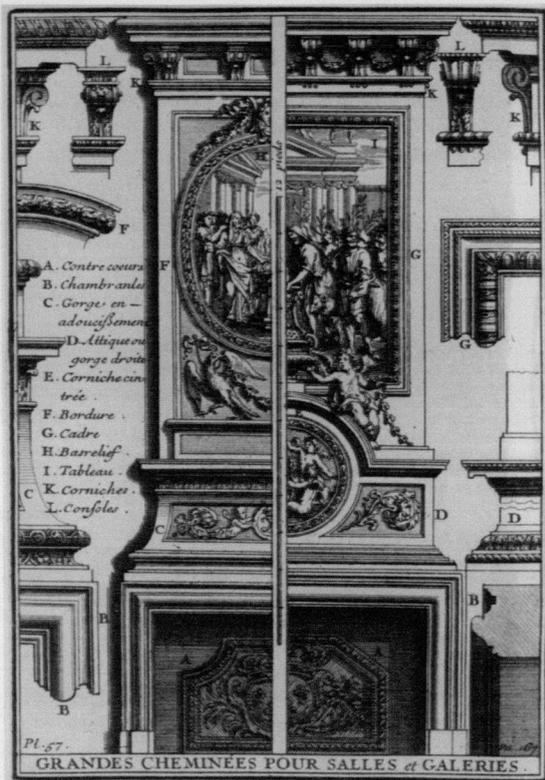
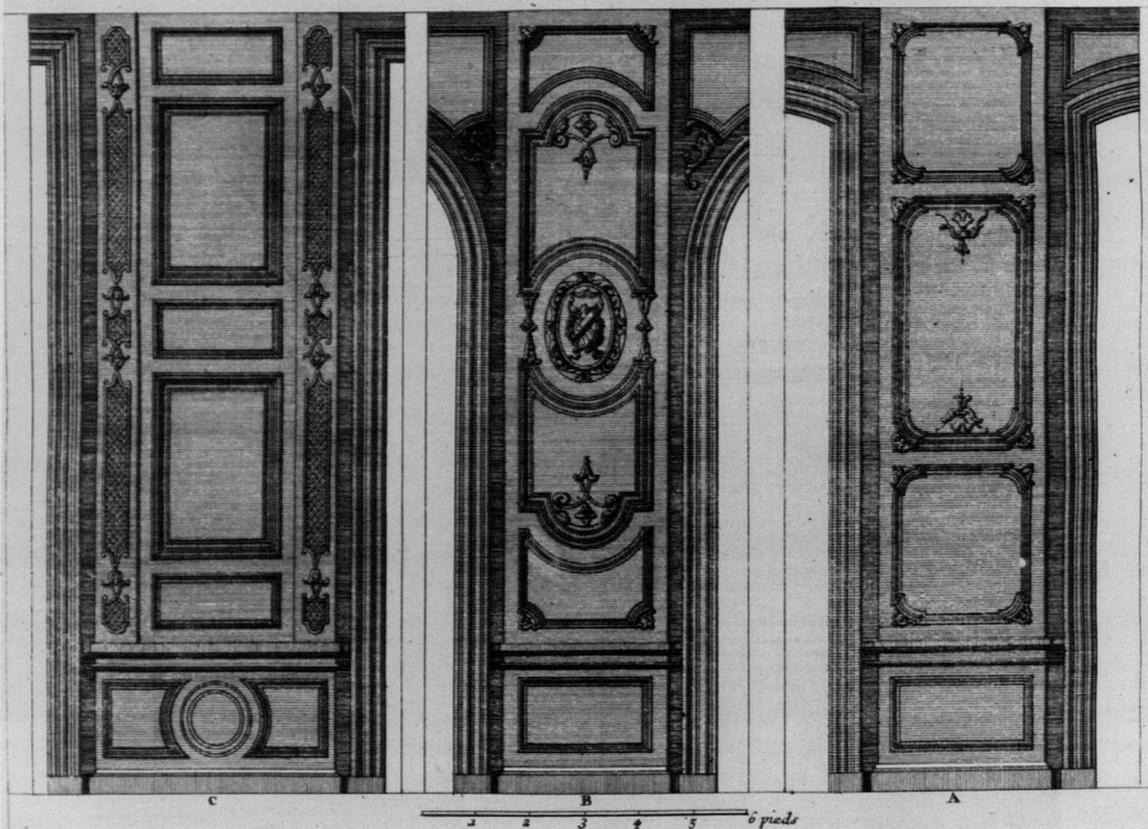


DIVERS PANEAUX ET COMPARTIMENS DE L'AMBRIS PROPRES POUR CHAMBRES A COUCHER G.^{DS} ET
PETITS CABINETS GALERIES &c.



Schlaun und Frankreich

1 Theodor Rensing, *Nachlese zum Werk von Johann Conrad Schlaun*, in: Westfalen 26, 1941, S. 210; Katalog der Ausstellung *Schlaun als Soldat und Ingenieur* (Schlaunstudie III), hg. von Ulf-Dietrich Korn, Münster 1976, S. 50, Nr. 61.

2 Unvollständige Liste bei Pierre Du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris 1956, S. 77ff.

3 Leonhard Christoph Sturm, *Erste Ausübung der vortreflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst Nicolai Goldmanns*, Braunschweig 1699, Vorrede, nicht paginiert.

4 Augustin-Charles Daviler, *Ausführliche Anleitung zu der ganzen CIVIL-Baukunst ... in das Teutsche übersetzt und mit vielen Anmerkungen auch dazu gehörigen Rissen vermehret von Leonhard Christoph Sturm*, Amsterdam 1699, Vorrede, nicht paginiert.

5 Augustin-Charles Daviler, *Cours d'Architecture*, Paris, bei Nicolas Langlois, 1691; bei Jean Mariette, 1710. Der große Abstand zwischen diesen Ausgaben war durch den Tod Davilers begründet (Ausgabe Paris 1738, Avis, S. ii). Als »Ausführliche Anleitung zu der Civilbaukunst« erschien das Buch in Amsterdam, bei Huguetan, 1699; in Augsburg, bei J. Wolffs Erben 1725. Die dritte, ebenfalls aktualisierte französische Ausgabe, bei Jean Mariette 1738, wurde 1747, 1759 und 1777 in Augsburg unter unverändertem Titel herausgegeben.

Aus Paris kommend, traf Johann Conrad Schlaun am 18. März 1723 wieder in Münster ein. Es ist nicht überliefert, wie lange er sich in der französischen Hauptstadt aufhielt und welche Sparten der Baukunst er bei dieser Gelegenheit studierte, doch wird Schlaun noch im Alter Paris neben Halle und Rom als einen der Orte nennen, an dem er die »Wissenschaften erlernt« habe.¹ Reisen deutscher Architekten nach Paris hatten seit dem Ende des 17. Jahrhunderts an Häufigkeit zugenommen,² und das Renommé der französischen Architektur unter Ludwig XIV. erschütterte den Rang Roms als alleinigen auswärtigen Studienortes. 1699 sah Leonhard Christoph Sturm, der selbst eben mehrere Monate in Paris verbracht hatte, im normalen Ausbildungsgang junger deutscher Baumeister allerdings noch keinen Platz für eine Frankreichreise:

»Dann es ist zur gnüge bekant/daß viele wo nicht die meisten Teutschen/die dermahleins durch Bauen ihr glük zu machen bedacht sind/wann sie gelernet haben/die Fünff Ordnungen/etwan ein Fenster/eine Thüre/einen Camin und eine Treppe aufzureissen/und daneben in der Mahlerischen Zeichen=kunst etwas geübet worden/sie nachmahls pflegen nach Italien zu gehen/daselbst bringen sie ihre Zeit mit Besichtigung und theils mit Abzeichnung der vornehmsten so wohl Antichen als neuen Gebäude zu/perfektionieren sich im zeichnen/und wo es Gelegenheit an die hand giebet/sehen sie hier und dar der Italiänischen Praxi in dem Bauen zu/und bereden sich hernach selbst/daß sie nunmehr geschickt genug seyn/Baumeister abzugeben/und sich auch der wichtigsten Werke zu unternehmen«.³

Sturm forderte aber dringend, die eigene Anschauung der Bauten durch die Kenntnis der wichtigsten theoretischen Grundlagen zu ergänzen. Sie sei durch das Studium französischer Traktate zu erwerben, wobei Sturm nur die gängigen Werke nennt: François Blondels »Cours d'Architecture« (1675/1683), in dem das Lehrprogramm der Akademie festgehalten war, die kommentierte Vitruv-

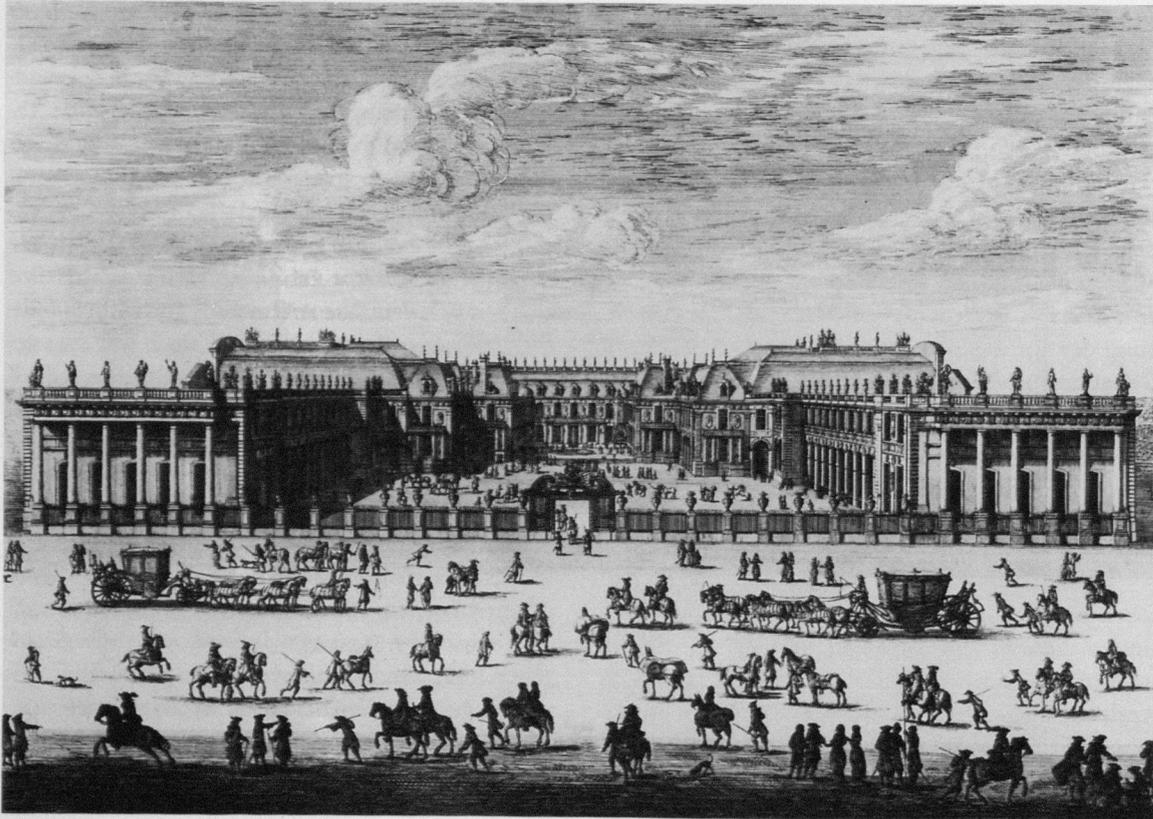
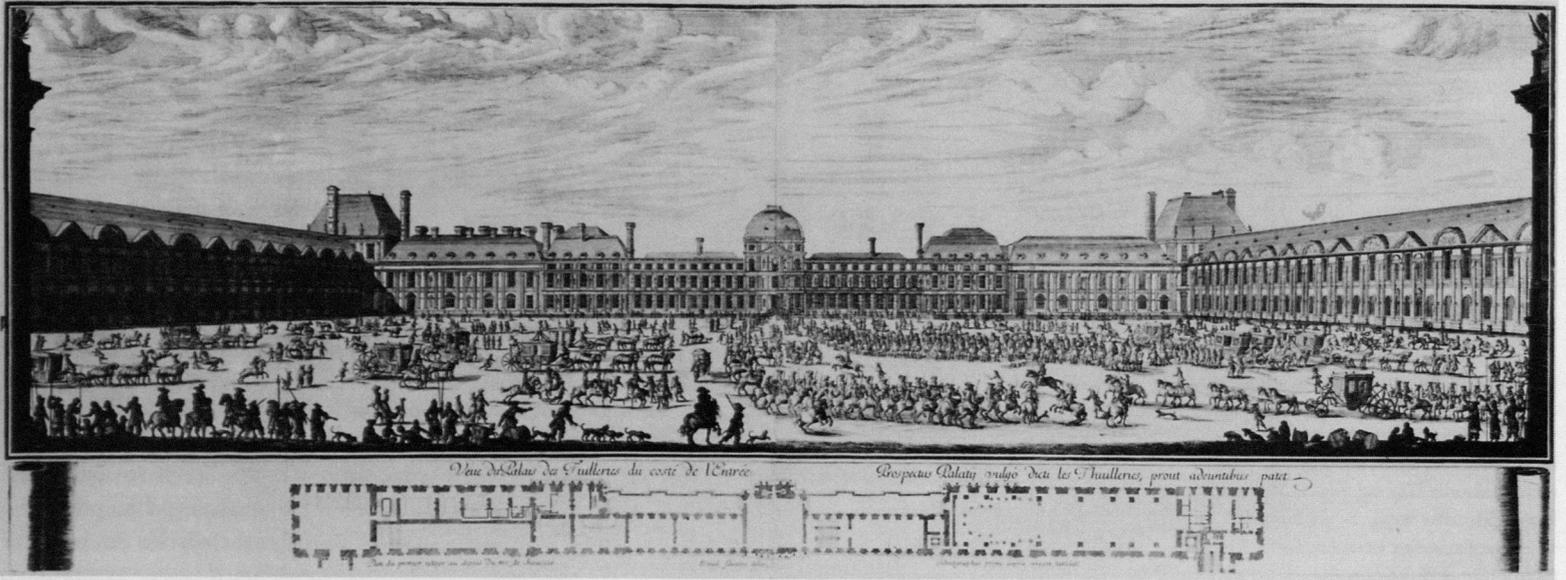
übersetzung von Claude Perrault (1684) und schließlich Augustin-Charles Davilers »Cours d'Architecture« (1691), den Sturm gerade selbst ins Deutsche übertragen hatte und als Handbuch zur gesamten Baukunst mit besonderem Nachdruck empfiehlt.

Tatsächlich war die französische Architektur durch Publikationen um vieles besser erschlossen als die neuzeitlichen Bauten Italiens. »Man reiset gleichsam in der Studier-Stube, wann man seine Anmerckungen ließet«, schreibt Sturm zu Davilers »Cours«, und »lernt aus ihm den Unterscheid der Italiänischen und Frantzösischen Gebäude«.⁴ Nicht nur die Traktate, sondern auch unzählige Stiche – Veduten, sorgfältige Risse und Ornamentvorlageblätter – vermittelten ein zuverlässiges, wenn auch meist nicht ganz aktuelles Bild vom Stand der französischen Baukunst und Innendekoration. Davilers »Cours« in seiner ersten Auflage von 1691 z.B. erschien immerhin schon acht Jahre später in der deutschen Übersetzung Sturms, doch waren seine Tafeln, sofern sie die Innendekoration betrafen, längst überholt (Abb. 2). In Paris wurde die aktualisierte Ausgabe mit den Tafeln von Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond 1710 gedruckt (Abb. 1). Sie wurde erst 15 Jahre später in Augsburg verlegt.⁵ Zweifellos konnten sich deutsche Architekten auch in den französischen Ausgaben informieren, doch war eine gewisse Verzögerung gegenüber der schnellen stilistischen Entwicklung in Frankreich die Regel.

Aus Stichwerken lernten z.B. die Brüder Gottfried Laurenz und Peter d. J. Pictorius, die gut eine Generation älter als Schlaun waren und um die Jahrhundertwende die ersten französischen Motive in Westfalen einführen sollten, die Pariser Errungenschaften kennen. Ein längerer Aufenthalt in Frankreich schien daher nicht zwingend, zumal die Architekten hier, wenn sie als gewöhnliche Touristen reisten, in ihren Studien behindert wurden. Ihnen standen zwar, wie jedem Besucher, gegen ein Trinkgeld an den Concierge die Adelspalais genauso wie die Bauten des Königs offen. Da Ludwig XIV. jedoch

1 Vertäfelung – Augustin-Charles Daviler, Ausgabe 1710/1725

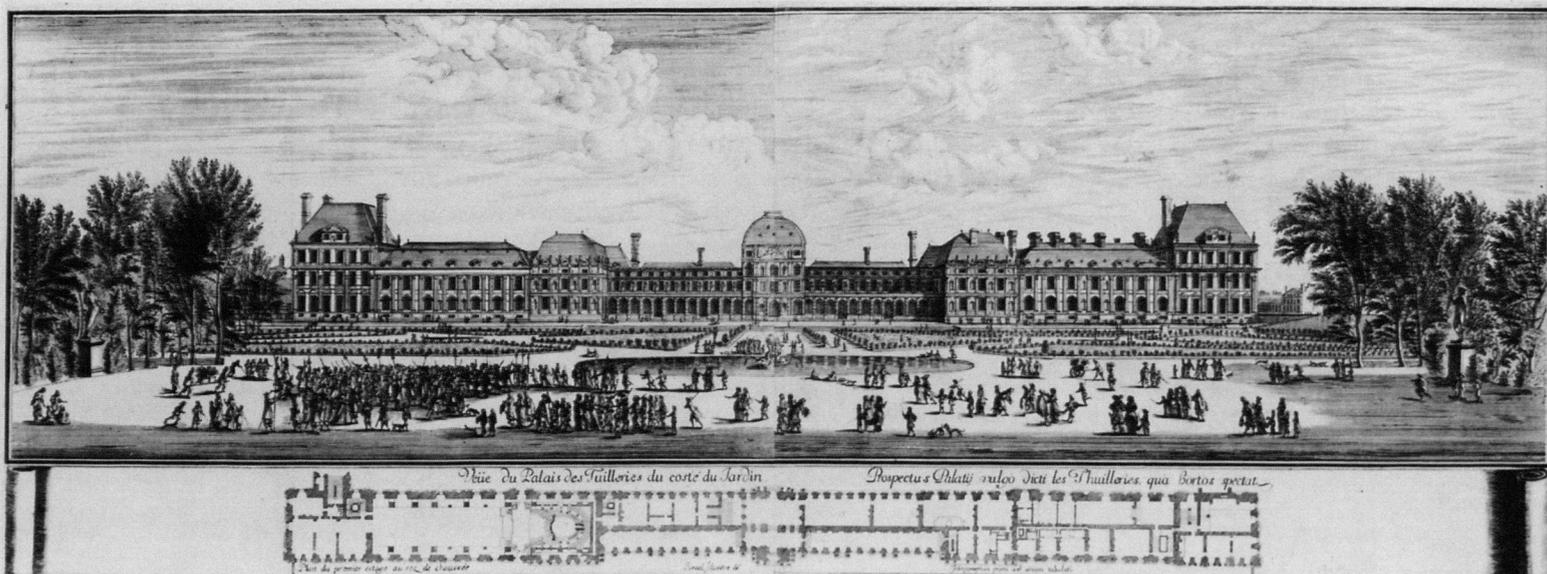
2 Kamin – Augustin-Charles Daviler, Ausgabe 1691/1699



3 Paris, Tuileries von Osten – Israël Silvestre, Cabinet du Roi, 1674

4 Versailles, Ansicht von Osten – Israël Silvestre, Cabinet du Roi, 1674

5 Paris, Tuileries von Westen – Israël Silvestre, Cabinet du Roi, 1674



6 Marianne Grivel, *Le Cabinet du Roi*, in: *Revue de la Bibliothèque nationale* 18, 1985, S. 36-57.

7 Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*, Genf 1986.

8 Leonhard Christoph Sturm, *Durch einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden bis nach Paris gemachte Architectonische Reise=Anmerkungen*, Augsburg 1719, 1760, S. 110.

9 Helmut Lahrkamp (Hg.), *Lambert Friedrich Corfey, Reisetagebuch 1698-1700*, (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster, N.F. 9. Bd.), Münster 1977.

10 Georg Erlér, *Erziehung westfälischer Adelliger im 18. Jahrhundert*, in: *Westfalen* 1, 1909, S. 103-24, das Zitat aus der Instruktion Bischof Friedrich Christians von Plettenberg 1703 auf S. 108.

11 Sturm, *Reiseanmerkungen* (wie Anm. 8), S. 50ff.

12 Erlér (wie Anm. 10), S. 116.

mit dem sogenannten »Cabinet du Roi« eine eigene Publikation seiner Bauten verfolgte⁶ (Abb. 3-7) und da er die Stecher und Verleger in der Rue Saint-Jacques mit ihren kommerziellen Abbildungsserien (Abb. 8-13) durch königliches Privileg schützte⁷, war es z. B. in Versailles verboten, Maße zu nehmen, Zeichnungen anzufertigen und sogar Notizen zu machen.⁸

Als Tourist und fertig ausgebildeter Baumeister war Lambert Friedrich Corfey in schon vorgeschrittenem Alter 1698 auf eigene Kosten nach Paris gereist, um anschließend die Universität in Angers und Italien zu besuchen.⁹ Dies scheint das übliche Curriculum junger westfälischer Adliger gewesen zu sein. Die kurze Reise nach Paris und Angers in Ergänzung zum langen Aufenthalt in Italien absolvierten z. B. Werner von Plettenberg (Dezember 1708 bis August 1709) und Schlauns späterer Auftraggeber Ferdinand von Plettenberg (Juli/August 1710), um sich in der »französische Sprach, zur Arithmetick, Geographie, Architectur, Tanzen, Zeichnen undt dergleichen« zu perfektionieren.¹⁰ Schlaun war der einzige westfälische Architekt, der seine Ausbildung in Paris abschließen konnte.

Das Besichtigungsprogramm der deutschen Be-

sucher in Paris ist meist nur unvollständig bekannt, über Schlauns Interessen weiß man gar nichts. Corfey, der sehr ausführlich über seinen Aufenthalt von 1698 berichtet, scheint sich an den 1684 erstmals gedruckten Stadtführer von Germain Brice gehalten zu haben, als er nahezu sämtliche größere Adelsitze und Kirchen in Paris aufsuchte. In der Umgebung der Stadt interessierten ihn neben Versailles die anderen königlichen Schlösser – Saint-Germain-en-Laye, Marly und Fontainebleau – sowie die Bauten im Besitz der Prinzen – Saint-Cloud und Meudon –, somit nur die großen und sehr prominenten Bauten. Ein ähnliches Programm absolvierte im selben Jahr 1698 auch Leonhard Christoph Sturm und empfahl es noch 1716 für die Tour junger Adliger.¹¹ Auch die Plettenberg hatten 1709 bzw. 1710 außerhalb der Stadt wohl nur die großen Anlagen besichtigt.¹² Balthasar Neumann, der im Auftrag seines Dienstherrn Johann Philipp Franz von Schönborn nach Paris kam, war dagegen durch seine gut vorbereiteten Kontakte zu den beiden führenden Architekten, zum Leiter der königlichen Baubehörde Robert de Cotte und zu Germain Boffrand als Premier Architecte des Herzogs von Lothringen, privilegiert. Im Frühjahr 1723, also gleichzeitig zu

Schlauns Aufenthalt in Paris, sah er selbstverständlich die großen Anlagen Ludwigs XIV., besuchte aber auch die älteren kleineren Landsitze auf dem Weg nach Fontainebleau sowie Issy im Südwesten der Stadt. Schließlich verschaffte er sich Zutritt zu den neu eingerichteten Pariser Palais, wie etwa den Paraderäumen des Palais Royal, und konnte so sehr anschaulich und präzise über die aktuellen Moden der Innendekoration nach Würzburg berichten.¹³

Im vergleichenden Urteil über die italienische (römische) und die französische Architektur war man sich im frühen 18. Jahrhundert in ganz Europa einig. Trotz aller Pracht und beeindruckenden Größe, die man in Versailles feststellen mußte, glaubte man in Frankreich nur zwei Dinge lernen zu können: die Einteilung des Grundrisses in komfortable Wohnungen und eine diesem Grundriß angemessene, den Komfort noch steigernde, wenn auch prächtige Dekoration der Wände mit Vertäfelungen und Spiegeln.

Überaus klar hat dies der schwedische Hofarchitekt Nicodemus Tessin d. J. 1714/15 in einem Brief an seinen Sohn Carl Gustav formuliert, der zur Ausbildung nach Paris und Rom entsandt war: »Pour les dehors de Battimens vous n'aurez pas grands choses à observer en France, apres avoir vu l'Italie; mais pour la Distribution et Decoration interieure ne negligez point d'en faire vos memoires.«¹⁴

Schlaun hat diese Auffassung geteilt. Die oft beschriebene Diskrepanz zwischen der Italianità seiner Fassaden und den französisch gegliederten Grundrissen der Profanbauten, das generelle Desinteresse für den französischen Kirchenbau und die à la mode entwickelten Dekorationen der Wände und Decken, die allerdings zumeist von Mitarbeitern entworfen wurden, belegen die eklektische Haltung des Architekten. Diese Haltung, das jeweils Beste auszuwählen, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Gemeingut unter den Architekten Europas. Sie setzte die allgemeine Verfügbarkeit und weitreichende Kenntnis der gesamten Barockarchitektur voraus, die durch Publikationen und Reisen der Architekten und Auftraggeber erreicht wurden.¹⁵ Zugleich erforderte sie zunehmend klarere Vorstellungen von den Eigenarten und besonderen Qualitäten nationaler oder regionaler Bauweisen. Die strikte Trennung zwischen italienischen und französischen Eigenschaften erleichterte den deutschen Architekten die Wahl und ließ sie mit ihrer Verfahrensweise innerhalb des vitruvianischen Systems, somit im Rahmen der wichtigsten theoretischen Grundlage ihrer Kunst, verharren.

Vitruvs Hauptkategorien der Architektur, »firmitas«, »utilitas« und »venustas«,¹⁶ erfuhren in den französischen und deutschen Übersetzungen des Barock durchaus unterschiedlich gewichtende Ausdeutungen, Einigkeit bestand aber in der Aufteilung der bautechnischen und -künstlerischen Aufgaben auf die drei Bereiche. So fiel die Bautechnik unter die Kategorie der »firmitas« oder »solidité« bzw. »Stärke« und »Dauerhaftigkeit«. Zur »utilitas« – »utilité« oder »Nutzen« – gehörte alles, was die Nutzung des Baus durch seine Bewohner anging, insbesondere die »commodité« oder »Bequemlichkeit«. »Venustas« – »beauté«, »Zierde« oder »Schönheit« – schließlich erhielt das weiteste Feld an Bedeutungen und betraf vorwiegend die Anlage der Fassaden, wogegen für die Dekoration der Innenräume in gleichem Maße die Nutzung und Brauchbarkeit für die Bewohner zu berücksichtigen waren.¹⁷ Alle drei Bereiche waren den Regeln des Decorums unterworfen, der Angemessenheit des Baus an seinen Ort und dem Stand seines Bewohners.¹⁸

Im Bereich der »firmitas« ließen sich nationale Eigenarten besonders klar unterscheiden. Sie entstanden durch die Wahl der richtigen Baumaterialien, die nach Möglichkeit am Ort zu beschaffen waren, damit Kosten gespart wurden. Damit verbunden war die Rücksicht auf die klimatischen Gegebenheiten des Ortes, so daß sich vor allem in der Dachform eine – wie es schien – eindeutige nationale Physiognomie der Bauten entwickeln konnte. Weil es im allgemeinen ergiebig regne und der im Winter liegen bleibende Schnee die Dächer beschwere, sei für Deutschland das steile Satteldach zu empfehlen; im trockenen Italien sei das flache Satteldach üblich, Frankreich nehme dagegen mit dem Mansarddach die Mitte ein.¹⁹

»Utilitas«, vor allem in ihrer Prägung als »Bequemlichkeit«, galt über das gesamte 18. Jahrhundert als die besondere Stärke der französischen Architekten. Dies war der Bereich, in dem detaillierte, allgemeinverbindliche Regeln kaum aufgestellt werden konnten, da hier nicht nur die Sitten einer Nation, sondern auch die Bedürfnisse eines jeden Bewohners beachtet werden mußten. Sturm bemühte sich 1699 darum, die französische Gliederung der Wohnung an die deutschen Verhältnisse anzupassen. Für die Prunkräume – Vestibül, Sala terrena im Erdgeschoß sowie den Festsaal im Obergeschoß – kannte er keine wesentlichen Unterschiede zwischen Frankreich, Italien und Deutschland. Während sich also im Bereich der Repräsentation eine ganz Europa gemeinsame Adelskultur ausgebildet hatte, konnte

13 Max H. von Freeden, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn I*, 2, Würzburg 1955, S. 768ff., besonders S. 780f., 793, 797, 807, 815, 823ff.

14 »Was das Äußere der Gebäude betrifft, so werdet Ihr in Frankreich nur wenig zu beachten haben, sobald Ihr Italien gesehen habt. Aber laßt nicht davon ab, für die Einteilung des Inneren und die Innendekoration Eure Berichte abzufassen« (Stockholm, Riksarkivet, Eriksbergarkivet, Tessinssamlingen E 5717). Vgl. auch die Selbsteinschätzung im Sitzungsprotokoll der Akademie vom 29.3.1700; Henry Lemonnier (Hg.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671-1793*, Bd. 3, Paris 1911ff., S. 93.

15 Vgl. Werner Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich 1972, S. 109ff.

16 Vitruv I, 3.

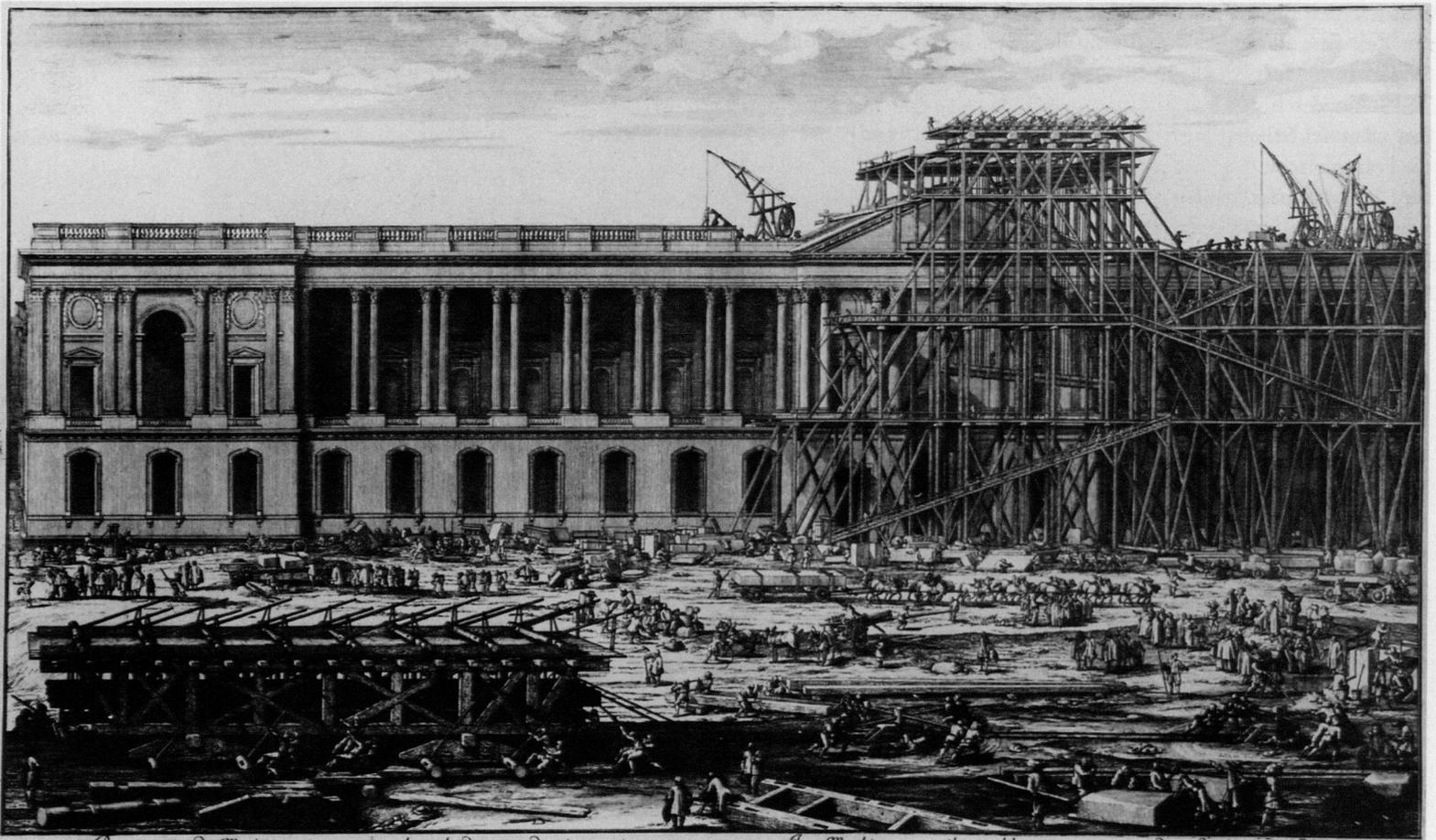
17 Eine umfassende Aufstellung der deutschen Übersetzungen findet sich bei Ulrich Schütte, *Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 23ff.

18 Vgl. Anne Röver, *Bienséance. Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur*, Diss. Tübingen 1973, Hildesheim 1977.

19 Sturm, *Ausbüßung* (wie Anm. 3), Taf. XV; Nicolaus Goldmann, *Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst*, hg. von Leonhard Christoph Sturm 1696, Baden-Baden/Straßburg 1962, Taf. 5, differenziert noch reicher.

6 Paris, Louvre-Ostfassade – Sébastien Leclerc, Montage der Deckplatten am Tympanon, Cabinet du Roi, 1677

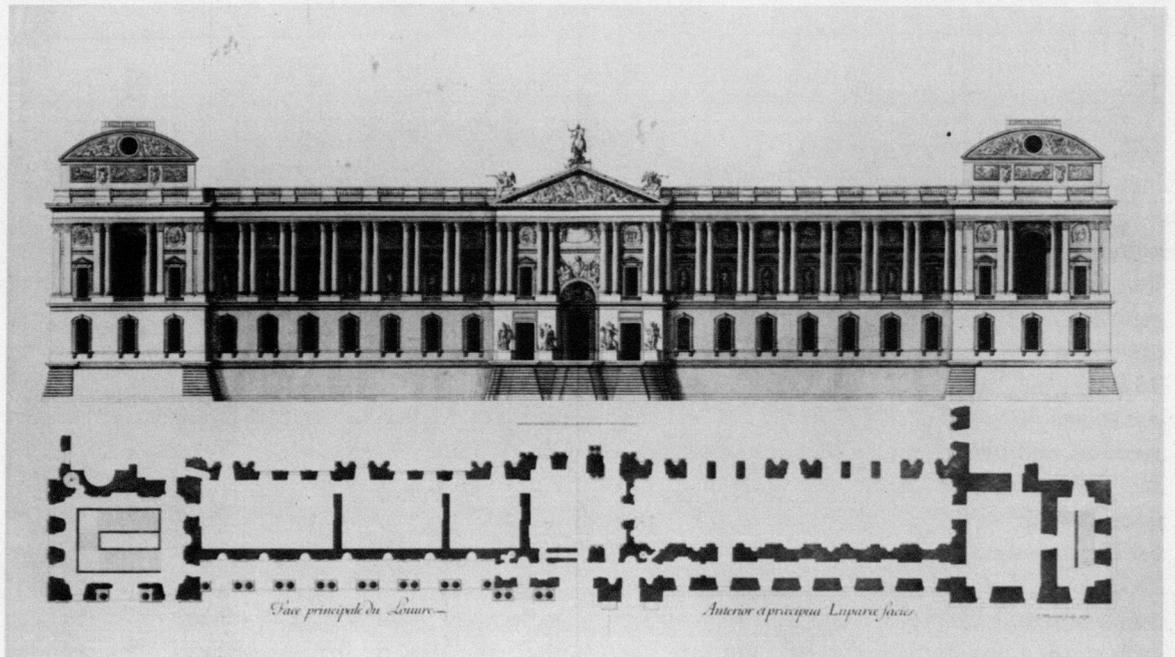
7 Paris, Louvre-Ostfassade – Jean Marot, Cabinet du Roi, 1676



Représentation des Machines qui ont servi à élever les deux grandes pierres qui couvrent le fronton de la principale entrée du Louvre.

J. le Clerc, Jr., 1787.

Icon Machinarum quibus sublevari sunt ingentes duo Lapides tympano majoris portae Luparae incumbentes.



Face principale du Louvre.

Anterior et principalis Luparae facies.

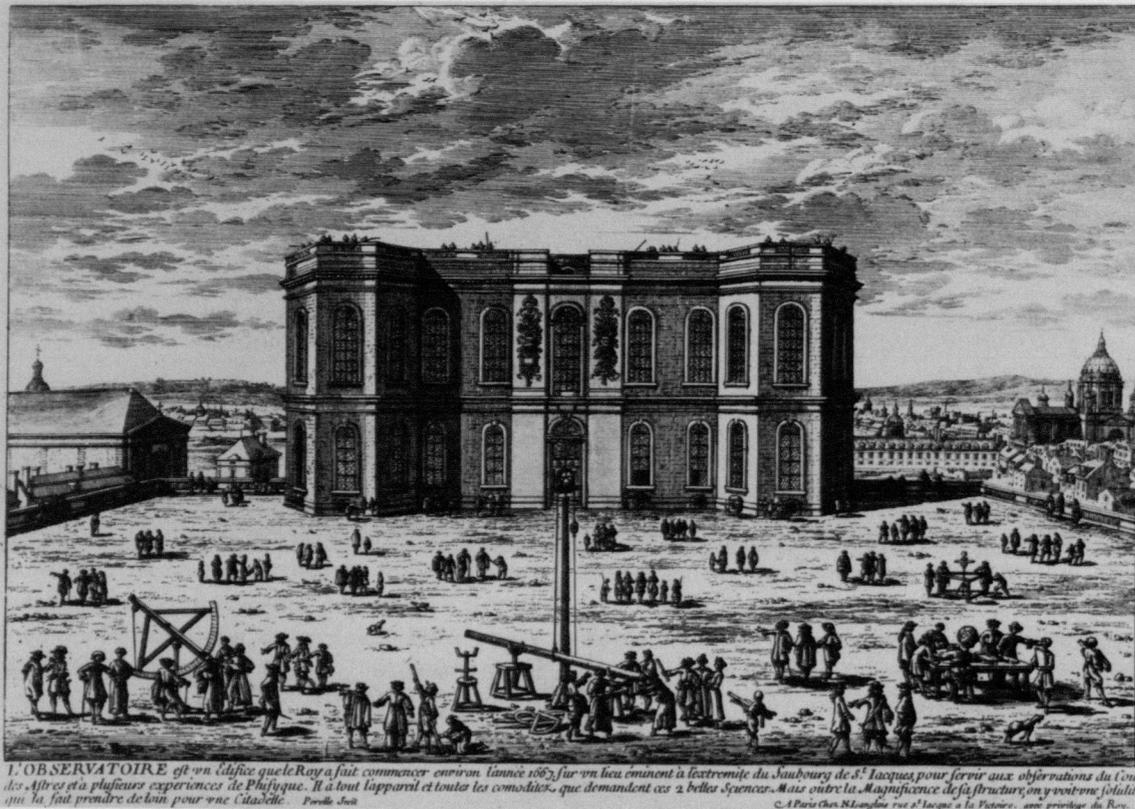
Sturm in den Bedürfnissen des Wohnens erst zu seiner Zeit eine allmähliche, mißtrauisch beobachtete Angleichung feststellen: »Weil ich aber hier vor Teutschland schreibe/die Frantzösische Lebens=art fast allzuviel beliebt wird/will ich mich bemühen die Frantzösische Austheilung der Gemächer auf unsere bequemlichkeit also einzurichten/wie ich es itziger zeit am besten zu seyn befinden werde.«²⁰ Was in Frankreich längst eine Selbstverständlichkeit ist, muß von Sturm noch umständlich und mit Hin-

den Vorteil, daß die Mitte der Zwischenwände frei bliebe, für den Kamin oder als ruhige Zone um das Bett. Während die Pictorius' diese Grundregel der französischen Distribution in Nordkirchen für die gartenseitige Hauptraumfolge im Erdgeschoß beachteten, wich Schlaun nach seiner Rückkehr aus Frankreich beim Wiederaufbau von Schloß Brühl noch einmal von ihr ab. Es gelang ihm zwar, die fensterseitige Enfilade in den Gästewohnungen des Südflügels anzulegen, das Paradeappartement des

8 Paris, Observatorium – Adam Pérelle

9 Versailles, Montagne d'Eau im Garten – Adame Pérelle

10 Paris, Porte St.Denis – Adam Pérelle



L'OBSERVATOIRE est un édifice que le Roy a fait commencer environ l'année 1667, sur un lieu éminent à l'estremite du faubourg de St. Jacques pour servir aux observations du Cœur des Astres et à plusieurs expériences de Physique. Il a tout l'appareil et toutes les commodités, que demandent ces 2 belles sciences. Mais outre la Magnificence de sa structure, on y voit une solennité qui la fait prendre de loïn pour une Citadelle. Perelle delin.

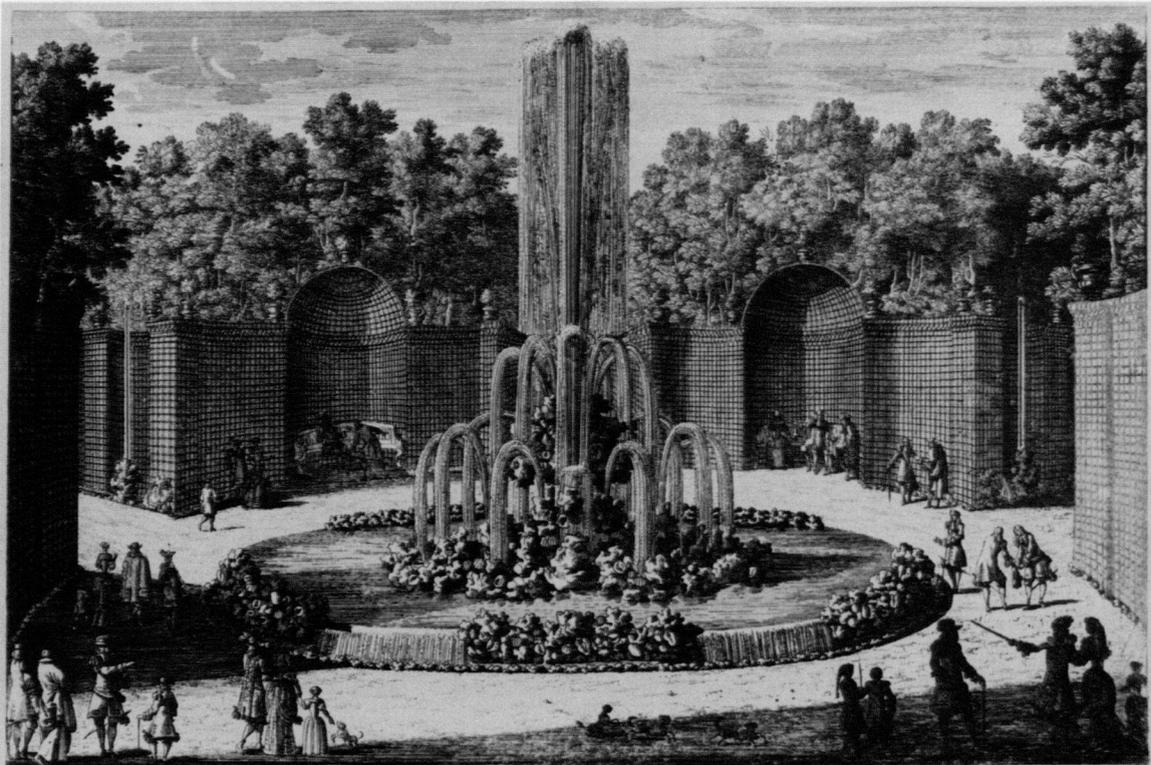
weisen auf die Plazierung der Möbel erklärt werden. Vier Räume mindestens – »Vor-gemach«, »Schlaf-gemach«, »Cabinet«, »Garderobbe« – sollten entsprechend dem französischen Appartement zu einer Wohnung gehören. Jeweils zwei derartige Wohnungen sollten symmetrisch zu seiten der Prunksäule angeordnet und hintereinander, mit gegenüberliegenden Türen aufgereiht werden. Entgegen dem bisherigen Brauch sei diese Enfilade nicht im Zentrum der Zimmer, sondern entlang der Fenster anzulegen. Zwar müsse dann die Binnensymmetrie der Räume durch Scheintüren an der Innenseite wiederhergestellt werden, die französische Enfilade habe aber

Kurfürsten im Nordflügel aber, die wichtigste Raumfolge also, wurde in einem Wechsel mittiger und seitlicher Türen angelegt. Gewiß war die Aufgabe durch die Bewahrung des alten Rundturms erschwert. Dies sollte Schlauns Nachfolger in Brühl, François de Cuvilliers, aber nicht an den minimalen Korrekturen hindern, die 1728 zu einer korrekten Aufreihung der Räume in der hofseitigen Flucht führten.²¹

Mehr Geschick in der Anpassung der französischen Distribution bewies Schlaun in der Übernahme eines Grundrißtypus', den Pierre Bullet um 1686 mit Schloß Issy für den Landsitz der wohlhabenden

20 Sturm, *Ausübung* (wie Anm. 3), S. 153.

21 Wilfried Hansmann, *Die Planung Johann Conrad Schlauns für Schloß Brühl*, in: Katalog der Ausstellung *Johann Conrad Schlaun* (Schlaunstudie I), Textteil, Münster 1973, S. 70f.; Wolfgang Braunfels, *François de Cuvilliers. Der Baumeister der galanten Architektur*, München 1986, S. 53ff.



LA FONTAINE DE L'ÉTOILE ou LA MONTAGNE D'EAU, est du même côté que le Théâtre, dans un petit bois au milieu de cinq allées, qui aboutissent
à une espèce de Salon. L'eau qui jaillit de cette fontaine, forme cinq jets montans, et retombant par cinq entrées forme autant de nappes
qui tombent au pied du bassin dans les Allées d'espace en espace il y a des rochers qui jettent de l'eau.
A Paris chez N. Langlois, rue St. Jacques. Avec Privilège du Roy.



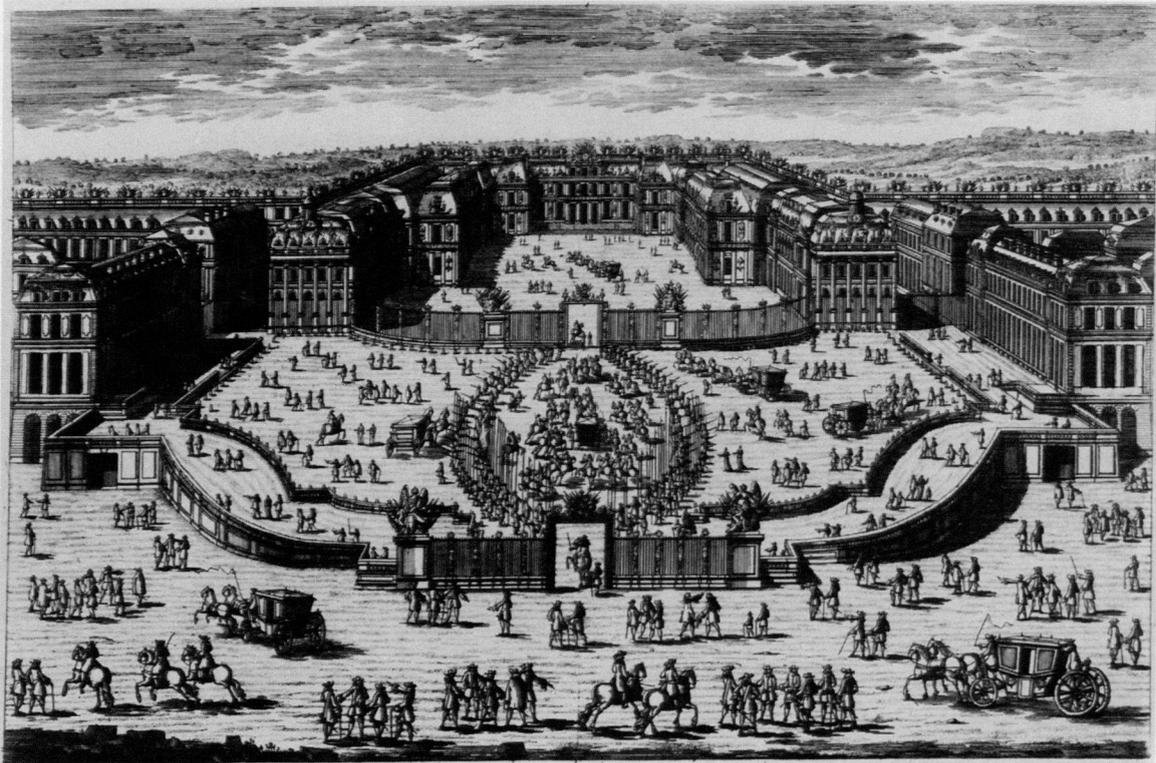
LA PORTE. S^t DENIS a esté bastie à peu près sur les ruines de l'Ancienne lan 1672. et achevée en 1673. elle a 72. pieds de large et autant de
hauteur avec une Ouverture de 26. pieds les petites portes ont 9. pieds elle a été faite pendant les Victoires du Roy sur les Hollandais. M^r Blondel
en est l'Architecte. Cette face regarde le Faubourg.
A Paris chez N. Langlois rue St. Jacques à la Victoire Avec Privilège du Roy. Fait par Perrault.



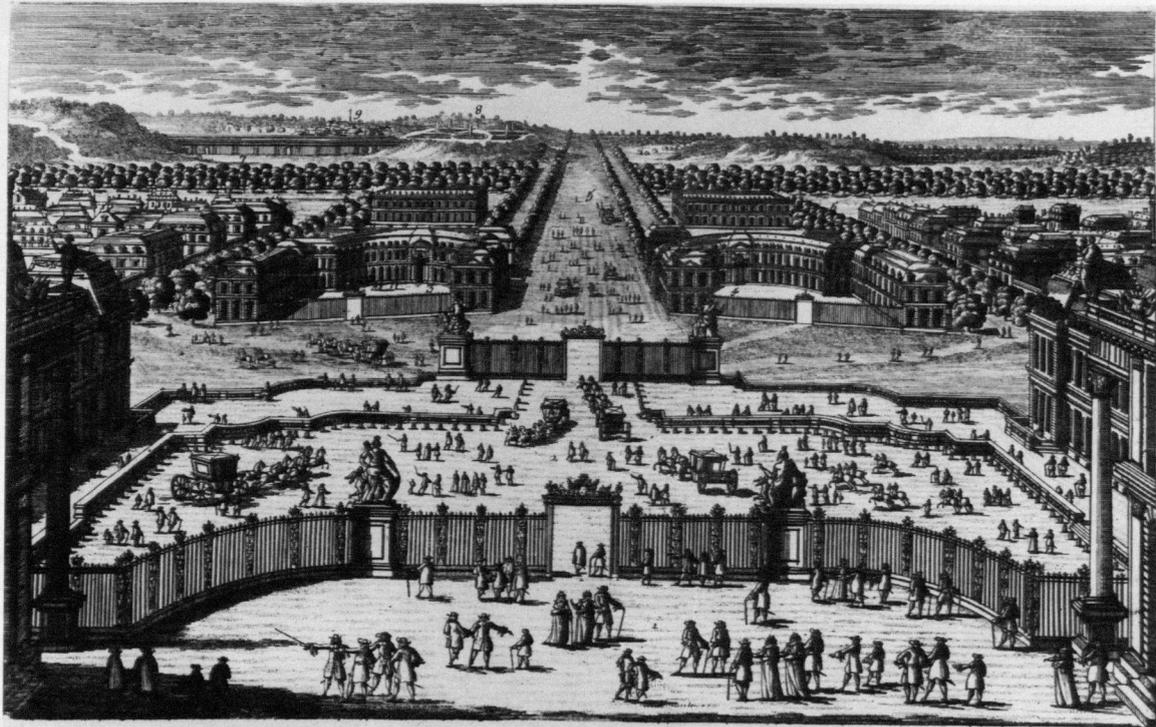
11 Versailles, Gesamtansicht von Stadt
und Schloß – Pierre Aveline, 1688

12 Versailles, Schloß – Pierre Aveline,
1688

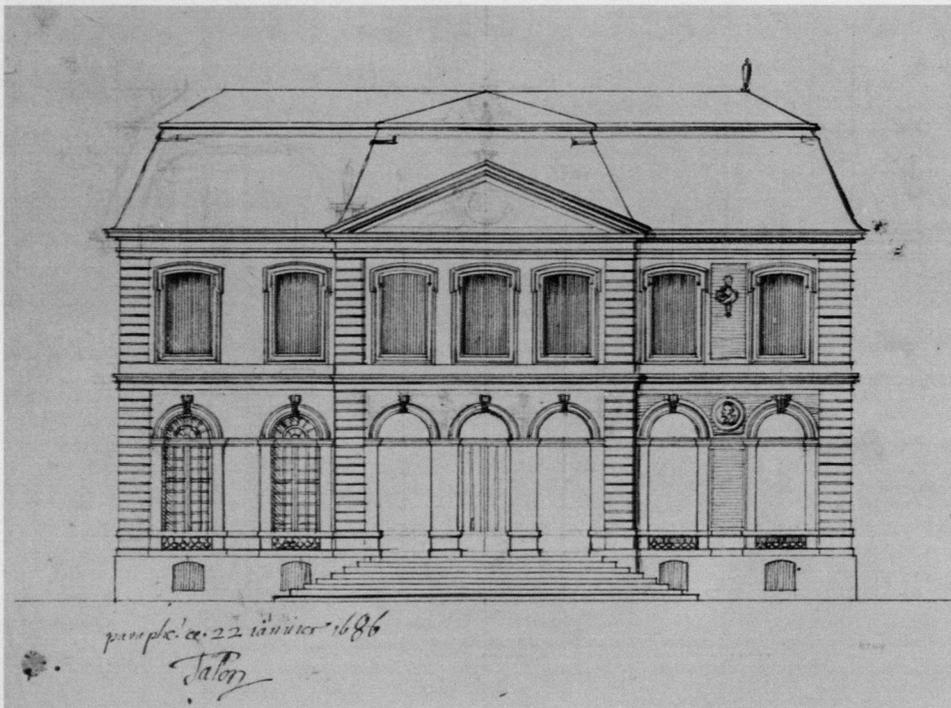
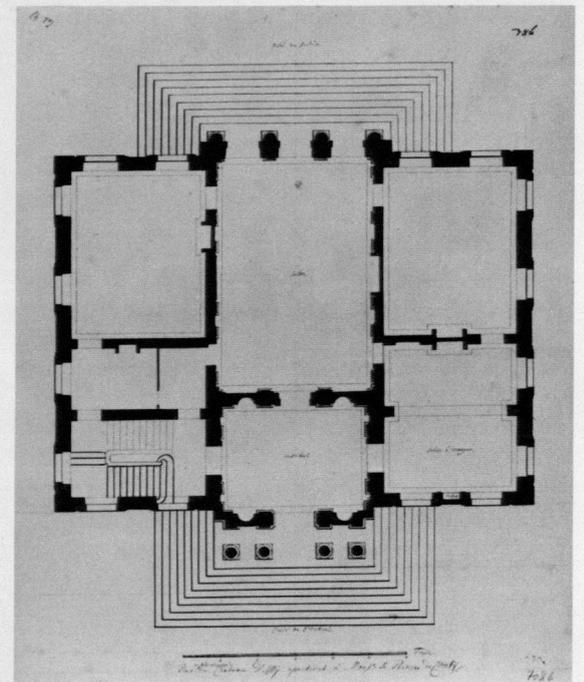
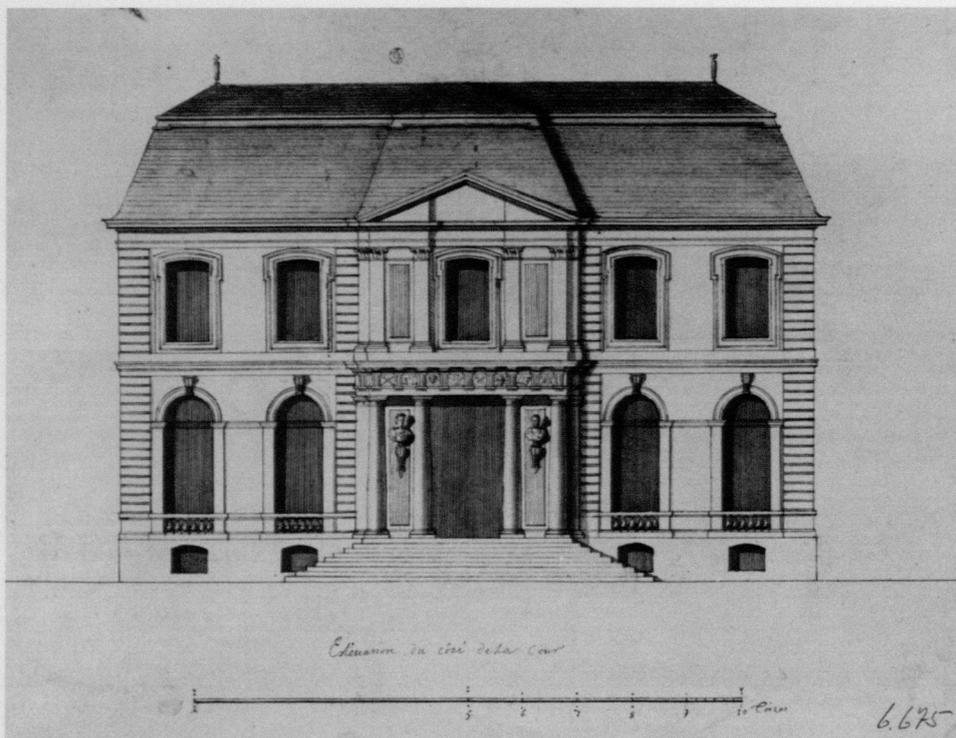
13 Versailles, Stallungen – Pierre
Aveline, 1688



*Vue et Perspective du Château de Versailles, comme il est presentement, avec les deux grandes Aisles nouvellement bâtie
A Paris, Chez Nicolas De Villy, rue St Jacques, à la Belle Image. Avec Privilège du Roy.*



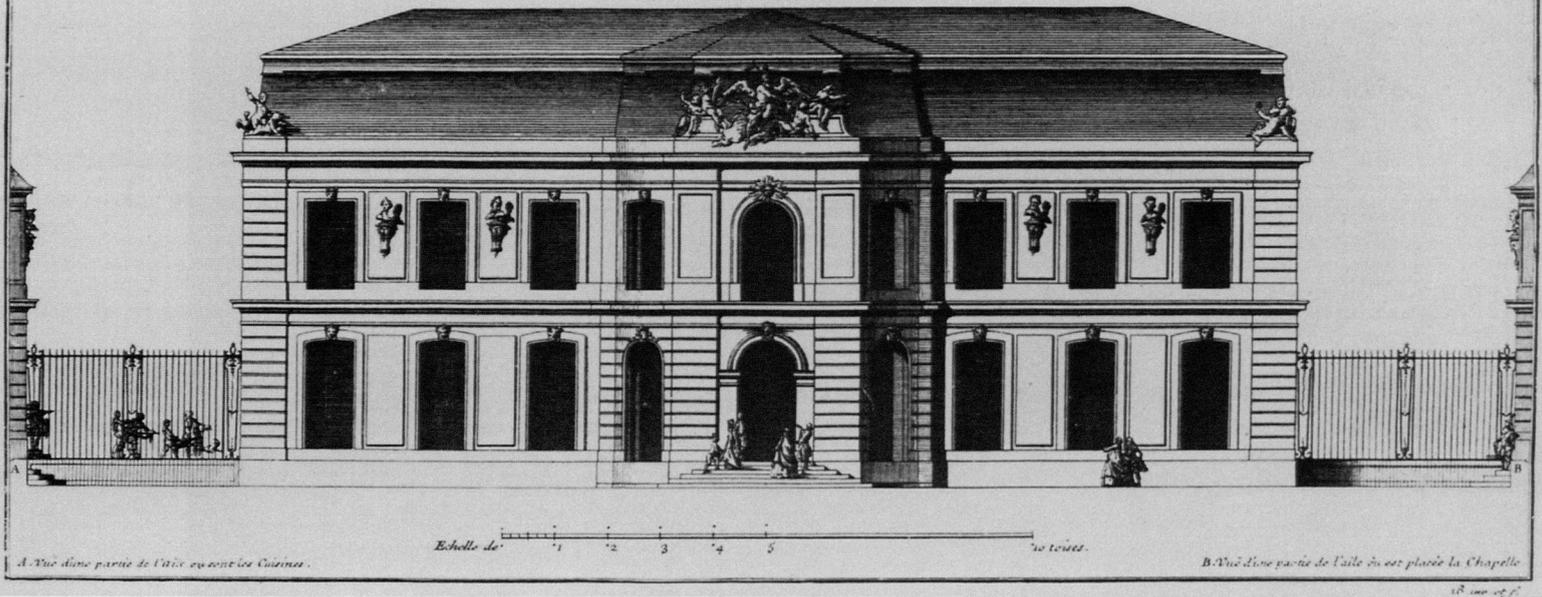
*Vue et perspective de la grande et petite Ecurie, et des deux Cours du Château de Versailles
1. Premier Cour du Château 2. Second Cour du Château 3. la grande Ecurie 4. la petite Ecurie 5. les Avenues 6. la Montagne de Picardie 7. l'Acqueduc 8. les Reservoirs
dans la Butte de Montboron 9. Mont-euil, village.
fait par Antoine Claude Privilège du Roy*



14, 15 Château d'Issy – Jean-Baptiste Bullet de Chamblain, Hoffassade, Gartenfassade, 1686

16 Château d'Issy, Grundriß Erdgeschoß – nach Pierre Bullet

17 Maison de plaisance – Jacques-François Blondel, Ausgabe 1737



A. Vue d'une partie de l'édifice vu vers les Couronnes.

Echelle de 1 2 3 4 5 10 toises.

B. Vue d'une partie de l'édifice où est placée la Chapelle.

18. 1707.

22 Runar Strandberg, *Le Château d'Issy. La construction de Pierre Bullet*, in: *Gazette des Beaux-Arts* VI, 96, 1980, S. 197-208. Katharina Krause, *Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France 1661-1730*, im Druck.

23 Eine Liste der Bauten enthält: Dietrich von Frank, *Die „maison de plaisance“. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland*, München 1989, Anhang I. Kommentare zu frühen Beispielen bei Krause (wie Anm. 22).

FOLGENDE DOPPELSEITE:

18, 19 Château de Champs – Jean-Baptiste Bullet de Chamblain, Hoffassade, Gartenfassade, 1703/1707

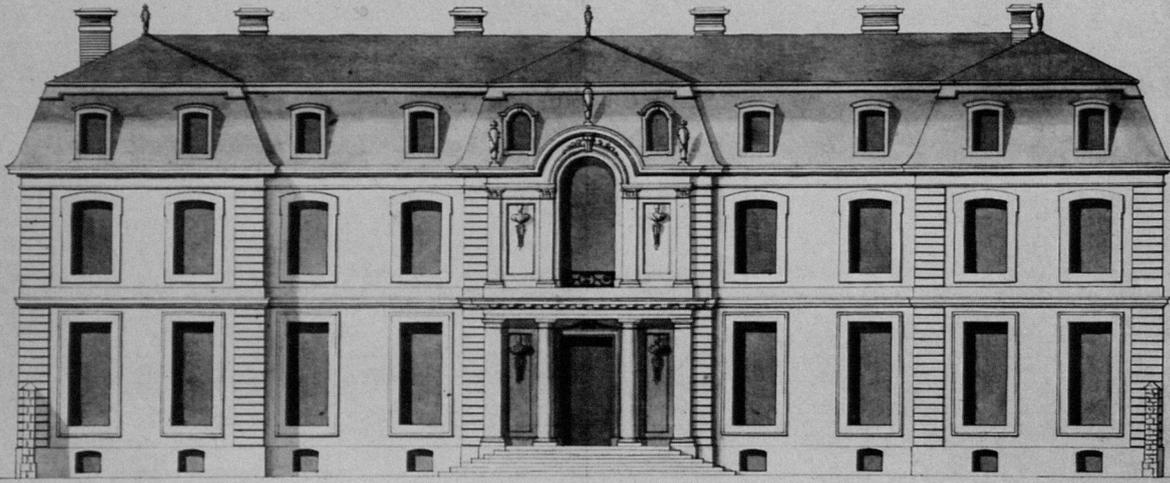
20 Château de Champs – Jean-Baptiste Bullet de Chamblain, Entwurf für die Vertäfelung im Salon, 1703/1707

21 Château de Champs – Pierre Bullet / Jean-Baptiste Bullet de Chamblain, Grundriß Erdgeschoß, 1703/1707

Bürger von Paris entwickelt hatte²² (Abb. 14–16). Im kompakten, quereckigen Bau war kein Platz für die lange Enfilade. Bereits die Paraderäume fielen recht bescheiden aus. An die Stelle des doppelgeschossigen Salons traten niedriges Vestibül und Salon im Erdgeschoß bzw. Vorzimmer und Salon im Obergeschoß. Zu dieser Raumfolge waren die Wohnungen so zugeschnitten, daß noch Platz für die unerlässlichen Nebenräume, wie mehrere Garderoben, Dienstbotenzimmer und Toiletten blieb. Erd- und Obergeschoß waren nahezu identisch, Keller und Mansarddach wurden für Diensträume genutzt. In Issy entwickelte Pierre Bullet einen Bautypus, der sich mit geringfügigen Veränderungen vielfach variieren und den Bedürfnissen der Besteller anpassen ließ. Er wurde durch zahlreiche Beispiele um und in Paris bekannt,²³ durch die Stiche in Jean Mariettes ›Architecture française‹ (1727) und durch Jacques-François Blondels ›Distribution des maisons de plaisance‹ (1737/38) publiziert (Abb. 17) und bewährte sich in Deutschland in frühen Fassungen. Das zweigeschossige Herrenhaus mit zentralem Salon

wurde zum Inbegriff der ›Maison de Plaisance‹: Gleichmaßen geeignet als Nebenresidenz des Adels wie – freilich mit reicher Dekoration versehen – als Dependance eines größeren Schlosses, schien der wenig aufwendige, nur kleine Räume bergende Bau in seiner engen Verbindung zum Ziergarten die Gewähr für das einfache, unbeschwerte Landleben zu bieten.

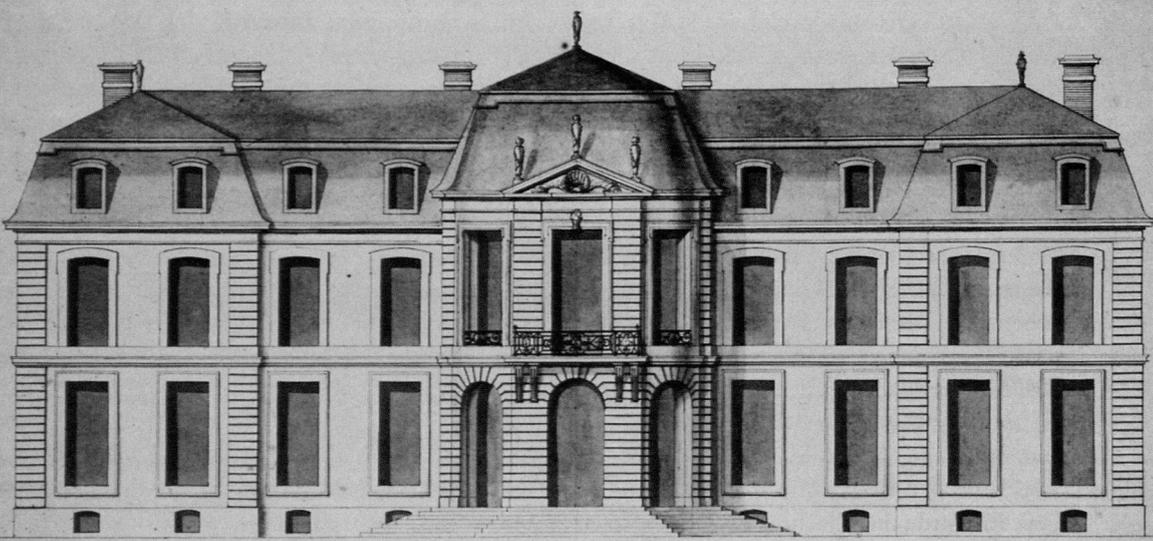
Die gut 40jährige Verzögerung, mit der das Modell der Maison de Plaisance in Deutschland übernommen wurde, ließ das klassische Beispiel Issy als gar zu einfach und streng erscheinen. Nach der Wende zum 18. Jahrhundert war in den französischen Landsitzen eine größere Vielfalt in der Gliederung der Bauteile aufgekommen, die die äußerst sparsame Dekoration der Fassaden aufwog. Nach einer Pause von rund 40 Jahren wurde es wieder beliebt, den Gartensalon in einem polygonalen oder rund aus der Fassade vorspringenden Bauteil nach außen hin sichtbar zu machen und – von innen – Beleuchtung und Ausblick durch die schräg stehenden Fenster zu variieren. Auch an dieser Entwicklung hatte



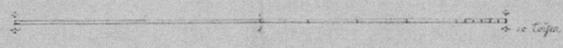
Elevation de la face du côté de la Cour.



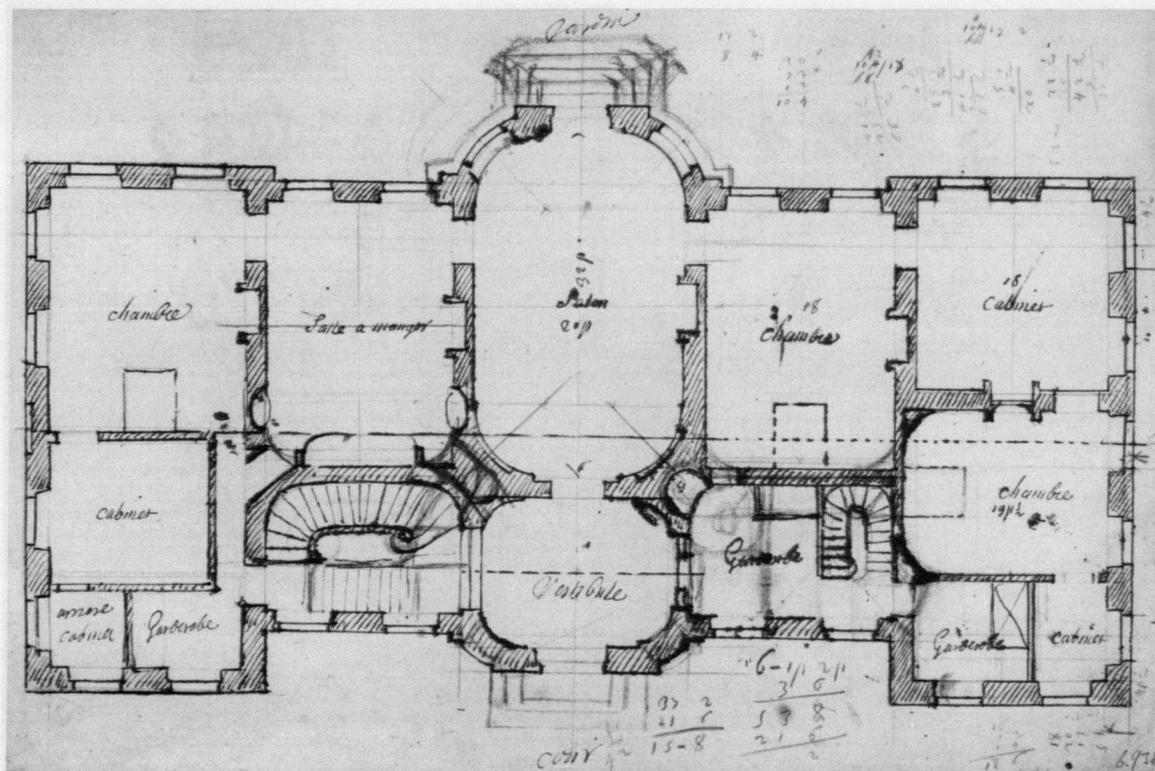
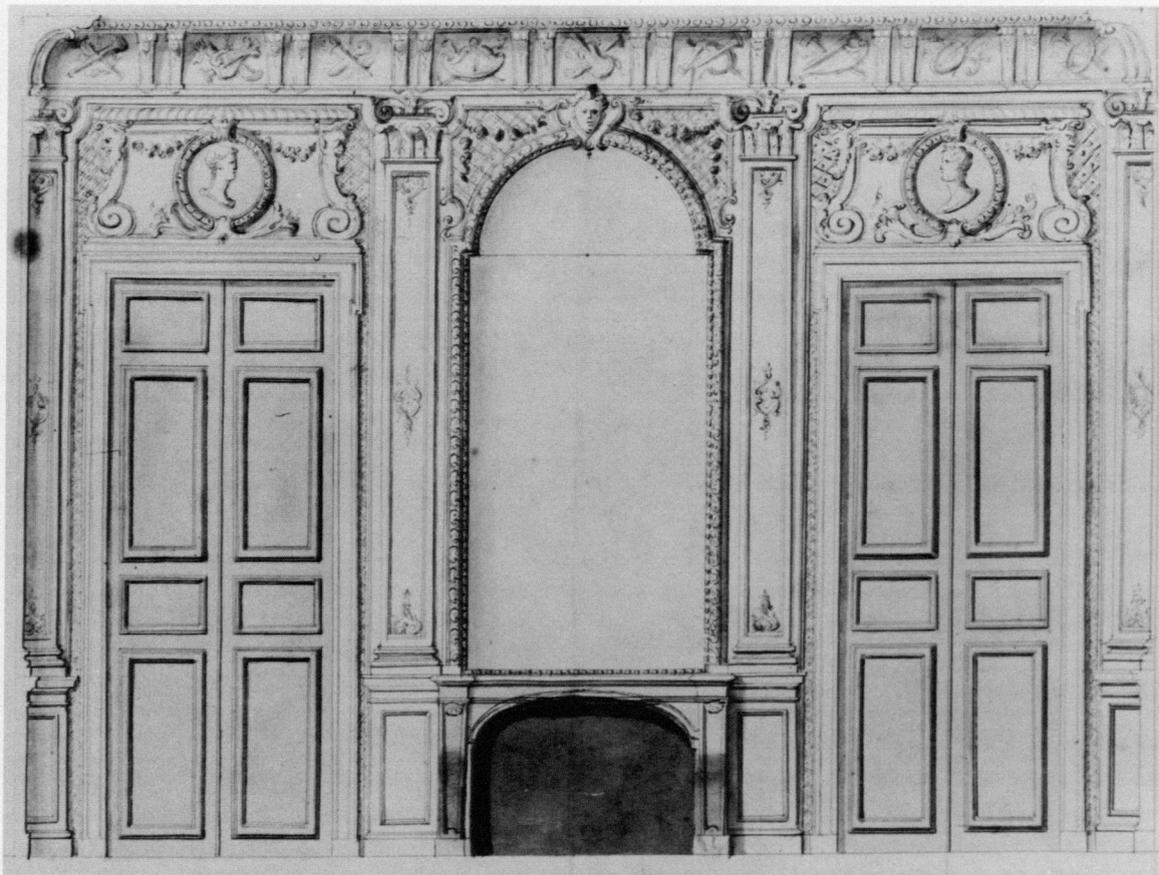
6696

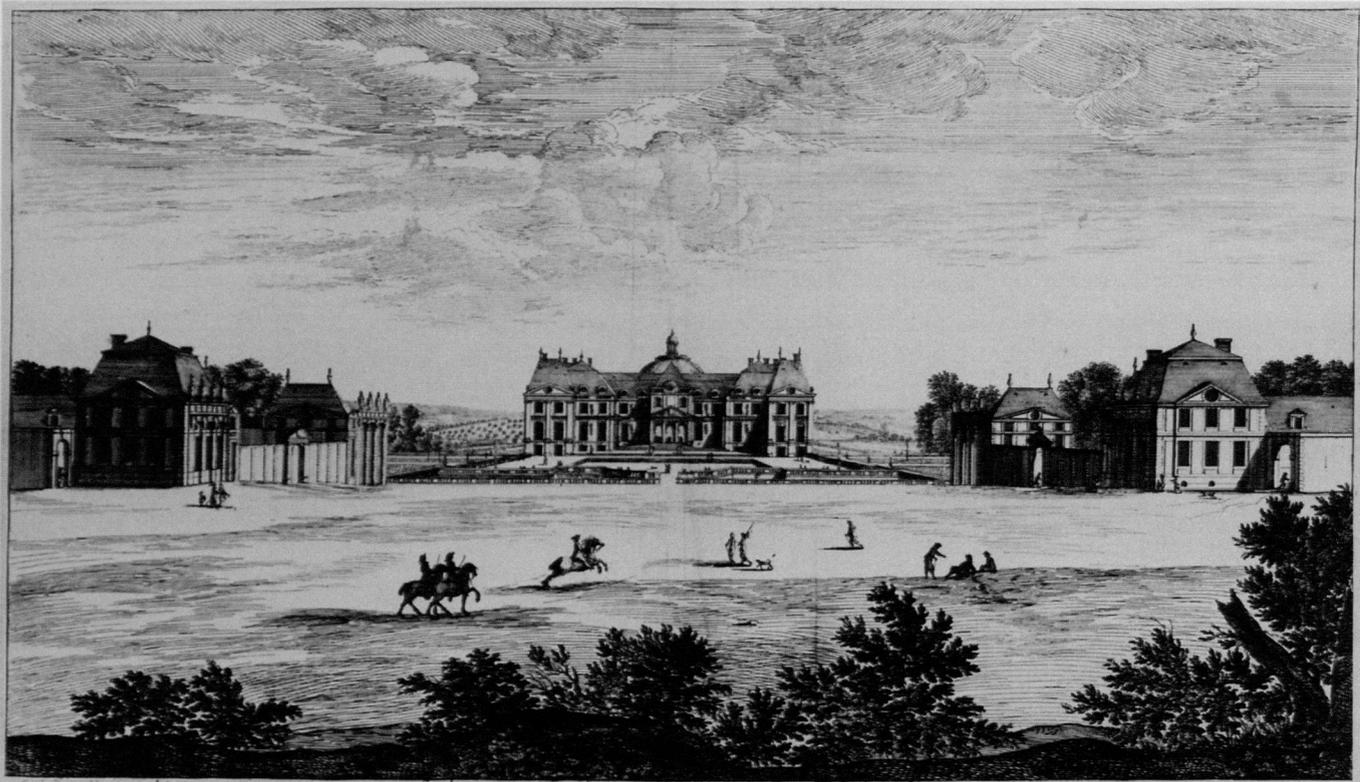


Elevation de la face du côté du Jardin.

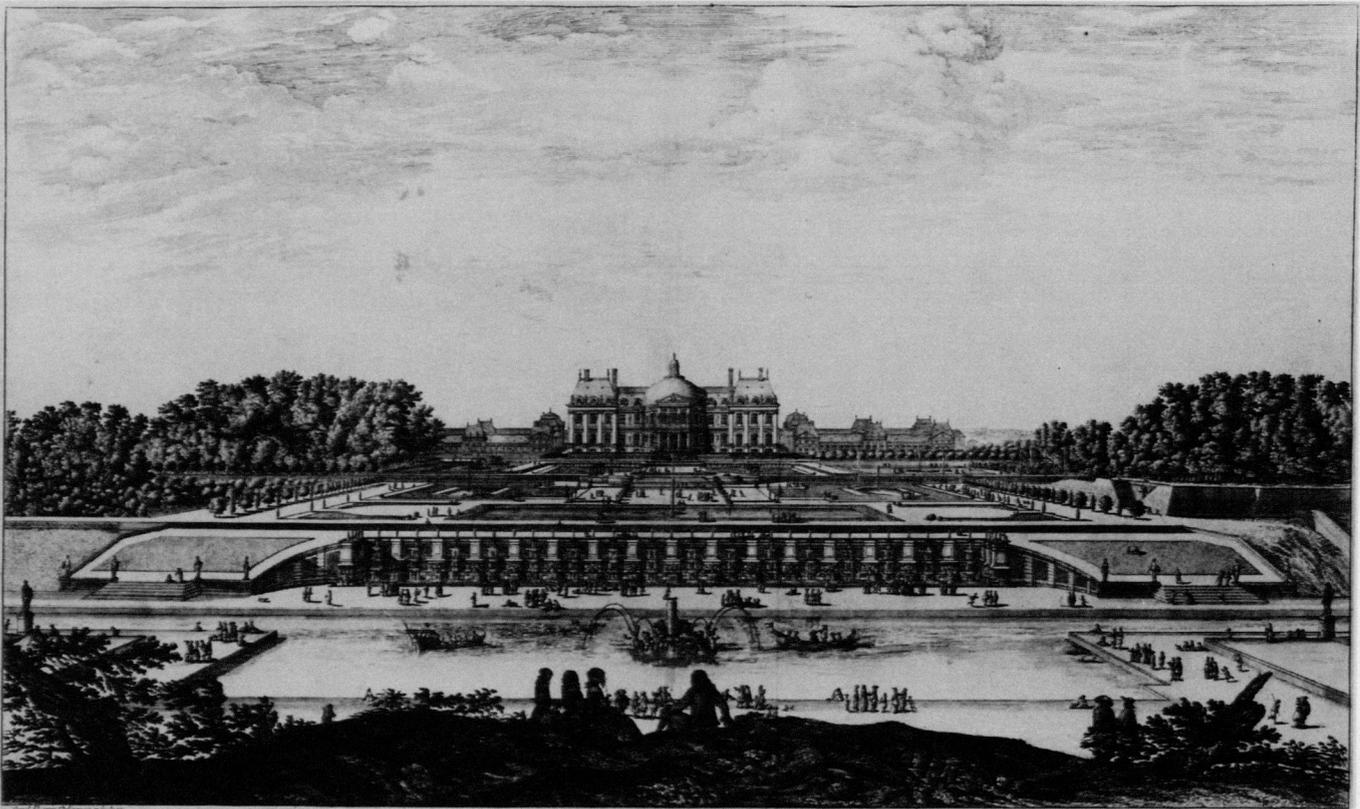


6593

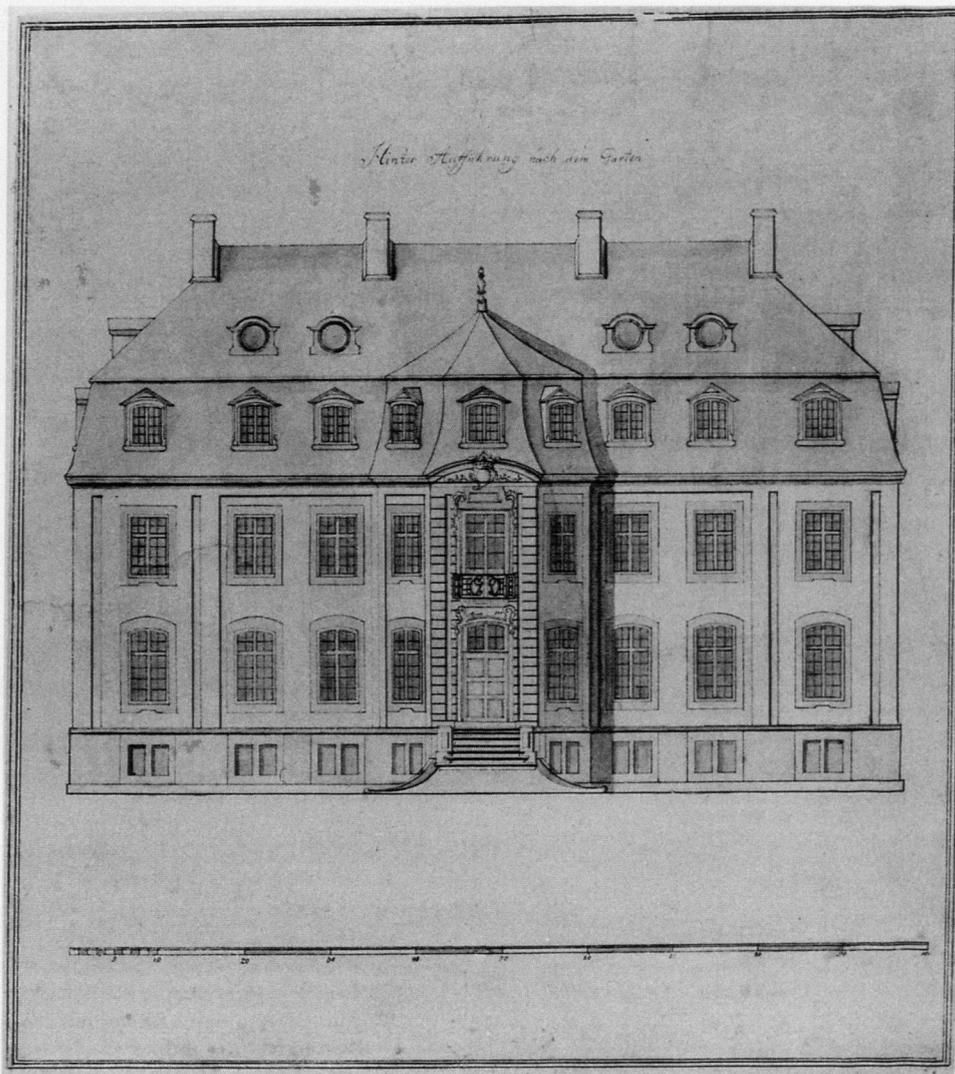




VEVE DE VAUX LE VICOMTE DV COSTÉ DE L'ENTRÉE



VEVE ET PERSPECTIVE DE VAUX LE VICOMTE DV COSTÉ DV JARDIN.



Weichs, den Auftrag zum Bau von Schloß Rösberg erhielt.²⁶ Die Übereinstimmung der Gesamtdisposition und der allgemeinen Züge von Grundriß und Geschosßgliederung kann kein Zufall sein, der Bauherr wird die Imitation des neuesten und modernsten kurkölnischen Baus gewünscht haben.

Das ursprünglich französische Schema, das Schlaun für Rösberg über Cuvilliés' Falkenlust übernommen hatte, behielt er Zeit seines Lebens bei. Die Varianten von Grund- und Aufriß, die er vor allem für Dyckburg, Haus Beck (Abb. 24, 25), Haus Loburg und Haus Dieck ausarbeitete, belegen die Fähigkeiten des Architekten, einen feststehenden Typus den Gewohnheiten des Bauherrn anzupassen. Zwangsläufig kam es dabei immer wieder zu Abweichungen von der französischen Norm. Karin Zinkann hat diese »Fehler« im einzelnen nachgewiesen:

22, 23 Vaux-le-Vicomte – Israël Silvestre, Ansicht der Hofseite, Ansicht der Gartenseite, um 1661

24, 25 Haus Beck – Johann Conrad Schlaun, Gartenfassade, Grundriß Souterrain und Erdgeschosß

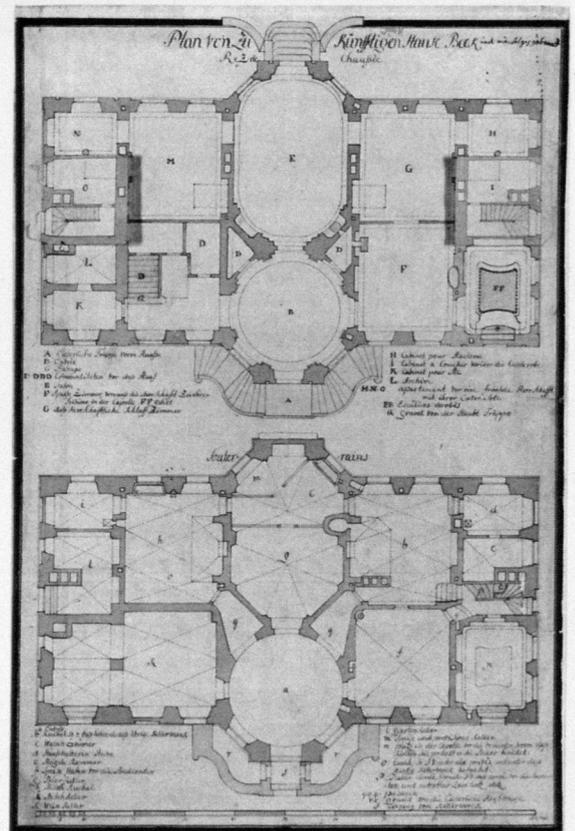
24 Runar Strandberg, *Pierre Bullet et Jean-Baptiste de Chamblain à la lumière des dessins de la collection Tessin-Härleman*, Stockholm 1971, S. 106-32; Jean Taronon, *Le château de Champs-sur-Marne*, in: *Monuments historiques* 4, 1974, S. 49-66. Korrekturen der Baugeschichte bei Krause (wie Anm. 22).

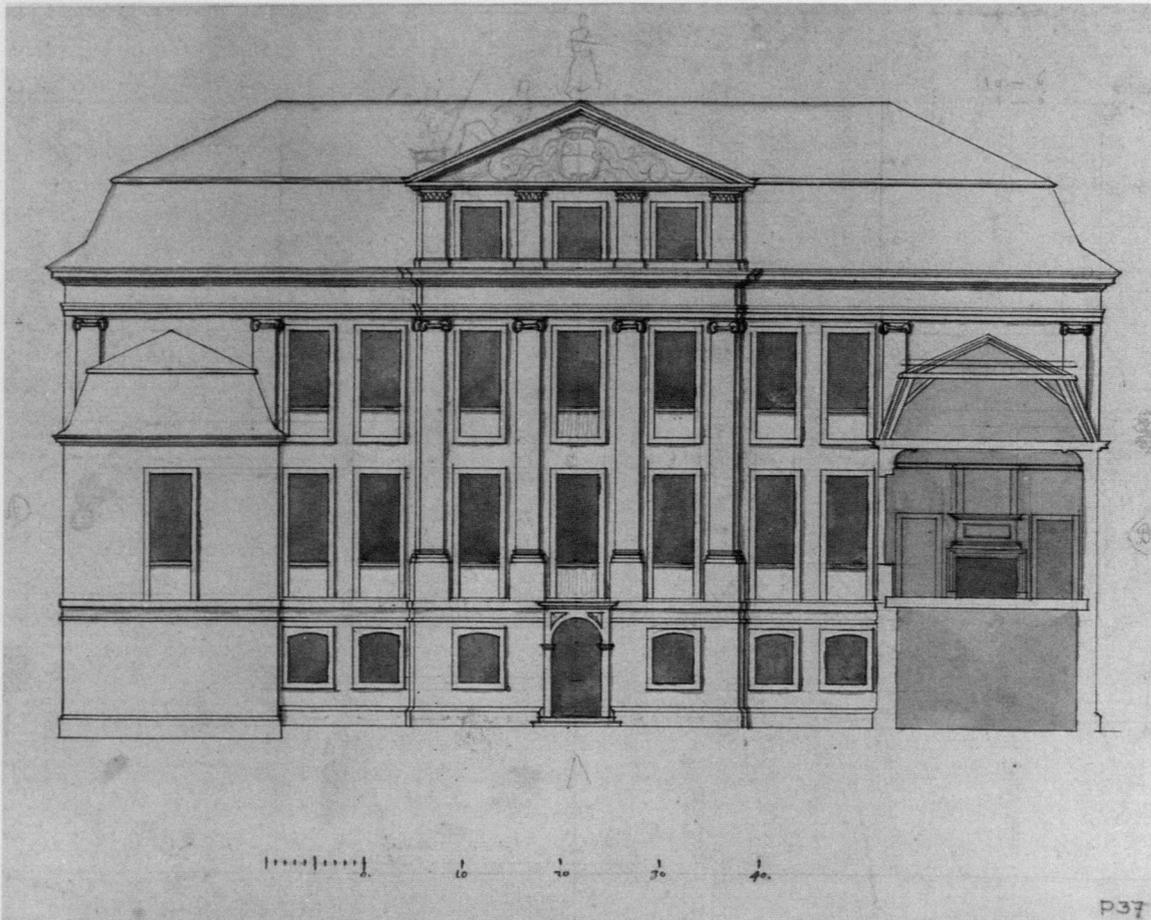
25 Wilfried Hansmann, *Schloß Falkenlust*, Köln 1973; Wilfried Hansmann, *Bau- und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen, I. Rheinland, 7.3. Stadt Brühl*, Berlin 1977, S. 121ff.; Frank (wie Anm. 23), S. 116ff.; Braunfels (wie Anm. 21), S. 66ff.

26 Katalog *Johann Conrad Schlaun* (wie Anm. 21), Bildteil, S. 104, Nr. 28; Karin E. Zinkann, *Der Typ der Maison de Plaisance im Werk von Johann Conrad Schlaun* (Schlaunstudie IV), Münster 1989, S. 49ff.

Pierre Bullet mit seinem Sohn Jean-Baptiste Bullet de Chamblain entscheidenden Anteil. Schloß Champs (Abb. 18-21), das die Bullet ab 1703 für den Finanzmann Bourvalais erbauten, wurde nach dem 1661 vollendeten Vaux-le-Vicomte (Abb. 22, 23) der erste Bau mit einem derartigen Risalit. Er fiel indes recht bescheiden aus und erhielt, wie es der Wunsch nach mehr Bequemlichkeit statt repräsentativem Prunk forderte, eingeschossige Salons auf jeder Etage.²⁴

Schlaun wird derartige Bauten bei seinem Aufenthalt in Paris bemerkt haben. Er konnte seine Kenntnisse aber auffrischen, als Kurfürst Clemens August ab 1729 mit Falkenlust in der Nachbarschaft von Brühl durch François de Cuvilliés die erste *Maison de plaisance* nach französischem Muster errichten ließ.²⁵ Falkenlust war noch im Bau, als Schlaun vom Oberjägermeister des Kurfürsten, von und zu





das hohe Sockelgeschoß, das die ausreichende Belüftung der Küche, Vorratsräume und Gesindestube im Souterrain garantierte, diese Diensträume aber nach außen sehen ließ und die Anlage von Freitreppen nötig machte;²⁷ die Unterbrechung der ohnehin nur kurzen gartenseitigen Enfilade durch die Erhöhung der Küchendecke bis über das Niveau des Erdgeschosses;²⁸ das Logieren von Kindern und Personal in unmittelbarer Nachbarschaft der Parade Räume²⁹ und schließlich die ganz unfranzösischen, eigenständigen Varianten auf Motive Borrominis an den Fassaden.³⁰ Den Empfehlungen der Traktate nach war die Maison de Plaisance ebenerdig anzulegen, damit Salon und Garten so eng wie möglich verbunden werden konnten. Von Lärm und Geruch der Bedienung sollte die Herrschaft keinesfalls behelligt werden, die Küche mußte daher nach Möglichkeit in einem eigenen Bau untergebracht werden.³¹ Borromini war das abschreckendste Beispiel für regellose, ungezügelter Einbildungskraft³² und Ziegelstein durchaus kein vornehmes Material. Von

der Gliederung der Fassade einmal abgesehen, waren alle diese Eigenarten von den Bedingungen des Bauplatzes und Gewohnheiten der Bewohner bestimmt und daher den Kriterien der »firmitas« und »utilitas« unterworfen.

Wo sich fürstliche Bauherren, Clemens August in Falkenlust oder Friedrich der Große in Sanssouci,³³ über technische wie praktische Bedenken hinwegsetzen konnten und ihre Maison de Plaisance ebenerdig anlegen ließen, zog der Adel im Rheinland und in Westfalen das für einen längeren Aufenthalt geeignete Landhaus vor, mit kurzen Wegen zu den Diensträumen und einem ganz unterkellerten, trockenen Erdgeschoß. Schlaun plante im Einklang mit den Bestimmungen der vitruvianischen Architekturtheorie, unter Beachtung regionaler sowie ständischer Bedingungen und Gewohnheiten. Ein ähnliches Selbstbewußtsein weisen die Schriften Leonhard Christoph Sturms auf. Im Verkehr mit den französischen Architekten hat die Theorie der angemessenen Beachtung von Bautechnik und Nut-

26 Münster, Beverfoerder Hof –
Gottfried Laurenz Pictorius, Hoffassade

27 Münster, Schmisinger Hof –
Johann Conrad Schlaun, Hoffassade

27 Kirchhellen, Haus Beck, Projekte ab 1746: Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 309ff., Nr. 89; Zinkann (wie Anm. 26), S. 103ff.; Bösensell, Haus Alvinghof, 1750: Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 251, Nr. 64; Zinkann (wie Anm. 26), S. 68ff.; Ostbevern, Haus Lohburg, 1766: Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 318f., Nr. 90; Zinkann (wie Anm. 26), S. 89ff.; Westkirchen, Haus Dieck, 1771: Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 380, Nr. 94; Zinkann (wie Anm. 26), S. 99ff.

28 Entwürfe für Haus Beck, vgl. Zinkann (wie Anm. 26), S. 111, S. 116f.; Umbau von Schloß Itlingen (Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 294ff., Nr. 79; Zinkann (wie Anm. 26), S. 55).

29 Projekt für Haus Beck, 1751: Zinkann (wie Anm. 26), S. 129; Projekt für Schloß Itlingen, 1755: Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 296, Nr. 79.2.

30 Zinkann (wie Anm. 26), S. 193ff.

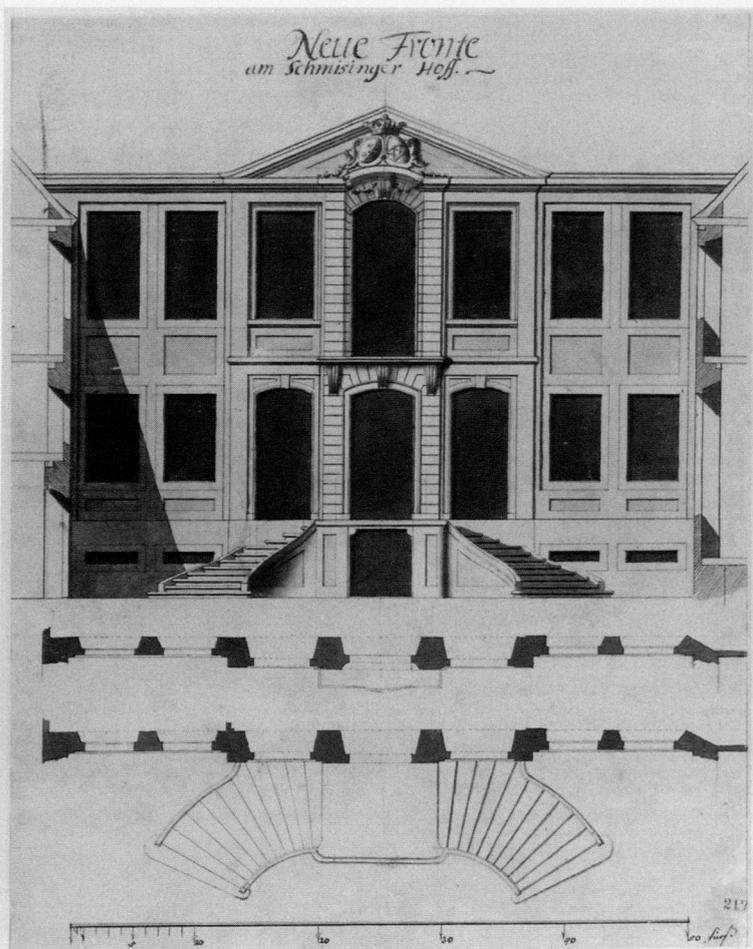
31 Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, Bd. 1, Paris 1737/38, schlägt für alle fünf Musterbauten eigene Küchentrakte vor. Vgl. auch Charles-Etienne Briseux, *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, Bd. 1, Paris 1741, S. 3. Anders dagegen z. B. Schloß Champs (wie Anm. 24).

32 Vgl. z. B. die Kritik des späteren Premier Architecte du Roi Robert de Cotte an den Werken Borrominis während seiner Italienreise von 1689 (Bertrand Jestaz: *Le Voyage d'Italie de Robert de Cotte*, Paris 1966, S. 140f.).

33 A. Streichhan, *Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko*, Burg 1932, S. 55.

34 Vgl. z. B. Briefe Neumanns von seinem Aufenthalt in Paris; Freeden (wie Anm. 13); zu Differenzen in der Etikette und deren Auswirkungen auf die Distribution auch die Korrespondenz von Joseph Clemens von Wittelsbach mit Robert de Cotte (John F. Oglevee: *Letters of the Archbishop-Elector Joseph Clemens of Cologne to Robert de Cotte (1712-20)*, Bowling Green State University 1956, besonders Brief vom 15. 8. 1714, S. 30f.).

35 Daviler 1699 (wie Anm. 4), Vorrede, nicht paginiert.



36 Es gibt zwei Arten für die Dekoration von Gebäuden: Die erste besteht aus den architektonischen Ordnungen. Sie sind nur Palästen, Schlössern von Bedeutung, Sakralbauten und anderen öffentlichen Monumenten angemessen. ... Die zweite ist nichts anderes als eine harmonische Zusammenstellung einfacher Teile und als das wohlüberlegte Verhältnis, das diese untereinander eingehen. Das alles auf die Prinzipien der Angemessenheit gegründet, die nicht wenig Genie und Übung verlangen. Die edle Einfachheit ist das schwierigste in den Wissenschaften und Künsten, und sie wird von denen, die die Architektur studieren, am meisten vernachlässigt. Beeindruckt von der Schönheit der Ordnungen und vom großen Effekt, den sie erzeugen, wenn man sie treffend verwendet, strengt man sich nur an, Paläste und öffentliche Gebäude zu entwerfen, und gibt sich keine Mühe, die Methode zu erlernen, wie man Privatbauten einfach und edel dekoriert. (Briseux (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 116).

37 Max Geisberg, *Die Stadt Münster*, 3. Teil, in: BKW 1934, S. 376-91.

zung Schlauns Zeitgenossen Mißverständnisse und Kritik jedoch nicht ersparen können.³⁴ Nur wer seine Pläne nicht zur Korrektur nach Paris senden mußte, konnte ungestört »die Französische Auftheilung der Gemächer auf unsere bequemlichkeit« einrichten.

In den Bereich der »venustas« fiel als wichtigste Aufgabe der Entwurf der Fassaden. Die axialsymmetrische Aufteilung der Fensterachsen war eine Selbstverständlichkeit und wurde in den Traktaten als solche nur noch erwähnt, aber nicht weiter kommentiert. Besondere Beachtung schenkten die französischen Autoren dagegen der korrekten Anwendung der Säulenordnungen und der plastischen Durchbildung breiter Fassaden.

Das Interesse an den Ordnungen nahm in der Architekturtheorie traditionsgemäß einen großen Raum ein, die Diskussion ihrer Proportionen war aber im Lauf des 17. Jahrhunderts zu einem müßigen, von der Baupraxis weit entfernten Gedankenspiel geworden. Selbst der etwas pedantische Mathe-

matiker Sturm, der von der Geltung unabänderlicher, natürlich schöner Proportionen in der Architektur überzeugt war, hielt die Säulenbücher in der Nachfolge italienischer Autoren des 16. Jahrhunderts nicht mehr für brauchbar: »Das vornehmste aber traff ich nicht an/wozu die fünff Ordnungen eigentlich nutzetn/da sie doch in der Praxi/sonderlich in Teutschland so gar selten konten angebracht werden.«³⁵ Sturm schrieb dies von protestantischer Warte, ohne an den Kirchenbau zu denken.

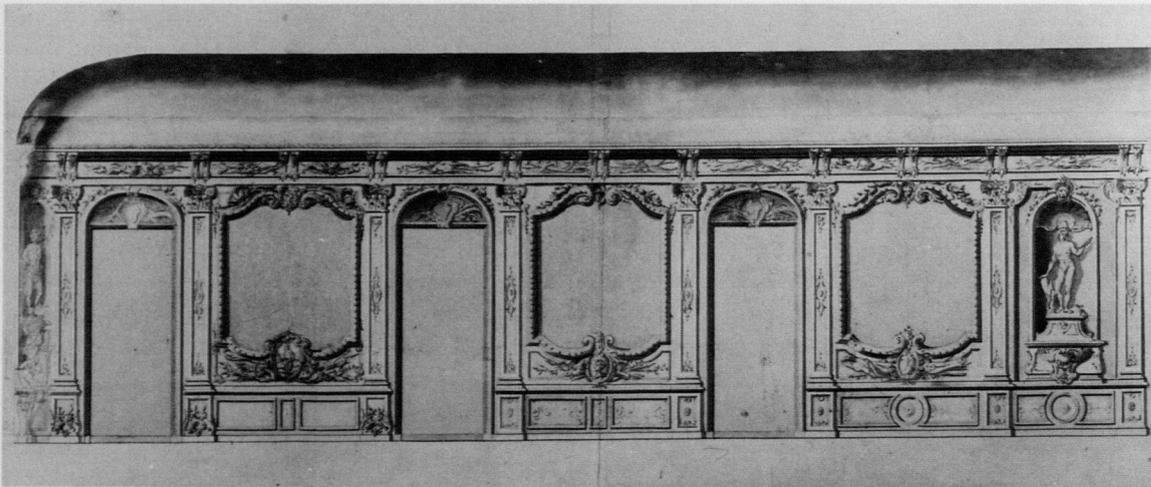
Indes war der Verzicht auf die Ordnungen in Frankreich bei Bauten privater Auftraggeber längst zur Regel geworden. In seinem Musterbuch über den Bau von Landhäusern, einem Versuch, Blondels aufwendigeren Traktat für die Bedürfnisse in der Provinz aufzubereiten, beschreibt Charles-Etienne Briseux diese Tendenz als eine besondere Herausforderung für die Architekten.

»Il y a deux sortes de Décorations des Edifices: La premiere consiste dans les Ordres d'Architecture, qui ne conviennent qu'aux Palais, aux Châteaux de conséquence, aux Temples, & autres Monumens publics. ...

La seconde, n'est qu'un assemblage harmonieux de parties simples, & que la relation judicieuse qu'elles ont les unes avec les autres; le tout fondé sur des principes de convenance, qui ne demandent pas peu de génie & d'étude.

La noble simplicité est ce qu'il y a de plus difficile à trouver dans les Sciences et dans les Arts; & c'est ce que négligent le plus ceux qui étudient l'Architecture: Frappés de la beauté de ses Ordres, et du grand effet qu'ils produisent, lorsqu'on les employe à propos, ils ne s'appliquent qu'à composer des Palais et des Edifices publics, et ne prennent pas le soin d'acquérir la façon de décorer simplement & noblement les Bâtimens particuliers.«³⁶

In Frankreich erfolgte der Verzicht auf Säulen oder Pilaster nach den Regeln des Decorums und bedeutete eine mehr oder weniger freiwillige Unterordnung unter die Bauten des Königs. In Münster konnte sich die »edle Einfachheit« als Grundhaltung in den Adelshöfen nicht durchsetzen. Gottfried Laurenz Pictorius hatte den Beverfoerder Hof (1698-1703) zwar als ein Hôtel entre cour et jardin errichtet, den Hof aber, anders als es in Frankreich üblich war, nur mit einem Gitter anstelle einer hohen Mauer zur Straße abgeschlossen.³⁷ Ungehindert fiel der Blick der Passanten auf das Corps de logis, das mit einer aufgesockelten, großen ionischen Pilasterordnung ausgezeichnet wurde (Abb. 26). Ebenso ließen z.B. der Merveldter und der Bischöfliche Hof ihre mit



28 Paris, Hôtel de Toulouse, Galerie Dorée – Bâtiments du Roi, Langseite

29 Paris, Hôtel de Toulouse, Galerie Dorée – François-Antoine Vassé, Entwurf der Stirnseite

Ordnungen geschmückten Prachtfassaden sehen.³⁸ Die »Neue Fronte am Schmisinger Hoff« dekorierte Schlaun 1734 allerdings sehr sparsam mit Bänderustika in Haustein³⁹ (Abb. 27).

Nur dreimal während seiner Karriere erhielt er die Gelegenheit, Fassaden von Profanbauten mit Ordnungen zu schmücken: in Brühl, am Erbdrostenhof und an der Residenz der Münsteraner Bischöfe. In allen drei Fällen entschied er sich für dieselbe Lösung: die über dem Erdgeschoß aufgesockelte Kolossalordnung korinthischer oder kompositer Pilastrer bzw. Halbsäulen.⁴⁰ Dies war die prächtigste aller möglichen Varianten: die reichsten Ordnungen in der über zwei Geschosse reichenden großen Ausführung. Ein Vorbild läßt sich in diesem Fall nicht benennen, dieser Aufriß war, von Rom ausgehend, in ganz Europa üblich geworden.⁴¹ In Frankreich war er mit der östlichen Louvrefassade zum Kennzeichen königlicher Gebäude geworden (Abb. 6, 7), und er war daher den Bauten regierender Fürsten in Deutschland durchaus angemessen. Wie der Erbdrostenhof belegt, hat Schlaun die Aussage seiner Gliederung jedoch nicht derart eng fixiert, sich vielmehr an deren römische Herkunft erinnert: An Michelangelos Senatorenpalast oder Berninis Palazzo Chigi hatte er die Wirkung dieses Aufrißtypus studieren können.

Unangefochten war die französische Architektur indes zum Maßstab für die elegante und komfortable Innendekoration geworden. Hatte Sturm 1699 noch der Vollständigkeit halber die Eigenarten der italienischen, deutschen und holländischen »Auszierung« der Zimmer beschrieben, galt seine Sympathie doch schon unverhohlen der französischen

Manier: der wandhohen, nur schwach reliefierten Vertäfelung, dem Einsatz von zahlreichen Spiegeln und der Stuckierung der Decke.⁴² Das Urteil der Zeitgenossen, französische Architekten bewiesen nachahmenswerte Fähigkeiten ausschließlich im Bereich der Interieurs, war nicht ganz ungerechtfertigt. Es beschrieb eine Tendenz, die seit dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts besonders ins Auge fallen mußte. Die Gründe für die vergleichsweise strenge Normierung des Außenbaus und den größeren Reichtum an Erfindungen und Aufwand in den Interieurs können hier nur in aller Kürze genannt werden. Mit dem Ausbruch des Pfälzischen Krieges (1688) hatte eine lange, nur von kurzen Friedenszeiten unterbrochene Krise in der Tätigkeit der königlichen Baubehörde eingesetzt. An die Stelle kostspieliger Neubauten trat in den Wohnsitzen des Königs vorwiegend die Erneuerung der Interieurs. Private Bauherren richteten ihr Interesse auf die Innendekoration, solange von ihnen am Außenbau die »noble simplicité« des geringen Aufwands erwartet wurde. Dies verband sich mit dem Wunsch nach größerem Komfort, d.h. kleineren, gut beheizbaren Zimmern und Verbesserungen in der Bedienung, wie es sich in den zahlreichen Neubauten von Adelshöfen in den Pariser Faubourgs nachweisen läßt.⁴³ Repräsentiert wurde nicht mehr so sehr mit der Menge großer Räume, die mit aufwendigen Materialien wie reichhaltiger Vergoldung oder Tapisserien den finanziellen Aufwand sichtbar machten, sondern durch den Beweis guten Geschmacks, der in der Wahl des Entwurfs und der handwerklich perfekten Ausführung bestand; die Kosten werden im Regelfall freilich nicht geringer gewesen sein.⁴⁴

38 Max Geisberg, *Die Stadt Münster*, 4. Teil, in: BKW 1935, S. 3-16; ders., *Die Stadt Münster* 1. Teil, in: BKW 1932, S. 534-52; Kat. Münster (wie Anm. 26), Bildteil, S. 128f., Nr. 40.

39 Kat. Münster (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 197-200, Nr. 45. Zum Umgang mit der Bänderustika vgl. Briseux (wie Anm. 31), S. 121.

40 Die ausgeführte »bayerische« Ordnung in Brühl stammt von François de Cuvilliés.

41 Franz Graf Wolff-Metternich, *Römisches bei Kirchenentwürfen des westfälischen Architekten Johann Conrad Schlaun*, in: *Scritti di storia in onore di Mario Salmi*, 3. Bd., Rom 1963, S. 239-61, S. 257; Hansmann: Brühl (wie Anm. 21), S. 73f.

42 Sturm, *Ausübung* (wie Anm. 3), S. 156ff.

43 Michel Gallet, *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, London 1972.

44 Den Stilwandel beschreiben: Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia 1943; Peter Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior 1620-1920*, London 1984, S. 48-87; Bruno Pons, *De Paris à Versailles. 1699-1736. Les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du Roi*, Straßburg 1986. Systematische Untersuchungen zu den Kosten Pariser Interieurs liegen nicht vor. Einige Hinweise bei Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven/London 1978.

45 Wolfgang Schölller, *Die »Académie Royale d'Architecture« 1671-1793. Anatomie einer Institution*, Köln/Weimar/Wien 1993.



46 Ulrich Schütte, *Architekt und Ingenieur*, in: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, Ausstellungskatalog, Wolfenbüttel 1984, S. 18-31. Für die französischen Verhältnisse vgl. Antoine Picon, *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*, Cambridge 1992, S. 121-39.

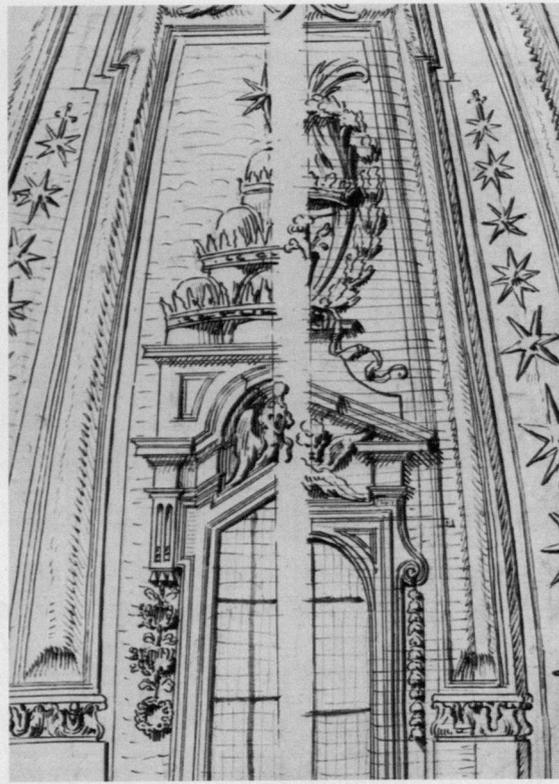
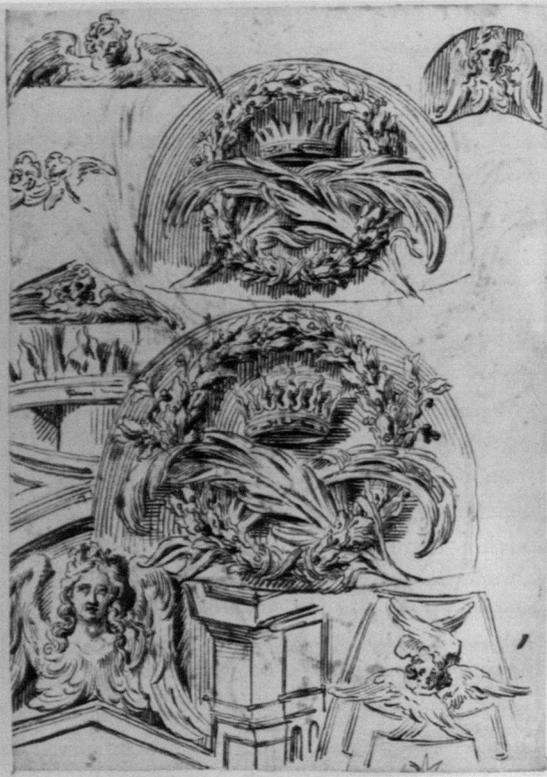
47 Kimball (wie Anm. 44), S. 78f., S. 85ff.; Pons (wie Anm. 44), S. 38f.

48 Jean-Daniel Ludmann/Bruno Pons, *Nouveaux documents sur la galerie de l'hôtel de Toulouse*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1979, S. 115-28; Kimball (wie Anm. 44), S. 117ff.

Der Charakter der königlichen Aufträge hatte den Ausbildungsgang der französischen Architekten bestimmt: Erwartet wurde eine große Vielseitigkeit, die die Beherrschung der Bautechnik, die Fähigkeit zur Bauleitung, die Bauplanung und den Entwurf von Innendekorationen einschloß. Zur Verbesserung der Kenntnisse in den theoretischen Grundlagen der Baukunst, aber auch als Gremium von Experten in technischen Fragen, war 1671 die Académie Royale de l'Architecture gegründet worden, in den Vorlesungen wurden regelmäßig Geometrie, Arithmetik, Mechanik und andere Fächer gelehrt.⁴⁵ Die Grundausbildung im Bauzeichnen erfolgte vermutlich in den Büros, bis zur Einrichtung des Rom-

preises für Architekten 1720 wurden nur wenige Schüler der Akademie zur Perfektionierung ihrer Fähigkeiten in Zeichnung und Entwurf zum Studium nach Rom entsandt. Eine militärische Laufbahn, d.h. eine Ausbildung vordringlich zum Ingenieur, wie sie Schlaun und die meisten deutschen Architekten des 18. Jahrhunderts durchliefen, war in Frankreich nicht üblich.⁴⁶ Auf die jetzt zunehmend wichtige Aufgabe, die neu errichteten Residenzen angemessen, d.h. im aktuellen französischen Stil zu dekorieren, waren deutsche Architekten daher nicht ausreichend vorbereitet, ganz anders als ihre etwa gleichaltrigen französischen Kollegen, die mitunter Schwächen in der Baupraxis bewiesen.

Der Gegensatz zwischen französischen und deutschen Verhältnissen läßt sich am Beispiel der beiden Künstler aufweisen, deren jüngste Werke während Schlauns Aufenthalt in Paris 1723 als besonders extravagante Beispiele einer Dekoration »à la mode« galten: François-Antoine Vassé (1681-1736) und Gilles-Marie Oppenord (1672-1742). Vassé wurde seit 1708 von den Bâtiments du Roi als Bildhauer besoldet und als Zeichner beschäftigt, als eigenverantwortlicher Architekt ist er nicht bekannt geworden.⁴⁷ Auch der Umbau des Hôtel de la Vrillière für den Comte de Toulouse, einen legitimen Sohn Ludwigs XIV., erfolgte 1717 unter der Leitung Robert de Cottés, Premier Architecte du Roi⁴⁸ (Abb. 28, 29). Für die Dekoration der Galerie Dorée wurde ein Schema aus Pilastern und geschweiften Rahmen für Gemälde oder Spiegel entwickelt, das die Bâtiments du Roi noch bei anderen Aufträgen zugrunde legten. Hier sind die Anteile des Architekten und des Zeichners schwer voneinander zu trennen. Mit Sicherheit erhielt Vassé aber für die Details freie Hand. Den üblichen Motiven der Vertäfelungen – Blattrosetten, Bandel- und Gitterwerk, geschweiften Rahmen, Masken und Gehängen mit verschiedensten Attributen – gab er die nur ihm eigene plastische Ausprägung. Die ausgiebige Verwendung figürlicher Motive, vor allem an den Schmalseiten über Eingang und Kamin, sowie die überaus weitgehende Vergoldung der Vertäfelung, die der Galerie zu ihrem Namen verhalf, zeigten nicht nur ihren hohen Rang innerhalb der Raumfolge an, mit ihr konnte auch innerhalb der Pariser Innendekoration nur Oppenords Dekoration des Palais Royal konkurrieren. Vassé entwickelte einen Zeichenstil, der sich durch die kräftigeren Farben der Lavierung und ein eigenes Repertoire von Kürzeln für die Ornamente von dem anderer »dessinateurs« deutlich unterscheidet. Er signierte seine Ent-



würfe allerdings nur selten, erhob somit keinen Anspruch auf den künstlerischen Eigenwert des Blattes.

Anders Gilles-Marie Oppenord. Oppenord kam 1692 als Stipendiat nach Rom und konnte sich dort, da in den *Bâtiments du Roi* vorläufig kein Bedarf an jungen Architekten bestand, bis Herbst 1699 als Günstling des Oberintendanten im Zeichnen ausbilden.⁴⁹ Zu seinem Ausbildungsprogramm gehörten nicht nur die sorgfältige Aufnahme ganzer Gebäude und das Studium ihrer Dekoration, sondern auch das Figurenzeichnen sowie Rechtschreibung und der Erwerb einer schönen Handschrift, denn »ordinairement les gens de son métier écrivent mal«.⁵⁰ Oppenords Blätter sollten im Gegensatz zu denen älterer französischer Architekten, auch im Gegensatz zu denen Schlauns, in jeder Hinsicht graphisch perfekt ausfallen.

Oppenords jahrelange Entfernung von einer praktischen Tätigkeit im Bauwesen hatte Folgen. Wie seine erhaltenen Skizzenbücher belegen, studierte er in Rom vorwiegend die Dekoration der Gebäude.⁵¹ Auch sein aus französischer Sicht unorthodoxes Interesse für Borromini galt mehr den Einzelformen des Architekten als der Konzeption des ganzen Baus. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz zwischen Oppenords flüchtigen Skiz-

zen nach Borrominis Ornament und Schlauns exakten Planaufnahmen der Kuppel von S. Ivo della Sapienza vorstellen (Abb. 30, 31). In andauerndem Training erwarb sich Oppenord nicht nur einen Vorrat von antiken und modernen Motiven, sondern seinen charakteristischen Zeichenstil; als einziger Architekt des frühen 18. Jahrhunderts kehrte er zur schwierigen, nämlich bei allem Schwung präzisen Federzeichnung zurück.⁵² Auch nach der Ansiedlung in Paris, seiner Ernennung zum Premier Architecte des Regenten, den Arbeiten im Palais Royal⁵³ (Abb. 33) und ersten Aufträgen für Privatleute⁵⁴ (Abb. 32) hat sich Oppenord nicht auf die Sparte Architekturzeichnung festlegen mögen, die für eine konkrete Anwendung bestimmt war: Er ließ sich Capricci einfallen, die als Meisterzeichnung für das Milieu der Pariser Kunstkenner um Pierre Crozat bestimmt waren⁵⁵ (Abb. 34). Ältere, einmal zweckgebundene Entwürfe arbeitete er zu ornamentalen Vorlageblättern aus, von denen allerdings nur ein geringer Teil zu seinen Lebzeiten publiziert wurde⁵⁶ (Abb. 35, 36). Sein Ruhm als Entwerfer drang schon früh über Paris hinaus; Kurfürst Joseph Clemens und sein Nachfolger Clemens August bestellten ab 1714 mehrere Entwürfe, die zum Teil ausgeführt wurden und in Nachstichen überliefert sind.⁵⁷

49 Kimball (wie Anm. 44), S. 91f.; Elaine Evans Dee, *Ornament Thoughts: Gilles-Marie Oppenord*, in: *Master Drawings* 28, 1990, S. 332-37.

50 »Normalerweise schreiben die Leute seines Metiers schlecht«. Anatole de Montaiglon/Jacques Jules Guiffrey (Hg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, Bd.2, Paris 1887ff., S. 170.

51 Zu den Skizzenbüchern vgl. zuletzt Elaine Evans Dee, Beitrag in: Peter Fuhring, *Design into Art. The Lodewijk Houthakker Collection*, London 1989, S. 79ff. Zum Skizzenbuch der Berliner Kunstbibliothek OZ 90 vgl. Ekhard Berckenhagen, *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1970, S.164ff.; *Kunst in der Bibliothek. Zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen*, Ausstellungskatalog Berlin 1994, S. 82f., Nr. I.12.

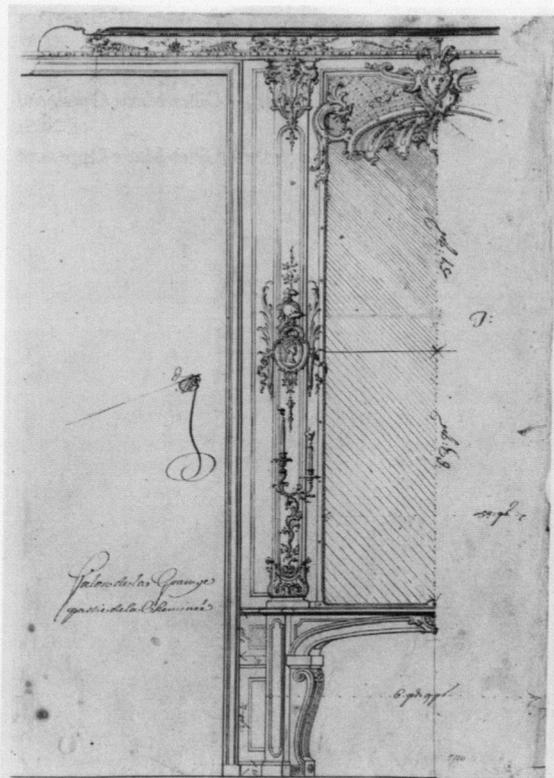
52 Katharina Krause, *Zu Zeichnungen französischer Architekten um 1700*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, 1990, S. 74ff.

53 *Le Palais Royal*, Ausstellungskatalog, Paris 1988, S. 70-75, Nr. 40-53.

54 Die zeitliche Abfolge von Oppenords *Œuvre* konnte bisher nicht ausreichend geklärt werden. Gesichert ist für den Profanbau nur das Datum zum Umbau des Palais Royal (1717-21). Ähnliche Motive zeigen die Entwürfe für den Salon des Schlosses von La Grange im Südosten von Paris (zur Identifikation und Datierung vgl. Michel Gallet, *Oppenord au château de La Grange-du-milieu*, in: *Revue de l'art* 1, 1969, S. 99f.).

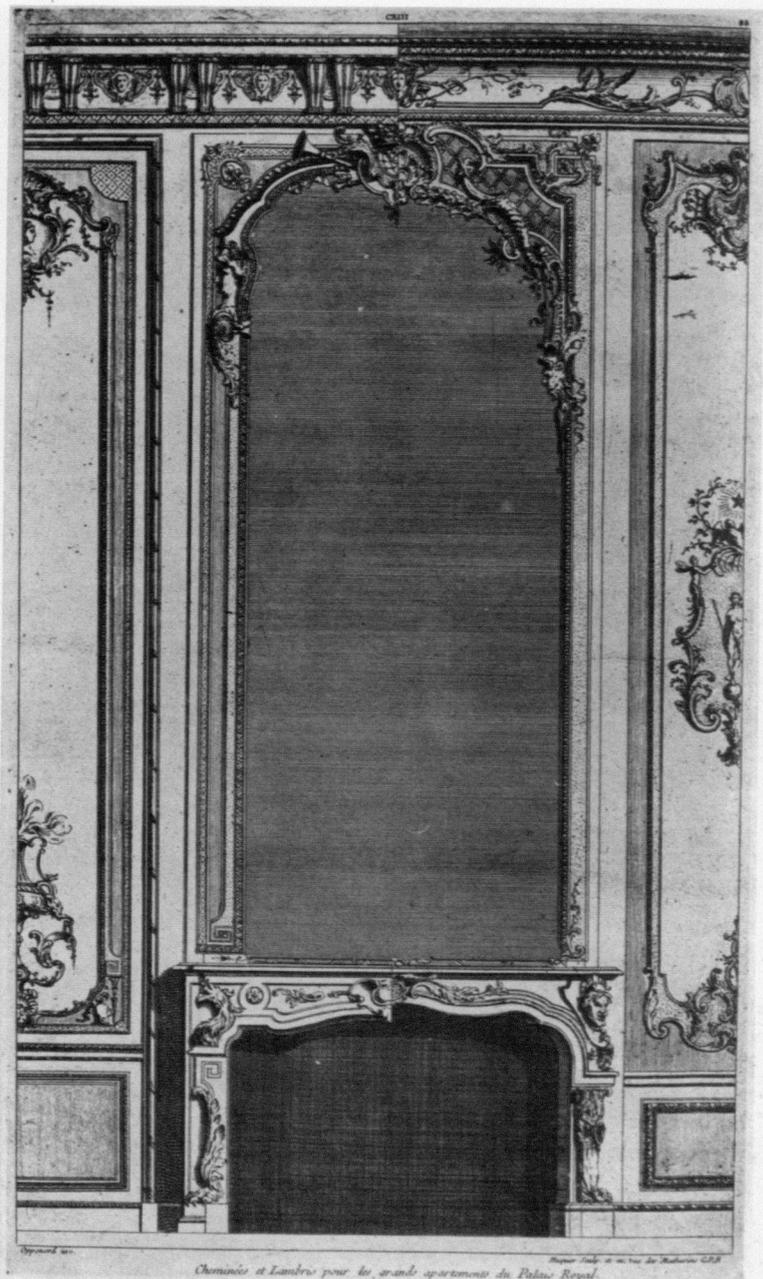
55 Das Blatt aus der Sammlung Tessin-Härlemann ist wohl in Kenntnis von Fischer von Erlachs *Entwurf einer Historischen Architektur* entstanden (Wien 1721, Bd.V, Taf. 10). Architekturcapricci enthält der Sammelband in Paris, Bibliothèque nationale, Est.Hd.II. Zu den Kontakten Oppenords mit Watteau im Hôtel Crozat vgl. Carl Nordenfalk: *L'An 1715*, in: *Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende*, Genf 1987, S. 31.

56 Der Grotteskenentwurf mit der zur Jagd aufbrechenden Diana (Berlin, Kunstbibliothek Hdz. 278; Berckenhagen (wie Anm. 51), S. 170f., nach 1730) geht auf eine ältere Zeichnung Oppenords für die Bemalung einer Kutschentür zurück (Slg. Houthakker, Fuhring (wie Anm. 51), Bd. 1, S. 78, Nr. 56). Die Grotteske mit der thronenden Minerva (Berlin, Kunstbibliothek Hdz. 280; Berckenhagen, ebd.) verwendet



ebenfalls ältere Motive; sie könnte als Entwurf für die Bemalung einer Boiserie oder eines Wandschirms gedient haben.

57 Edmund Renard, *Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln*, in: *Bonner Jahrbücher* 99, 1896, S. 226ff. Im Skizzenbuch Balthasar Neumanns sind Zeichnungen von Oppenord eingeklebt, die die Brüder Castelli für Stukkaturen verwendeten (Joachim Hotz: *Das »Skizzenbuch« Balthasar Neumanns. Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1981, Bd. 1, S. 19, S. 103ff.).



30, 31 Rom, Sant'Ivo della Sapienza – Gilles-Marie Oppenord, Kuppel, Supraporten, Skizzenbuch, 1692/1696

32 La Grange-du-milieu, Schloß – Gilles-Marie Oppenord, Salon, um 1725

33 Paris, Palais Royal – nach Gilles-Marie Oppenord, Kamin im Grand Appartement



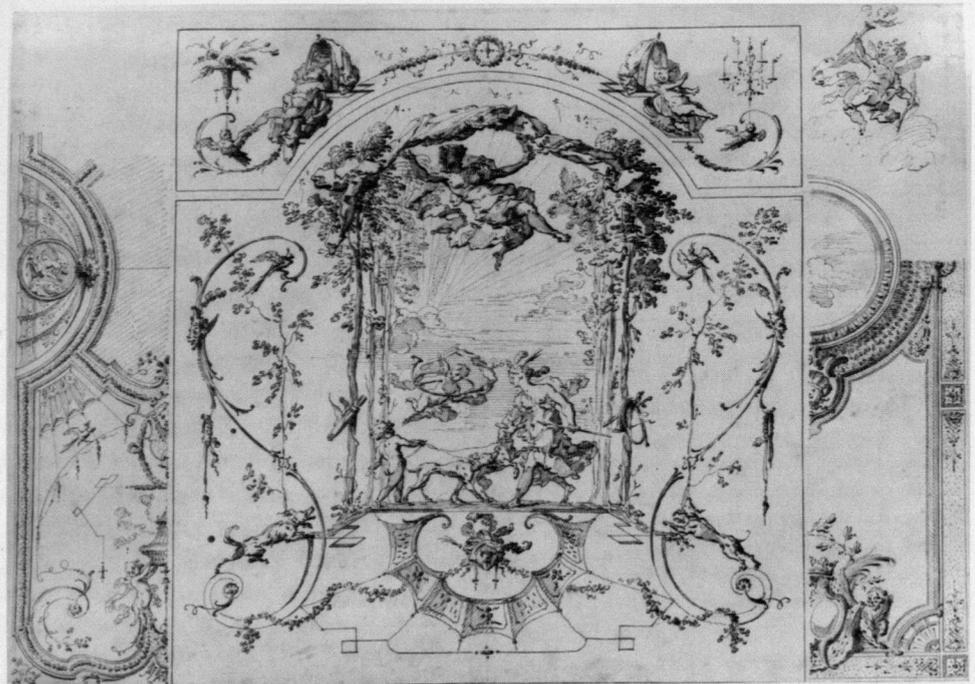
34 Capriccio mit Vasen – Gilles-Marie Oppenord

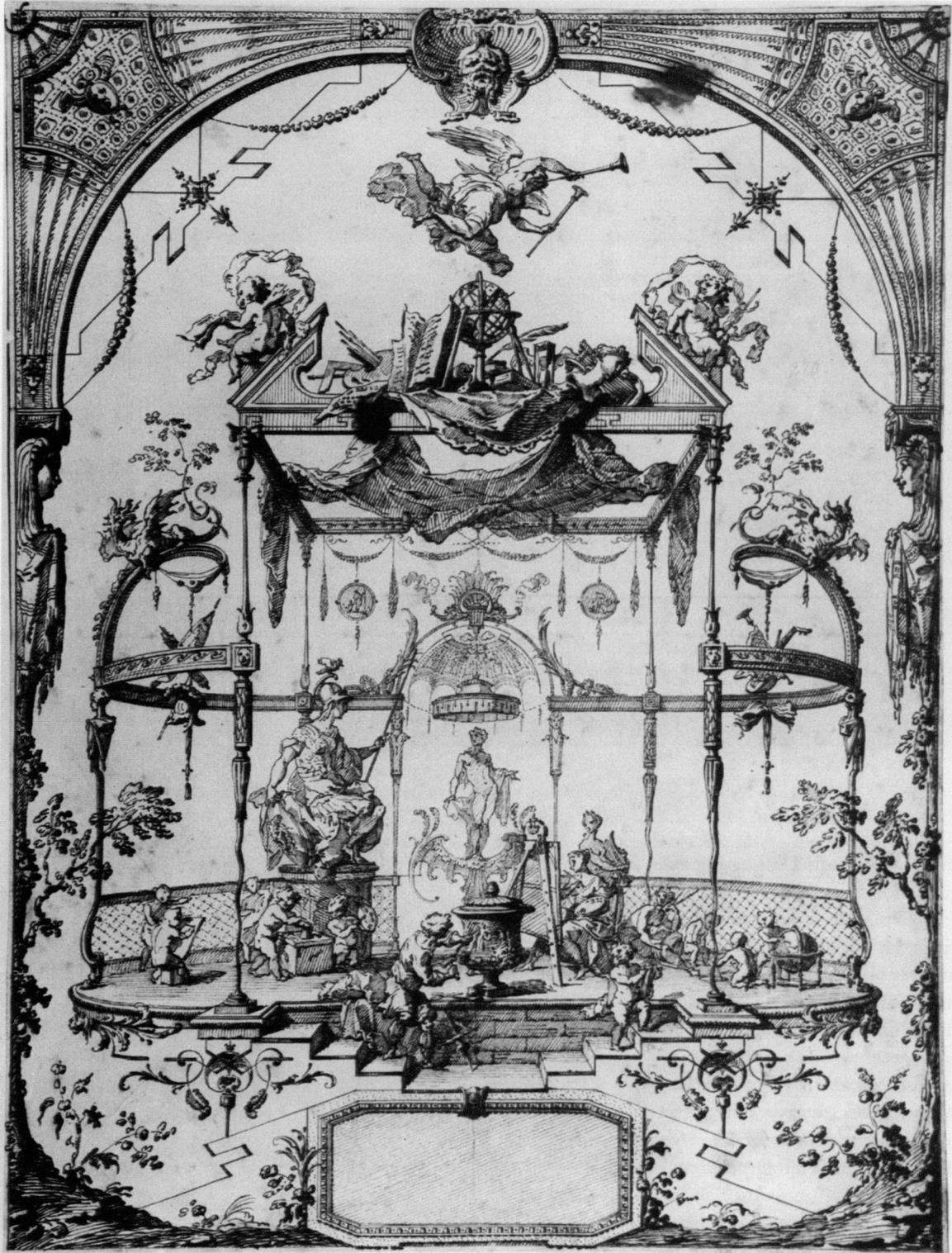
35 Grotteske – Gilles-Marie Oppenord

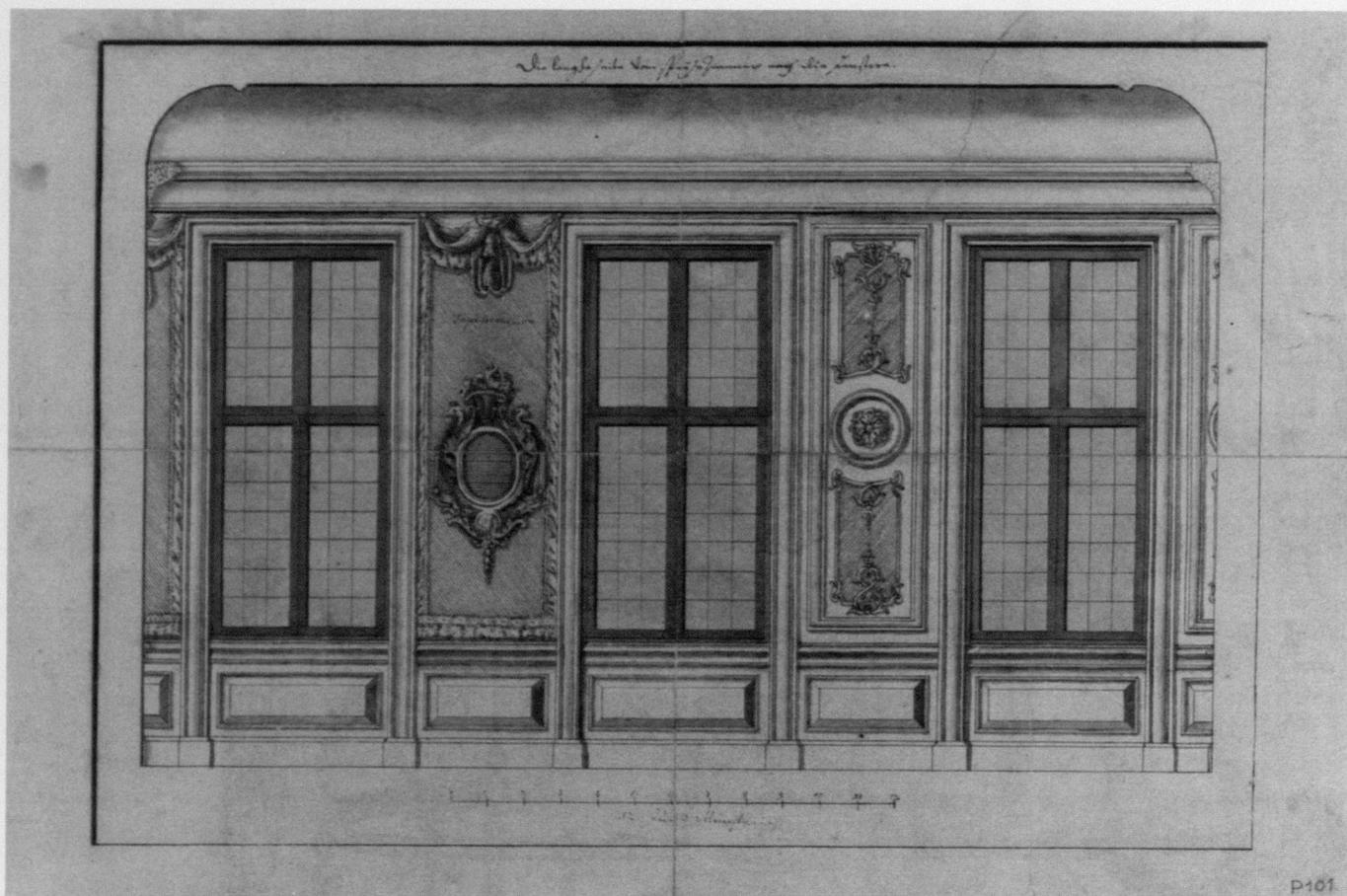
36 Grotteske – Gilles-Marie Oppenord

Am Beispiel des Speisezimmers von Schloß Nordkirchen läßt sich überprüfen, wie Schlaun auf die neuesten Pariser Entwicklungen reagierte. Karl Mummenhoff hat gezeigt, daß Schlaun die Verantwortung für die Innendekoration des Schlosses unmittelbar nach seiner Rückkehr noch im Sommer 1723 von Peter Pictorius d. J. übernahm.⁵⁸ Der Bauherr, Ferdinand von Plettenberg, ließ also keine Zeit verstreichen, um von den frischen Kenntnissen der Pariser Neuheiten zu profitieren. Der Wechsel fand während der Arbeiten an der Vertäfelung des Speisezimmers statt, und Schlaun mußte, um Geld zu sparen, die vom Schreiner schon fertiggestellten Teile in seinen eigenen Entwurf integrieren.

Pictorius hatte die Zimmerfolge des Schlosses bereits in der Form des französischen vierräumigen Appartements angelegt. Auch für die Dekoration der Wände bemühte er sich um einen modernen französischen Stil, der ihm allerdings nur aus Stichwerken bekannt war. Pictorius schlug alternativ eine Verkleidung mit Stoffen oder mit Eichenholz vor



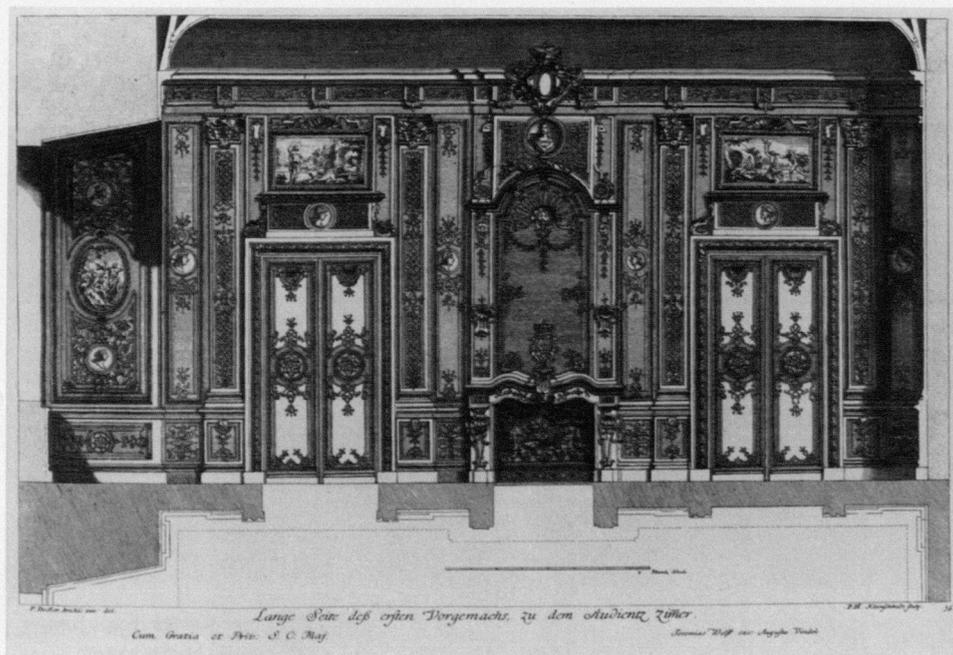
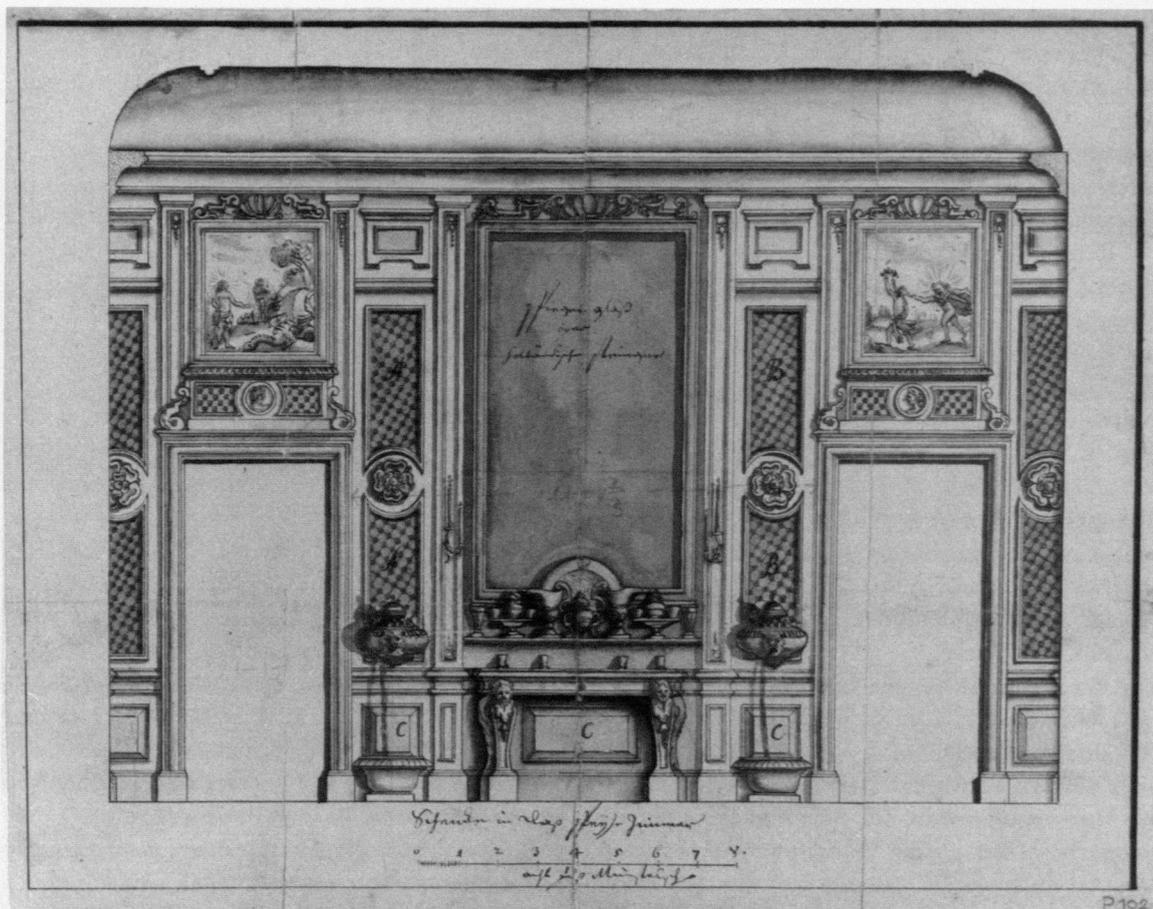




P101

(Abb. 37). Dabei benutzte er für die Drapierung des Stoffs und die darauf montierte Plakette, die das Licht der Kerzen widerspiegeln sollte, das in Holland erschienene Stichwerk von Daniel Marot (Abb. 38). Marot besaß zwar als hugenottischer Flüchtling vollständige Kenntnis der französischen Dekoration aus der Zeit um 1680, hatte diese aber in einer altertümlichen Weise weiterentwickelt.⁵⁹ Pictorius' Vorschlag entsprach also keineswegs den neuesten Moden, und sein Auftraggeber, dem dies aufgrund seiner Reiseerfahrungen oder seiner Kontakte nach Kurköln bekannt war, entschied sich folgerichtig für die andere Fassung, die Vertäfelung. Auch deren Motive, schmale Panneaux mit einer zentralen Blattrosette und Bandelwerkfüllungen, hatte Pictorius einem Stichwerk entnommen, Paul Deckers ›Fürstlichem Baumeister‹ von 1711. Die Übernahme wird am Entwurf für die Schmalseite des Raums mit dem Buffet besonders deutlich (Abb. 39, 40). Pictorius paßte Deckers Musterblatt für das »erste Vorge- mach« eines fürstlichen Palastes der Proportion und





37 Schloß Nordkirchen – Peter Pictorius d. J. (?), Speisezimmer

38 Musterblatt für eine Wanddekoratation – Daniel Marot

39 Schloß Nordkirchen – Peter Pictorius d. J. (?), Speisezimmer

40 Erstes Vorzimmer – Paul Decker, Fürstlicher Baumeister, Musterblatt für die Kaminwand, 1711

Funktion des Raums in Nordkirchen an, indem er die kompositen Pilaster eliminierte, deren Dekor mit Mosaik auf die Wandfelder übertrug und den Kamin durch ein Buffet zur Präsentation des Prunkgeschirrs sowie zwei Fontainen ersetzte. Die Einzelmotive im Bereich der Tür blieben bis hin zu den Themen der Supraporten identisch.

Pictorius bemühte sich redlich um die Aktualität seines Entwurfs; das zehn Jahre zuvor erschienene Vorlagewerk Deckers mußte ihm als der jüngste Stand der Dinge erscheinen. Er konnte nicht wissen, daß Deckers Werk, das die Motive Jean I. Berains weiterentwickelte, in Frankreich in seiner allzu großen Furcht vor einer leer gelassenen Fläche als Paradebeispiel verwerflich schlechten Geschmacks abgeurteilt worden wäre. Zudem hatte Berains kleinteilige Prägung des Bandelwerks entgegen aller Beliebtheit im Ausland in Frankreich für Boiserien nur wenige Anhänger gefunden, um 1710/1720 war sie veraltet.⁶⁰

Für Schlauns Beitrag zum Speisezimmer läßt sich keine Stichvorlage nachweisen (Abb. 41, 42). Mit großem Geschick und geringem Aufwand paßte er die schon fertiggestellten Teile in ein moderneres Dekorationssystem ein. So nahm er an der allgemeinen Aufteilung der Wände noch Verbesserungen vor, indem er die Rosetten der schmalen Tafeln auf das Niveau der Supraporten brachte und somit in der horizontalen Gliederung eine größere Ruhe einführte. Vielleicht aus Mißtrauen gegenüber den Domestiken, vielleicht auch weil die Präsentation von Prunkgeschirr in Frankreich nicht mehr üblich war, führte Schlaun über dem Konsoltisch einen mit Gitterwerk verschlossenen Schrank ein.⁶¹ Der Spiegel mußte deutlich verkleinert werden – ein Rückschritt gegenüber der Planung durch Pictorius. Dagegen entsprach die Verwendung von Spiegeln und Konsoltischen an den schmalen Feldern der Fensterwand ganz dem Usus in den Pariser Hôtel particuliers.⁶² Zudem wagte Schlaun es, mit Büsten am Schrank und Karyatiden an den Spiegeln figürliche Motive einzuführen, die in Paris durch Vassés und Oppenords Wanddekorationen beliebt geworden waren. Schlaun blieb hier aber etwas zaghaft; selbst kein guter Zeichner von Figuren, hat er wohl – zu Recht – den Nordkirchener Handwerker nicht viel zugetraut.

Trotz aller motivischen Angleichung in der Vertäfelung mußte das Speisezimmer von Nordkirchen aus französischer Sicht ungewöhnlich erscheinen. Plettenberg und seine Architekten haben die französischen Bräuche nicht vollständig kopiert, sich viel

mehr deutschen Gewohnheiten in der Innendekoration und Lebensweise angepaßt. Gewiß wurde auch in Frankreich in Ausnahmefällen die Boiserie holzsichtig gelassen. Das erste und berühmteste Beispiel, das auch Kurfürst Joseph Clemens besichtigt hatte, war das Appartement à la Capucine des Dauphin in Meudon von 1695: eine Wohnung mit kleinen Zimmern im Zwischengeschoß, die nach der sonst nur im sakralen Bereich üblichen Holzichtigkeit benannt wurde.⁶³ In Nachahmung dieser privaten Wohnung des Dauphin wünschte sich Kurfürst Joseph Clemens für sein Buen-Retiro von Bonn die Holzichtigkeit mit Teilvergoldung, aber auch hier sollte sie in den meisten Räumen durch einen kostengünstigeren, braunen Anstrich ersetzt werden.⁶⁴ Eine derartige Boiserie stellte hohe Ansprüche an die Qualität des Materials und das Können der Schreiner und Schnitzer. Fehler im Holz wie z.B. Astlöcher konnten nicht durch eine Fassung verdeckt, und die Verzierung mußte aus dem Brett herausgeschnitzt werden. Letzteres ist in Nordkirchen unterblieben: Hier wurden die Konsolen und Bandelwerkmotive nur aufgeleimt, das sparte Material und Arbeitszeit, hat aber inzwischen zu einigen Verlusten geführt.

Was sich für das Petit Appartement, die komfortable Privatwohnung empfahl, galt nicht für die öffentliche, zu den Paradezimmern gehörende Salle à manger. Sie wurde in Frankreich nicht mit einer holzsichtigen Boiserie ausgestattet, sondern im allgemeinen betont kühl gehalten, die Vertäfelung daher weiß gefaßt und teilvergoldet.⁶⁵ In dieser Weise sollten in Nordkirchen erst die Wohnräume im rechten Flügel des Schlosses dekoriert werden. Plettenberg ließ sich vielleicht von den Bonner Plänen beeinflussen, als er die Vertäfelung für das Nordkirchener Speisezimmer bestellte. Zugleich wird er die gewünschte Nutzung des Zimmers überlegt haben: Sturm z.B. empfiehlt in Kenntnis adliger Sitten, neben dem eigentlichen Hauptsaal, der zu Festessen dienen könne, ein Speisezimmer zu bauen, das für 18-20 Personen ausreiche und – im Unterschied zum Saal – auch im Winter zu benutzen sei.⁶⁶ Das Speisezimmer zählte daher in Deutschland zu den Räumen, die nicht nur durch Kamin oder Ofen, sondern auch den Charakter ihrer Ausstattung warm gehalten werden mußten. Unter diesem Aspekt war die flach geschnitzte holzsichtige Boiserie französischer Prägung, als die modernisierte Form der »altfränkischen« Vertäfelung, »auch wohl in Speise=Gemächern« angebracht.⁶⁷ Das Speisezimmer von Nordkirchen zeigt damit beispielhaft die Probleme

58 Karl Eugen Mummenhoff, *Schloß Nordkirchen*, München 1975, S. 61-66.

59 *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin 1892, Taf. 145, Taf. 166. Vgl. Mummenhoff (wie Anm. 58), S. 64.

60 Vgl. den Brief Neumanns vom 8. 3. 1723, Freeden (wie Anm. 13), S. 797. Zu Berain: Jérôme de La Gorce, *Berain*.

Dessinateur du Roi-Soleil, Paris 1986.

61 Blondel (wie Anm. 31), Bd. II, S. 122f. empfiehlt das Buffet mit Prunkgeschirr nur noch für das Landhaus (bürgerlicher) Privatleute, bei den »Großen« sei dieses »vain étalage« zu vermeiden. Vgl. aber den Entwurf aus den

Bâtiments du Roi für ein Buffet im Bonner Schloß von 1715/23 (Katalog der Ausstellung *Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts*, Köln 1961, S. 234f., Nr. 264, Abb. 71b).

62 Vgl. die Beschreibung durch Balthasar Neumann, I. 3. 1723 (Freeden (wie Anm. 13), S. 793).

63 Kimball (wie Anm. 44), S. 50.

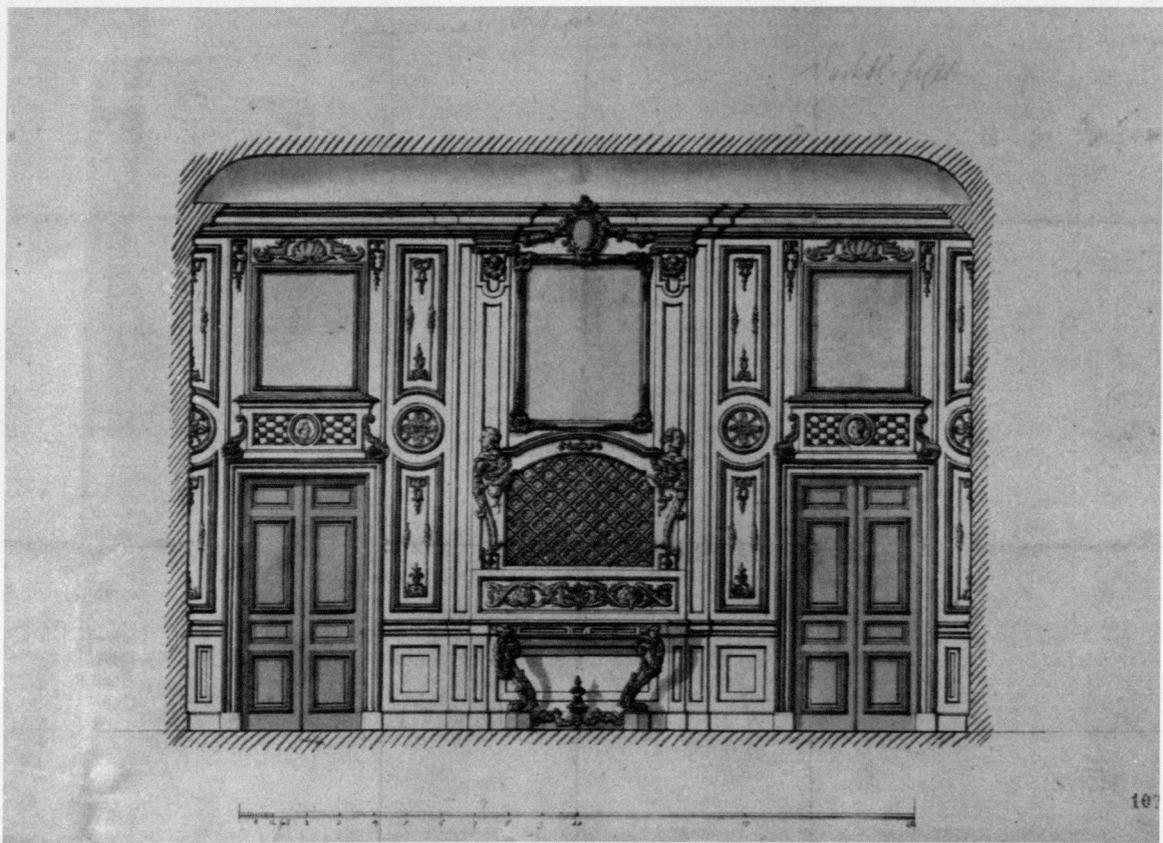
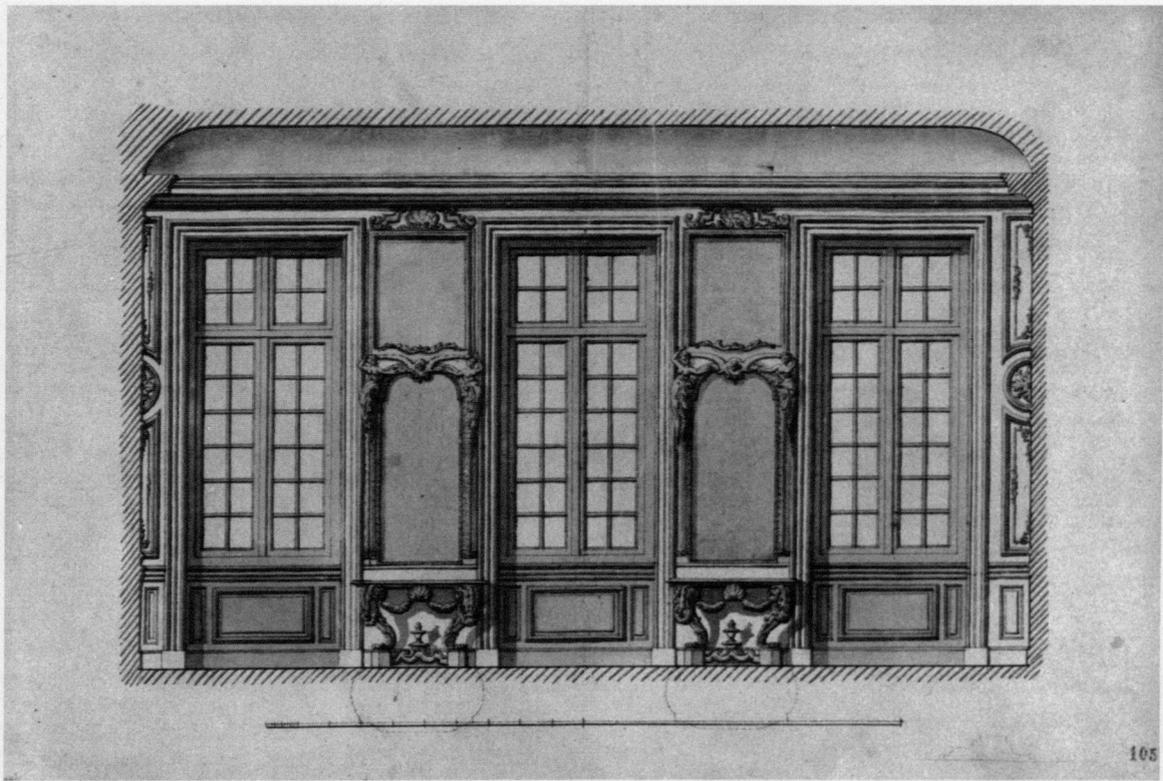
64 Oglevee (wie Anm. 34), S. 90ff., Brief des Kurfürsten vom 30. 10. 1717.

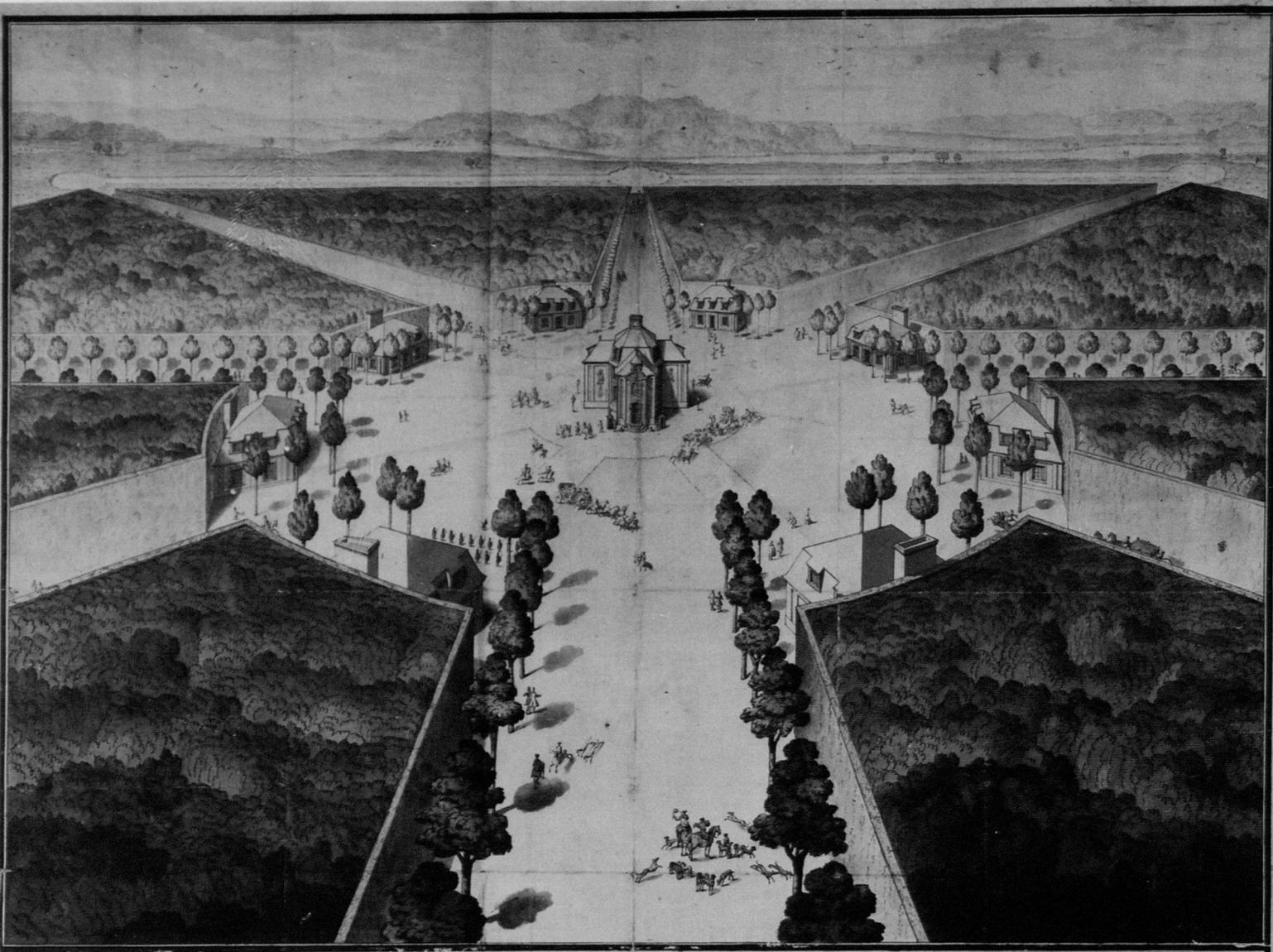
65 Blondel (wie Anm. 31), Bd. II, S. 111: Die weiß-goldene Fassung der Boiserien vermittele eine »idée de fraicheur« und sei daher in den Wohnräumen nicht anzuwenden.

66 Sturm, *Ausübung* (wie Anm. 3), S. 150.

67 Ebd., S. 158.

41, 42 Schloß Nordkirchen – Johann Conrad Schlaun, Speisezimmer

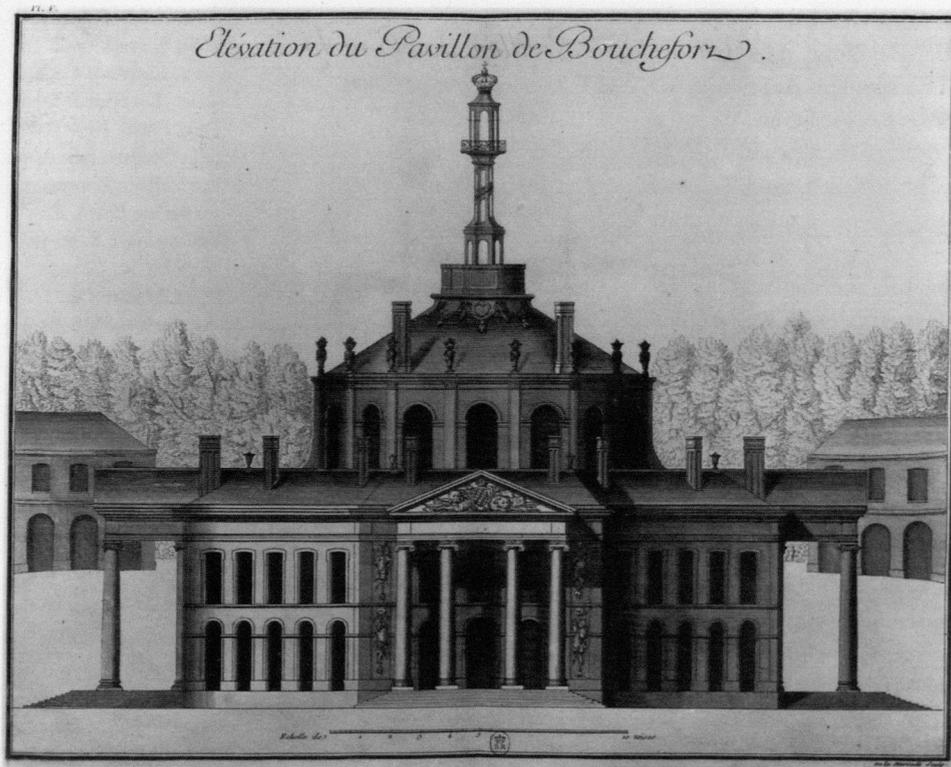




CLEMENS-WERTH
 DE. SON ALTESSE. SE.
 DE. COLOGNE. DANS
 L'AUSTRICH. SITUÉ.

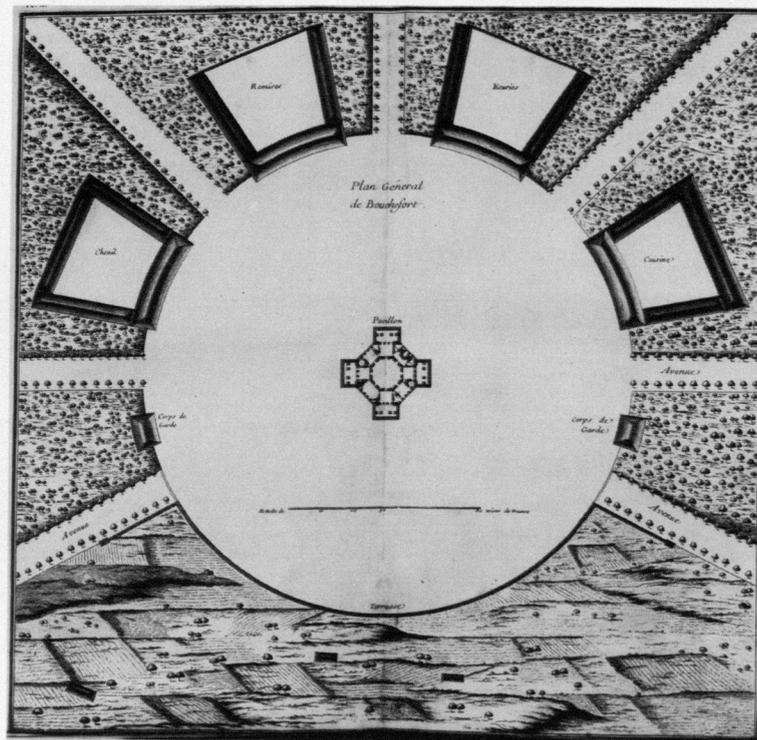


MAISON DE CHASSE
 REISSIME ELECTORALE
 LA PRINCIPALITE DE
 SUR HUMBELING



und Verfahrensweisen, die sich bei der Einrichtung französischer Muster auf lokale oder persönliche Verhältnisse ergaben.

Die größte Freiheit von Vorbildern jeder Art nahm Schlaun sich beim Bau von Clemenswerth⁶⁸ (Abb. 45). Ein doppelgeschossiger Pavillon auf kreuzförmigem Grundriß bildet das Zentrum eines Jagdsterns. Er ist mit seinen Fenstern so gedreht, daß sich der Blick durch die Alleen in die Ferne richtet, ohne durch die Nebengebäude in den Zwickeln der Alleen behindert zu sein. Die Pavillons sind aus Ziegelstein erbaut, von dem sich der helle Sandstein der Fenster und der Gehänge mit Jagdtrophäen deutlich abhebt. In einem frühen Stadium der Planung hatte sich Clemens August von Michel Leveilly, Schlaun und Cuvilliés für den Hauptpavillon Entwürfe vorlegen lassen, die in der Anlage der Grundrisse, dem zweigeschossigen Aufriß und der sehr sparsamen Dekoration mit Rustikalisenen den französischen Bautypus der *Maison de Plaisance*, wie er etwa in Falkenlust verwirklicht war, variieren.⁶⁹ Ausgeführt wurde ein Zentralbau mit rundem Salon, über dem im Obergeschoß die Wohnung des Kurfürsten abgeteilt wurde.



68 Walter Borchers, *Das Jagdschloß Clemenswerth im Himmeling*; Klaus Bußmann, *Die Entwürfe Schlauns, Leveillys u.a. für das Jagdschloß Clemenswerth*, in: *Kat. Münster* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 80-103 und S. 104-24.; ebd., Bd. 2, S. 137-96, Nr. 44.; Franz-Joachim Verspohl, *Johann Conrad Schlaun. Ein Architekt zwischen Barock und Régence - Das Jagdschloß Clemenswerth in Sögel*, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, Bd. 60, 1988, S. 65-69.
69 Bußmann (wie Anm. 68), S. 110f.

43 Jagdschloß Clemenswerth - Johann Conrad Schlaun, Perspektive, 1736

44 Bouchefort, Pavillon de Chasse - Germain Boffrand, Hauptpavillon, *Livre d'Architecture*, 1745

45 Bouchefort, Pavillon de Chasse - Germain Boffrand, Gesamtplan, *Livre d'Architecture*, 1745

Die Anlagen und Bauten, aus denen Schlaun und sein Bauherr Anregungen bezogen haben könnten, sind schon häufig aufgezählt worden: Das Marly Ludwigs XIV. für die Idee, von der strengen Etikette des Hofes Urlaub zu machen und dabei die Gäste abseits vom eigenen Wohnsitz unterzubringen; Bouchefort, in dem Germain Boffrand Marly für das Jagdvergnügen des Kurfürsten Max Emanuel adaptierte, das mit seinen vielen Zimmern und dem riesigen dreigeschossigen Salon aber erheblich größer war als Clemenswerth (Abb. 43, 44); Joseph Effners kreuzförmige Pagodenburg im Park von Schloß Nymphenburg (1716) und ihre Imitation durch Johann Michael Rohrer in Rastatt.⁷⁰ Gesamtdisposition, Bauform und Nutzung stimmen allerdings in keinem der Beispiele mit Clemenswerth überein. Zudem hatten Variationen des Zentralbaus die Architekten Europas schon länger und in einer größeren Vielfalt beschäftigt. Von Rom, aus dem Kreis Berninis, verbreitete sich der Grundriß in Form eines Andreaskreuzes mit Salon am Schnittpunkt der Arme über ganz Europa. Jede Variante der Abweichung vom geschlossenen Baublock, die die Hinwendung der Räume zum Garten erlaubte und auf funktionale wie bautechnische Fragen wenig Rücksicht nahm, veranschaulichte am Bau das ländliche Vergnügen ihrer Benutzer. Was mit den kleinen Garten-Lust-Gebäuden Johann Bernhard Fischers von Erlach bei Wien begann, verwirklichte Filippo Juvarra ab 1729 in Stupinigi in riesigem Format für den Herzog von Savoyen.⁷¹ Der Herzog von Lothringen entschied sich 1712 gegen diese Planvariante Germain Boffrands, als er außerhalb von Nancy einen großen Landsitz erbauen ließ.⁷² Nur wenige Jahre vor dem Bau von Clemenswerth planten die *Bâtiments du Roi* für Ludwig XV. den Neubau von Schloß Compiègne als *Rendez-Vous-de-Chasse*⁷³ (Abb. 46–48). Die riesigen Stallungen zeigen den Abstand zwischen der Größe und Bedeutung der Höfe von Frankreich und Kurköln wohl am deutlichsten an. Auch wenn dieses Projekt nicht verwirklicht wurde, hielt die Begeisterung des Königs für die Jagd an. Es verwundert nicht, daß der französische Gesandte 1744 Pläne von Clemenswerth erbat, stand doch die Erneuerung der Jagdpavillons Ludwigs XV. in der Umgebung von Paris an.⁷⁴

Die typologische Einordnung des Hauptgebäudes macht keine Schwierigkeiten: Es handelt sich

um eine der zahlreichen Varianten eines Casinos oder Pavillons, d.h. eines kleineren Baus, der nicht zu dauerndem Aufenthalt geeignet war und zumeist von einer größeren Anlage abhing. Unter formalen Aspekten lassen sich die Varianten dieses Typus zwar sortieren, aus der Sicht der Architekten aber, soweit sie in den Entwürfen und in den Erläuterungen der Traktate überliefert ist, waren bei dieser Bauaufgabe die Regeln, die sonst die Einbildungskraft einengten, weitgehend außer Kraft gesetzt.⁷⁵ Da die Ansprüche der Etikette abgemildert wurden, bestand kein Bedarf für eine komplette Raumfolge. Nur am Gartenpavillon war den französischen Architekten ein verschwenderischer Umgang mit der Baudekoration gestattet, der der sonst geforderten »noble simplicité« zuwiderlief. Sogar das Vertauschen von innen und außen, das Schlaun betrieb, indem er die »trophées de chasse«, ein Motiv aus der Innendekoration, zum Schmuck der Fassaden verwendete, blieb am Pavillon im Rahmen des Erlaubten. Hier war die freie Erfindung gefordert, das noch nicht Dagewesene. Schlaun hat derartige Erwartungen erfüllt, indem er den sonst unselbständigen Pavillon zum Mittelpunkt einer selbständigen Anlage machte. Unter dem Aspekt des Decorums, der Angemessenheit von Ort, Bauaufgabe und Stand des Bauherrn, hat er auf diese Weise – ganz im Gegensatz zu den oberitalienischen, lothringischen und französischen Lösungen – die Idee der ländlichen, sportiven Einfachheit auf die Spitze getrieben.

Die Beispiele von Lustgebäuden aus Italien, Frankreich und Deutschland zeigen, daß bei dieser Bauaufgabe alle Schranken zwischen den Nationalstilen aufgehoben waren. Hier war keine Rücksicht zu nehmen auf Regeln oder Empfehlungen, die außerhalb Italiens und Frankreichs unter funktionalem, durch Klima oder Etikette bestimmtem sowie ästhetischem Aspekt für die Palast- und Schloßfassade die Pracht italienischer, für den Landsitz die Bescheidenheit französischer Lösungen vorsahen.

Seit der Wende zum 18. Jahrhundert erübrigte sich hier die Frage nach der nationalen Ableitung der Motive. Schlaun überwand das Nachbuchstabieren von holländischen und französischen Mustern, auf die die vorige Generation westfälischer Architekten noch angewiesen war. Nur in Clemenswerth konnte er frei über den gesamten Ideenschatz der europäischen Barockarchitektur verfügen.

70 Borchers (wie Anm. 68), S. 80; Bußmann (wie Anm. 68), S. 112ff.

71 Richard Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The Open Structures of Juvarra, Alfieri, and Vittoni*, New York, London 1967, S. 68f.; Oechslin (wie Anm. 15), S. 175, Anm. 4.; Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich/München/London 1992, S. 26–32.

72 Jörg Garms, *Boffrand*, in: *Germain Boffrand 1667–1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris 1986, S. 85–93.

73 Alfred Marie, *Quelques notes sur le château de Compiègne avant sa transformation par Gabriel*, in: *Bulletin de la société historique de Compiègne* 22, 1944, S. 67–73; *Les Gabriel*, Ausstellungskatalog, Paris 1982, S. 232; Jean-Marie Moulin, *Le château de Compiègne*, Paris 1987, S. 25.

74 *Les Gabriel* (wie Anm. 73), S. 252f.

75 Z. B. Blondel (wie Anm. 31), Bd. I, S. 93f., 176f., 179ff.

46 Compiègne, Projekt für den Bau eines Pavillon de Chasse – *Bâtiments du Roi*, Gesamtanlage, nach 1728

47 Compiègne, Projekt für den Bau eines Pavillon de Chasse – *Bâtiments du Roi*, Hauptpavillons, Grundriß Erdgeschoß, nach 1728

48 Compiègne, Projekt für den Bau eines Pavillon de Chasse – *Bâtiments du Roi*, Hauptpavillons, Aufriß Fassade, nach 1728

