wo sich mit der *Noblesse de robe* seit etwa 1600 ein ebenfalls mächtiger Neuadel zu etablieren begonnen hatte. Schon im späten 16. Jahrhundert lässt sich beim habsburgischen Adel neben der Übernahme italienischer Bautypen und -formen auch eine Anlehnung an solchen aus Frankreich beobachten. Dies zeigen Schlösser wie das im böhmischen Mühlhausen (Nelahozeves) und im mährischen Feldsberg (Valtice).<sup>40</sup> In Mühlhausen errichtet man zwischen 1553–1572 ein *Château* mit Pavillonsystem und Galerien für den Sekretär des böhmischen Hofkanzlers Florian von Griespeck (gest. 1588), das vermutlich in den Kontext des ersten 1545 erschienenen Tafelwerks Jacques Androuet Du Cerceaus zu stellen ist.<sup>41</sup> In Feldsberg wird wahrscheinlich kurz nach 1608 ein solches mit axialsymmetrisch gestaffelten *Cours* und *Communs* für Fürst Karl I. von Liechtenstein (1569–1627) begonnen, das sich an Bauten wie Le Verger, Assier und Villers-Cotterêts in den Publikationen Du Cerceaus aus den Jahren 1576 und 1579 anlehnt.<sup>42</sup> Ab etwa 1650 verschiebt sich die Orientierung des Hochadels an den Innovationen ihrer Standesgenossen dann ganz deutlich auf Frankreich. Die führenden habsburgischen Adelige, wie etwa der spätere Premierminister Leopolds I. (1658–1705), der Fürst Wenzel Franz Eusebius von Lobkowitz (1609–1677) oder Humprecht Graf Czernin von Chudenitz (1658–1682), der Bauherr des Prager Czernin-Palais, verbrachten auch einen Großteil ihrer Kavaliertour nachweislich in Frankreich.

<21>

Bereits 1650 setzte sich der Herrenstand in Böhmen aus 169 alteingesessenen und 128 neuen Mitgliedern aus Österreich, Italien, Spanien und den Niederlanden zusammen.<sup>43</sup> Durch Verwandtschaft, gemeinsame Konfession und Güterbindung bildeten sie eine transnational versippte Aristokratie, die böhmischen Landespatritismus entwickelte und Habsburg treu verbunden war. Dieses genealogische Moment steht vermutlich weit wesentlicher hinter der Suche nach repräsentativen Modellen für ihre Wohnarchitektur als die retrospektive Deutungskategorie »barocker Internationalität«, wie sie sich nach 1979 und verstärkt seit 1989 etabliert hat.<sup>44</sup> Denn Internationalität setzt den Begriff des Nationalen voraus. Und national konnotiert, wie die Architektur Ludwigs XIV. und der *Noblesse de robe*, waren die adeligen Palast- und Schlossbauten der Habsburgerländer zu keinem Zeitpunkt. Ihre Bauherren setzten u.a. daher auch nicht auf Außenwirkung über territoriale Grenzen hinweg, wie das Ausbleiben adeliger Architekturpublizistik ebenso wie das architekturtheoretischer Reflektion zeigen.<sup>45</sup> Ein monarchisch-national besetzter Formenapparat, wie ihn die Architekten des Louvre über Jahrhunderte zwischen den

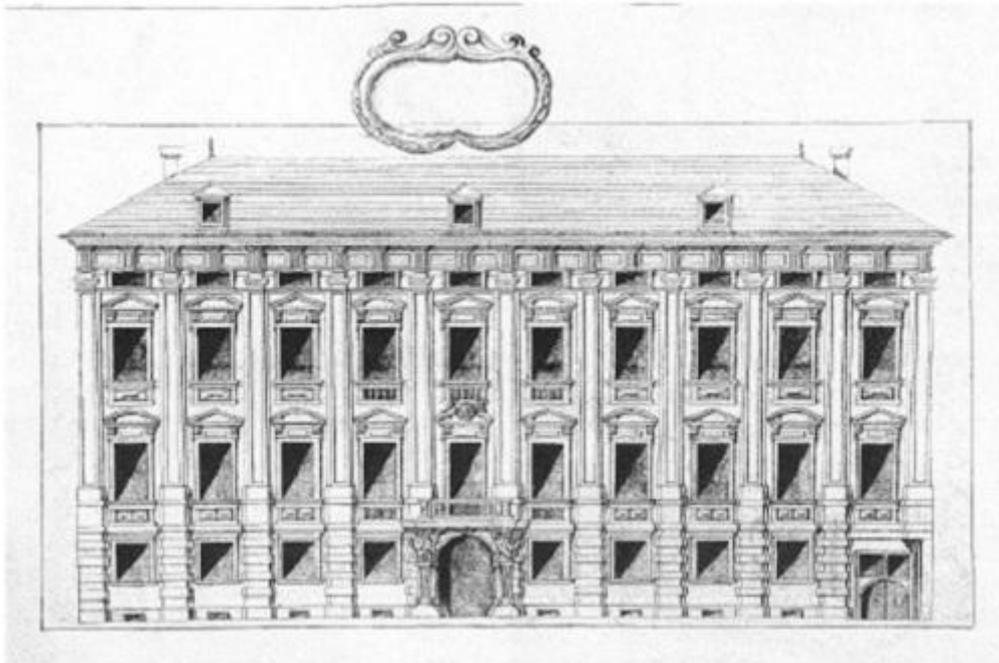
Modellen des *Châteaux* in Insellage, den *Cours*, französischer Säulenordnung, Kolossalordnung und einer Vielzahl von Dekorelementen entwickelt hatten, existierte hier nicht.



10 Francesco Caratti: Residenz und Schloss Raudnitz, 1652–1684, Böhmen, Stich von H.J. Ostertag um 1710

<22>

Wenn der Fürst von Lobkowitz als Erster Minister Habsburgs für eine Allianz mit Frankreich plädierte und mit seinem wegweisenden Schlossneubau in Raudnitz ab 1652 zudem unverhohlen diese politische Gesinnung demonstrierte, so stellte das zweifellos eine Hommage an die absolutistische Staatsform und seinen französischen Amtskollegen Richelieu dar, der diese maßgeblich entwickelt hatte (Abb. 10).<sup>46</sup> Einen staatsinternen architekturikonographischen Kanon durchbrach er damit jedoch nicht. Raudnitz war somit in gewisser Weise ein politischer Bau. Die neuartigen Elemente des Schlosses, wie die Dreiflügelanlage in Insellage, die dorisierenden Kolossalfassaden, die Bandrustika sowie vermutlich auch das französische *brique-et-pierre* nachahmende Rotweiß der Fassaden, blieben zwischen Böhmen und Wien jedoch weitestgehend auf das Erscheinungsbild ihrer äußeren Form beschränkt. Die komplexe Ikonographie, die Francesco Caratti (um 1615–1677) aus Bissone am Luganer See nach den klaren Vorstellungen des Fürsten in Baupläne umzusetzen hatte, reduzierten sich vielmehr auf die Ebene des Französischen und damit des Modischen. Gerade das aber machte den Schlossbau interessant.



11 Palais Abensberg-Traun, nach 1655, Wien, Zeichnung von Wolfgang W. Praemer um 1670

<23>

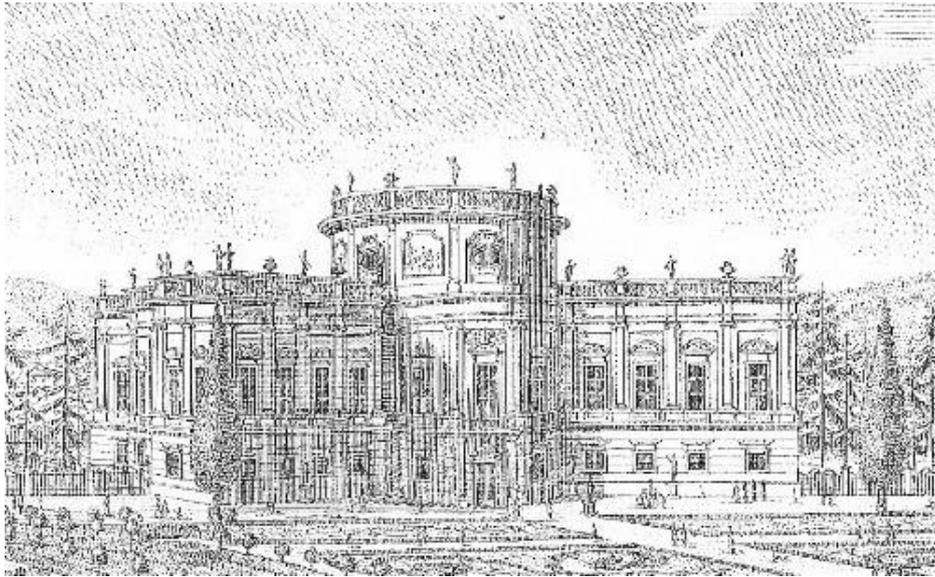
Das zeigt die Anlehnung an sein extravagantes Fassadenschemas an den Adelspalästen in Wien, den sogenannten Praemer-Palästen,<sup>47</sup> die bereits um 1655 mit dem Palais Abensberg-Traun einsetzte (Abb. 11).<sup>48</sup> 1662 beschrieb man seine vollendete Schauseite noch als eine »prächtige und dieser Landen rare Fazzata«. <sup>49</sup> Wenig später folgten im selben ornamental-kolossalen Schema das Palais Dietrichstein, (nach 1667), das Palais Starhemberg (um 1667), das Palais Liechtenstein und das Palais Esterházy, begleitet von den adeligen Schlössern Rottal im mährischen Holleschau (Holešov) (1652–1658), Abensberg-Traun (ab 1660) in Petronell, Esterházy in Eisenstadt sowie Kremsier (Kroměříž) (ab 1664) in Mähren, um nur die wichtigsten zu nennen.<sup>50</sup> Auf der Grundlage der französischen Architekturpublizistik experimentierten ihre sogenannten austroitalienischen Baumeister fast ausnahmslos mit der ornamentalen Kolossalfassade, die Louis Le Vau auf die adelige Palastarchitektur übertragen hatte.



12 Johann Bernhard Fischer von Erlach: »Lust-Garten-Gebeu« (1721) nach dem Projekt für das Gartenpalais Liechtenstein in Wien, um 1688

<24>

In einem anderen Auftraggeberfeld gilt das zur selben Zeit auch für die beiden »Antipoden« Gianlorenzo Bernini und Francesco Borromini (1599–1667) in Rom, wie am Palazzo Chigi-Odeschalchi und an den Entwürfen für den Palazzo Pamphili deutlich wird (Abb. 14).<sup>51</sup> Auch die Palastarchitektur des »italienischen Hochbarock« entspringt in ganz wesentlichen Punkten der Auseinandersetzung mit französischen Bauideen der Zeit vor 1660. Diese Orientierung an Frankreich korreliert mit der nachhaltigen Schwäche des Papsttums im Gefüge der europäischen Mächte seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges. Die Idee des *Salon à l'italienne*, die Johann Bernhard Fischer von Erlach ab 1688 auf die Lusthausarchitektur des habsburgischen Adels in Wien übertrug und die bis heute den Stilwandel vom »Frühbarock« zum »Hochbarock« in Österreich markiert, nimmt in erster Linie ebenfalls die Erfindung Louis Le Vaus für Le Raincy und Vaux-le-Vicomte auf.<sup>52</sup> Erst in zweiter Linie ist sie geprägt durch Fischers römische Lehrjahre im weiteren Umkreis Berninis. Der aus dem Raumtypus der *Chambre à l'italienne* entwickelte ovale Hauptsaal in Le Raincy und Vaux-le-Vicomte, das theatralische Ineinander von Kubus und Zylinder, sowie die bandrustizierte Kolossalfassade entpuppten sich als leitende Modelle für das Ancien Régime.



13 Johann Bernhard Fischer von Erlach: Gartenpalais Althan in Wien, um 1690, Stich von Johann Adam Delsenbach 1719

### 3. Die ›Gestaltung der Nationalität‹: zur Kontingenz der Stilkritik

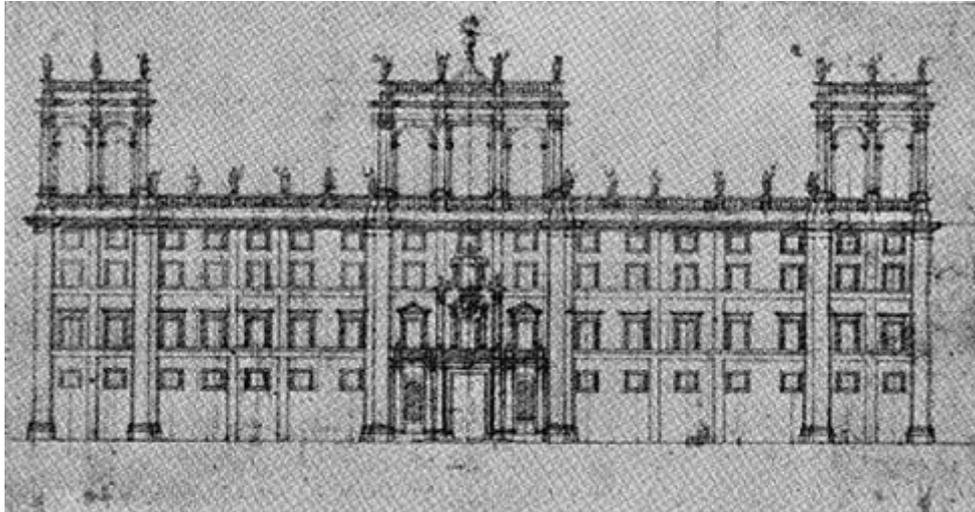
<25>

Le Vaus architektonische Innovationen für die *Noblesse de robe* haben die adelige wie die landesfürstliche Palastarchitektur Mitteleuropas bis ins 18. Jahrhundert hinein also vermutlich ebenso nachhaltig geprägt wie das Modell Versailles. Eine Anlehnung nordalpiner Barockarchitektur an französische Modelle vor 1660, eine Rezeptionskontinuität gar über das Ancien régime hinweg, in die sich auch Rom um 1645 einschaltete, besitzt bis heute jedoch insgesamt wenig Plausibilität in der Kunsthistoriographie.

<26>

Die populäre Vorstellung von der barocken Glorifizierung des Staates, die Gleichsetzung von barocker Architektur und absolutistischer Idee, bildet dabei wahrscheinlich nur einen Aspekt.<sup>53</sup> Dahinter steht das politische Verhältnis der deutschsprachigen Kunstgeschichte der Gründerzeit zu Frankreich. Dieses hat die Architekturgeschichte entscheidend mitgeprägt. Denn erst mit der Entdeckung des Neobarock für die neuen Monumentalbauaufgaben der jungen Nationalstaaten entdeckte der Historismus auch den Barock und mit ihm zusammen die Stilgeschichte. Ausschlaggebend war vermutlich auch hier wieder Frankreich, wo Napoleon III. (1852–1870), der die Republik durch einen Staatsstreich zerschlagen hatte, den Louvre nach neobarocken Erweiterungen 1857 erneut als Residenz bezog.<sup>54</sup> Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem »Barock« pendelt heute dagegen vielmehr zwischen den Gegensätzen einer nach wie vor historistisch

gestalteten Stilgeschichte<sup>55</sup> bzw. der Ablehnung einer als unzeitgemäß empfundenen Stilgeschichte (unter gleichzeitiger Beibehaltung des Stils) und der Diskussion des ›Barockbegriffs‹.<sup>56</sup> Genau hier droht sie zu versanden.



14 Francesco Borromini: Entwurf für den Palazzo Pamphili in Rom, 1645–1647, Vatikanische Bibliothek (Cod. Vat. Lat.11257–8)

<27>

Der drängende Anspruch nach »Gestaltung der Nationalität« durch einen klar erkennbaren Baustil, wie er noch 1850 von Maximilian II. von Bayern (1848–1864) wörtlich im Ausschreibungstext für das Münchner Maximilianeum gefordert worden war, hatte sich auf Architektenseite dagegen am Ende des Jahrhunderts bereits in eine resignative Form von Einsicht verkehrt.<sup>57</sup> So resümierte Paul Wallot (1841–1912), ein Freund Cornelius Gurlitts, über das bedeutendste politische Bauwerk des Deutschen Kaiserreiches, den von ihm entworfenen und gerade im Bau befindlichen Berliner Reichstag (1884–1894): »Wir bauen ein nationales Bauwerk, ohne dass wir einen nationalen Stil besitzen«.<sup>58</sup> Die Suche nach einem nationalen Baustil und der diffuse Zusammenhang zwischen Stil und Nation, auf den man weder von architektonischer noch von politischer Seite eine befriedigende Antwort fand, wurde um 1887 vielmehr auf den realpolitisch weitgehend folgenlosen Schauplatz der Stilgeschichte verlegt.<sup>59</sup> Hier wurde die Grundlage für das schwierige Verhältnis von Frühneuzeitforschung und modernem Nationalstaat geschaffen. Die »Gestaltung der Nationalität« war zur Frage historischer Gestaltung geworden. Dabei hatte auf staatlicher Ebene eigentlich schon Gianlorenzo Bernini mit seinen Planungen für den Louvre demonstriert, dass der monumentale Baustil der Zukunft kein Stil mehr war, der sich noch als national kennzeichnen ließ.<sup>60</sup>

## Bildnachweis

Abb. 1: Sabine Heym: Henrico Zucalli. Der kurbayerische Hofbaumeister, München, Zürich, Coverabbildung.

Abb. 2: Georg Skalecki: Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen, Regensburg 1989, S. 240.

Abb. 3: Salomon Kleiner: Das florierende Wien, Dortmund 1982, Teil 3, Taf. 92.

Abb. 4: Sedlmayr 1997, S. 106.

Abb. 5: Sedlmayr 1997, S. 106.

Abb. 6: Franco Borsi: Bernini architetto, Mailand 1980, S. 336 oben.

Abb. 7: Borsi 1980, S. 133 oben.

Abb. 8: Bordier 1998, S. 151 unten.

Abb. 9: Bordier 1998, Falttafel X.

Abb. 10: Melters 2002, Taf. 8.

Abb. 11: Hellmut Lorenz, Huberta Weigl, Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2007, S. 10.

Abb. 12: Fischer von Erlach 1721, Taf.119.

Abb. 13: Lorenz, Weigl 2007, S. 135.

Abb. 14: Christian Norberg-Schulz: Barock, Stuttgart 1985, S. 156.

---

1 Cornelius Gurlitt: Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887.

2 Ders.: Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland, Stuttgart 1889.

3 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

4 Exemplarisch für die Historisierung des ›Barock‹ sind die Ansätze von Alena Janatková: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890–1914, Zürich, Berlin 2000 sowie von Werner Oechslin: »Schaffensfrohe Meister« und »rührige Hände«. Zu den modernen Wurzeln einiger unserer ›barocken‹ Vorstellungen, in: Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier, hg. v. Werner Oechslin, Zürich 2009, S. 242–259.

5 Eine Ausnahme bildet offensichtlich nur Hans Sedlmayr, der sich in seiner kontrovers diskutierten Monographie über Johann Bernhard Fischer von Erlach und den »Reichsstil« auch mit der französischen Tradition und dem Werk Louis Le Vaus ausführlich auseinandergesetzt hat; Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach, (Wien 1956, 2. Aufl. Wien 1976), Neuausgabe Stuttgart 1997.

6 Marcel Schumacher: Von Wien nach Paris: der Parisaufenthalt Joseph Emanuel Fischers von Erlach im Kontext der Architektenreisen nach 1715, in: Frühneuzeit-Info 19, 2008, S. 48–58. Manuel Weinbrenner: L'architecture à la française: die Hofburg zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in:

- Vorbild – Austausch – Konkurrenz: Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung, hg. v. Werner Paravicini, Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2010, S. 289–300. Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI., 2 Bde., Berlin, New York 1981. Hellmut Lorenz, Der habsburgische Reichsstil – Mythos und Wirklichkeit, in: Künstlerischer Austausch, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. 2, Berlin 1993, S.163–175.
- 7 Ansätze in eine solche Richtung bieten von historischer Seite Michel Espagne, Michael Werner: Deutsch-französischer Kultur-Transfer als Forschungsgegenstand, in: Transferts, hg. v. Michel Espagne, Michael Werner, S. 11–34. Jeroen Duindam: Die Habsburgermonarchie und Frankreich: Chancen und Grenzen des Strukturvergleiches, in: Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas, hg. v. Petr Mat'á, Thomas Winkelbauer, Stuttgart 2006, S. 43–62. Von methodischer Seite sind darüber hinaus die Überlegungen von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann und ihr Konzept der *Histoire croisée* zu nennen; vgl. Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 607–636. Dies.: *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité: Annales H.S.S.* 57 (2003), S. 7–34. Dies.: *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004. Von kunsthistorischer Seite vgl. Gabriele Bickendorf: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998. Ute Engel: Kunstgeographie und Kunstlandschaft im internationalen Diskurs. Ein Literaturbericht, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 27 (2009), S. 109–120.
- 8 Als wegweisend sind hier die Werke von Wilhelm Pinder und Hans Sedlmayr zu nennen; Wilhelm Pinder: *Deutscher Barock*, Leipzig 1911. Hans Sedlmayr: *Österreichische Barockarchitektur*, Wien 1930.
- 9 Matsche 1981 (wie Anm. 6). Wolfgang Braunfels: Die großen weltlichen Fürstentümer: Wien und die Herrschaft zu Österreich, in: *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, hg. v. Wolfgang Braunfels, Bd. 1, München 1979, S. 23–88.
- 10 Deutsch: Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg: Zentrum und Peripherie, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, hg. v. Giovanni Previtali, Federico Zeri, München 1991, Bd. 1, S. 21–91.
- 11 Hellmut Lorenz: Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: *Artibus et Historiae* 1981, S. 99–123. Ders.: Barockarchitektur in Wien und im Umkreis der kaiserlichen Residenzstadt, in: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, hg. v. Karl Gutkas, Salzburg, Wien S. 235–248. Ders.: Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur, in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983*, Bd. 7, hg. v. Hermann Filitz, Martina Pippal, Wien, Köln, Graz 1986, S. 21–30. Ders.: Ein »exemplum« fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit – Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, 1989, S. 7–24. Ders.: Domenico Martinelli (1650–1718) und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991. Ders.: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich, München, London 1992. Ders.: *Architektur*, in: *Die Kunst des Barock in Österreich*, hg. v. Günter Brucher, Wien, Salzburg 1994, S. 32ff. Ders.:

- Barocke Kunst in Österreich – Facetten einer Epoche, in: Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, hg. v. Hellmut Lorenz, München, London, New York 1999, S. 11–16, 219–302.
- Thomas Da Costa Kaufmann: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800, Darmstadt 1995. Ders.: *Toward a geography of art*, Chicago, London 2004.
- 12 Andrea Palladio: »I Quattro Libri dell'Architettura«, Venedig 1570, Buch II. Jacques Androuet Du Cerceau: »Les plus excellent bastiments de France«, Paris 1576/1579. Vgl. darin die vornehmlich alt-adeligen Schlösser von Vallery, Verneuil-sur-Oise, Ancy-le-Franc, Gaillon, Maulnes-en-Tonnerois, Saint-Maur-des-Fossés, Chantilly, Écouen, Dampierre, Beauregard, Bury-en-Blésois. Peter Paul Rubens: »Palazzi di Genova«, Antwerpen 1622. Israel Silvestres monographische Folgen mit Ansichten einzelner französischer Schlossbauten um 1650; vgl. Louis E. Facheaux: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre précédé d'une notice sur la vie*, Paris 1857, Nr. 115, 117, 210, 216. Jean I. Marot: »Petit Marot« (um 1654–1660) und »Grand Marot« (um 1670). Jean I. Marots Stichserie »Le magnifique chasteau de Richelieu« (um 1656–1659) und Israel Silvestres Stichserie zu Vaux-le-Vicomte (um 1660).
- 13 Erich Hubala: Schloss Austerlitz in Südmähren, in: *Stifter-Jahrbuch* 5, 1957, S. 183.
- 14 Dietrich Erben: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004, S. 57f.
- 15 Vgl. Andreas Pečar: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*, Darmstadt 2003.
- 16 Erich Hubala: *Renaissance in Böhmen*, in: *Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk*, hg. v. Ferdinand Seibt, München 1985, S. 29.
- 17 Petr Fidler: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises* (ungedr. Habil.) Innsbruck 1990. Ders.: *Filiberto Luchese – Ein vergessener Pionier der österreichischen Barockarchitektur?*, in: *Römische Historische Mitteilungen* 30, 1987, S. 177–198.
- 18 Monika Brunner-Melters: *Das Schloss von Raudnitz 1652–1684*, Worms 2002, S. 182–188.
- 19 So beispielsweise auch beim ersten barocken Umbau der Wiener Hofburg, dem Leopoldinischen Trakt. Der gängige Gebrauch vor allem französischer Architekturpublizistik bezeugt 1677 der »Traktat« des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein: »[...] wie sie es in Frankreich [...] gar schon machen, so aus dehnen Piechern kan genommen werden, so iber selbige Gebeude in Kupferstich ausgegangen sein, so man folgen kann«. Vgl. Viktor Fleischer: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler 1611–1684*, Bd. 1, Wien-Leipzig 1910, S. 129.
- 20 Jean-Marie Constant: *Recherches de noblesse*, in: *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, hg. v. Lucien Bély, Paris 1996, S. 148–157. Roland Mousnier: *La vénalité des offices sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1971. Georges Huppert: *Les Bourgeois Gentilshommes: An Essay on the Definition of Elites in Renaissance France*, Chicago 1977. Ronald G. Asch: *Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 43.
- 21 Johann Bernhard Fischer von Erlach: »Entwurf einer Historischen Architektur«, Wien 1721, (Reprint Dortmund 1978), S. 119.

- 22 Einen leider eher missglückten Versuch in diese Richtung bildet Cyril Bordier: *Louis Le Vau Architecte. Les immeubles et hôtels particuliers parisiens*, Bd. 1, Paris 1998.
- 23 Anthony Blunt: *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1957, S. 161. Vgl. Auch Patricia Brattig: *Vaux-le-Vicomte*, Köln 1998.
- 24 Bauherr des Hôtel Lambert auf der Ile-St.-Louis war der Conseiller et secrétaire du roi et de ses Finances, Jean Baptiste Lambert.
- 25 Bauherr der Maison Saintot am Quai de Béthune war Nicolas Saintot, Commanditaire de la maison.
- 26 Das Hôtel Tambonneau befand sich im Faubourg Saint-Germain und wurde für Jean Tambonneau errichtet, Conseiller du roi et Président de la Chambre des Comptes.
- 27 Monika Melters: *Kolossalordnung. Zum Palastbau in Italien und Frankreich zwischen 1420 und 1670*, Berlin, München 2008, S. 149–153.
- 28 Palladio (wie Anm. 12).
- 29 Le Raincy und Vaux-le-Vicomte wurden für die Surintendants des Finances, Jacques Bordier (1585–1660) und Nicolas Fouquet (1615–1680) erbaut. Blunt 1957 (wie Anm. 23), S. 160f. Richard W. Berger: *Louis Le Vau's Château du Raincy*, in : *Architectura* 6, 1976, S. 36-46. Brattig 1998 (wie Anm. 23). Jean Marie Pérouse de Montclos: *Vaux-le-Vicomte*, Paris 1997. Melters 2008 (wie Anm. 27), S. 179f.
- 30 Rudolf Wittkower: *Art and Architecture in Italy: 1500 to 1600*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1958, S. 156. Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower: *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana IX, Berlin 1931, S. 127f.
- 31 Melters 2008 (wie Anm. 27), S. 141–144.
- 32 Monika Melters, *Chambre und Salon à l'italienne*: Zur Entwicklung barocker Raumformen aus der Architekturtheorie bei Louis Le Vau und den Nouveaux Riches, in: *Architectura* 38, 2008, S. 109–126.
- 33 Auch dieser Erfindung liegt Palladios Auseinandersetzung mit dem Text des Vitruv und den *oeci* des antiken Hauses zugrunde. Palladio rekonstruierte den »ägyptischen oecus« in seinem II. Buch als einen rein architektonisch aufgefassten Schachtraum. Palladio 1570 (wie Anm. 12), II. Buch, S. 157. Erik Forssman: *La sala corinzia*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Stui di Architettura Andrea Palladio* 22, 1980, S. 269–278.
- 34 Dietrich Feldmann: *Maison Lambert, Maison Hesselin und andere Bauten von Louis Le Vau (1612/13–1670) auf der Ile Saint-Louis in Paris*, Hamburg 1976. Ders.: *Das Hôtel des la Vrillière und die Räume »à l'italienne« bei Louis Le Vau*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, S. 395–422.
- 35 Richard W. Berger 1976 (wie Anm. 29). Ders.: *Antoine Le Pautre. A French Architect of the Era of Louis XIV*, New York, 1969, S. 26–29.
- 36 Joachim Bahlcke: *Regionalismus und Staatsintegration im Widerstreit. Die Länder der böhmischen Krone im ersten Jahrhundert der Habsburgerherrschaft 1526–1619*, München 1994. Jaroslav Pánek: *Šlechta v raně novověké evrope z pohledu českého a evropského bádání*, in: *Opera*

- historica 5, 1996, S. 19–45. Ders.: Der Adel in den böhmischen Ländern 1550-1650, in: Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, hg. v. Eliška Fučíková, James M. Bradburne, Prag, London, Mailand 1997, S. 270–286. Volker Press: Adel in den österreichisch-böhmischen Erblanden und im Reich zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert, in: Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfessionen 1500–1700, Wien 1990, S. 19–31.
- 37 Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18), S. 96–123.
- 38 Mark Hengerer: Kaiserhof und Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne, Konstanz 2004. Winfried Eberhard: Böhmen und Mähren von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in: Böhmen und Mähren. Historische Stätten, hg. v. Joachim Bahlcke, Winfried Eberhard, Miloslav Polívka, Stuttgart 1998, S. LXXXVII-XCVI. Ders.: Hofzeremoniell, Organisation und Grundmuster sozialer Differenzierung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert, in: Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der frühen Neuzeit (15.–18. Jh.), hg. v. Klaus Malettke, Chantal Grell, Münster, Hamburg, Berlin 2001, S. 337–368.
- 39 Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18). Lubomir Konečný: Albrecht von Waldstein, his buildings and his artists, in: *Studia Rudolphiana* 5, 2005, S. 80–86. Martin Madl: Der Torso des Prager Palais des Francesco della Chiesa: ein Beitrag zur Geschichte der Waldsteinschen Architektur, in: *Studia Rudolphiana* 7, 2007, S. 135–143.
- 40 Auch für die stark an der kunstgeographisch ausgerichteten Wiener Architekturgeschichte der Vorkriegszeit orientierte tschechische und mährische Kunstgeschichte liegt eine andere als die italienische Herleitung außerhalb des Denkbaren; vgl. Miloslav Vlček: *Nelahozeves. Zámek, historie a architektura*, Praha 1992. Pavel Vlček: *Encyklopedie českých zámků*, Praha 1994.
- 41 Vgl. David Thompson: France's Earliest Illustrated Printed Architectural Pattern Book. Designs for living à la française' of the 1549's, in: *Architecture et vie sociale à la Renaissance*, hg. v. André Chastel, Jean Guillaume, Paris 1994, S. 221–234.
- 42 Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18), S. 103–107, 117f. Jacques Androeut Du Cerceau, »Les plus excellents bastiments de France 1576 und 1579«, (Ed. David Thompson) Paris 1988.
- 43 Eberhard 1998 (wie Anm. 38), S. XCII. Jeroen Duindam: Im Herzen der zusammengesetzten Habsburgermonarchie: Quellen zu einer neuen Geschichte des Hofes, der Regierung und der höfischen Repräsentation, in: *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18.Jh.)*, Ein exemplarisches Handbuch, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Erg. Bd. 44, hg. v. Josef Pauser, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer, Wien 2004, S. 21–32.
- 44 Vgl. Anm. 10.
- 45 Das Schloss des Fürsten Wenzel Franz Eusebius im böhmischen Raudnitz wurde erst um 1710 in einer Stichserie veröffentlicht und blieb die Ausnahme. Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18). Michaela Völkel: Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstickserien 1600-1800, München, Berlin 2001, 254, 281. Der »Traktat« des Karl Eusebius von Liechtenstein war lediglich für den familiären Gebrauch bestimmt; vgl. Fleischer 1910 (Anm. 19).

- 46 Die Analogien zu Richelieus Schloss im Poitou werden vor allem auf städtebaulicher und innendispositorischer Ebene deutlich. Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18), S. 150–155, 162–165.
- 47 Unter dieser Bezeichnung werden sie seit 1915 in der Kunsthistoriographie geführt. Sie geht auf das Manuskript des kaiserlichen Kammerdieners und Architekturliebhabers Wolfgang Wilhelm Praemer, »Architecturischer Schauplatz« (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 365) zurück. Hans Tietze, Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 32, 1915, S. 343–402.
- 48 Das Palais wurde 1855 abgerissen. Heute steht hier das Palais Ferstel.
- 49 Zit. Nach Fidler 1990 (wie Anm. 17), S. 197.
- 50 Eine Zusammenfassung der deutschsprachigen und tschechischen Literatur bei Brunner-Melters 2002 (wie Anm. 18), Anm. 17–26, 694–718. Lorenz 1999 (wie Anm. 11), S. 220–224, 249–251.
- 51 Melters 2008 (wie Anm. 27), S. 135–144.
- 52 Sedlmayr (1959) 1997, S. 106–110.
- 53 Vgl. Horst Bredekamp: Thomas Hobbes' visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Porträts, Berlin 1999. Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen »politischer« Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002.
- 54 Jacques Hillairet: Le Palais du Louvre, Paris 1961, S. 91–97. Michael Erbe: Napoleon III. 1848/52–1870, in: Französische Könige und Kaiser der Neuzeit, hg. v. Peter C. Hartmann, München 1994, S. 422–452. Johannes Willms: Napoleon III. Frankreichs letzter Kaiser, München, 2008.
- 55 Lorenz 1999 (wie Anm. 11).
- 56 Frank Büttner, Meinrad von Engelberg, Stephan Hoppe, Eckhard Hollmann: Barock und Rokoko. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5, München, Berlin, London, New York 2008, S. 6f. Meinrad von Engelberg, »Deutscher Barock« oder »Barock in Deutschland«. Nur ein Streit um Worte?, in: Die deutsche Nation im frühzeitlichen Europa. Schriften des Historischen Kollegs 80, hg. v. Lothar Gall, Georg Schmidt, Elisabeth Müller-Lucker, Oldenburg 2010, S.307–334.
- 57 August Hahn: Der Maximilianstil, in: 100 Jahre Maximilianeum, hg. v. Heinz Gollwitzer, München 1952, S. 106. Winfried Nerdinger, Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811–1887, München S. 51-60, hier S. 55: »Da ferner die Gegenwart nach prägnanter Ausbildung und Gestaltung der Nationalität strebt und nachdem es sich darum handelt, ein Gebäude in Deutschland herzustellen, so wird es zweckmäßig sein, auch das Prinzip der altdeutschen, sogenannten gotischen Architektur nicht ganz aus den Augen zu verlieren«.
- 58 Zit. Nach Jürgen Reiche: Das Berliner Reichstagsgebäude. Dokumentation und ikonographische Untersuchung einer politischen Architektur, Diss. Berlin 1988 (Mikrofiche), S. 320.
- 59 Vgl. Gurlitt 1887 (wie Anm. 1). Ders.: 1889 (wie Anm. 2).
- 60 Melters 2008 (wie Anm. 27), S. 205–220. Ludwig XIV. und Colbert traten mit der Entscheidung gegen seine Planungen sehr wahrscheinlich bewusst genau diesen Schritt zurück. Denn im Gegensatz zu Versailles sollte der Louvre ein nationales Bauwerk bleiben, ein Monument der

französischen Dynastie und der Geschichte der französischen Baukunst. Vgl. Katharina Krause, Versailles als Monument Ludwigs XIV., in: Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, hg. v. Christoph Kampmann, Katharina Krause, Eva-Bettina Krems, Anuschka Tischer, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 85–95.