Rudolf zur Lippe

# Hof und Schloß – Bühne des Absolutismus

Nach einem langjährigen Austausch über verwandte Fragen hat Martin Spärlich, der Direktor der staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin, angeregt, daß ich mich mit den Funktionen eines Hofes und eines Schlosses zur Zeit des Absolutismus einmal in Charlottenburg selbst befassen sollte. Ich bin nicht Kunsthistoriker. Erst recht ist mir die Baugeschichte dieses besonderen Ortes nicht vertraut. Beschäftigt habe ich mich allerdings mit der politischen, ökonomischen, der Ideengeschichte in ihrem besonderen Zusammenhang mit der Geschichte ästhetischer Formen seit dem Beginn der europäischen Neuzeit, seit der sogenannten italienischen Frührenaissance.*

So will ich Überlegungen anstellen zu den Funktionen eines Hofes, eines Schlosses zwischen Stadt- und Gartenanlagen, wie wir sie typischerweise aus der französischen Geschichte kennen und aus den Anlagen, besonders in Versaille, abzulesen versuchen, in denen sie sich baulich niedergeschlagen und fir unsere Zeit anschaulich erhalten haben. Ich spreche also von politischen Funktionen. Ich spreche von solchen politischen Funktionen so verallgemeinert, daß ich bestimmte Prinzipien herauszustellen vermag. Selbstverständlich haben diese Prinzipien sich in verschiedenen Ländern, ja an verschiedenen Orten, unterschiedlich und mit ganz ungleicher Deutlichkeit durchgesetzt. Dies gilt genauso fir das Prinzip des sogenannten Absolutismus selbst.

Einen wirklich durchgefihrten Absolutismus hat es in der Geschichte nie gegeben. Eine starke absolutistische Tendenz in der Organisation des politischen Lebens europäischer Nationen muß gerade als eine Strategie begriffen werden, die deshalb so stark und so wichtig war, weil sie sich und bestimmte Ziele gegen andere Tendenzen, gegen Traditionen und Widerstände durchzusetzen hatte.

Nur, wenn wir uns in die Spannungen und Gegensätze eines solchen historischen Ringens hineinzuversetzen versuchen, wird uns

die absolutistische Tendenz als ein Vorgang, ihre Durchsetzung als ein Ensemble von Strategien und Taktiken, ihr Ringen mit starken Gegenkräften lebendig genug vor Augen treten. Dabei müssen wir bereit dazu sein, von dem bekannten historischen Ausgang des Ringens für die Dauer dieser Überlegungen im wesentlichen abzusehen. An ihrem Ende werden wir freilich um so entschiedener uns noch einmal klarzumachen haben, daß die herauszuarbeitenden Prinzipien erst aus dem Rückblick von heute in solcher Deutlichkeit überhaupt gesehen werden können und daß ihre historische Konzeption und Durchsetzung eine ganz besondere Bedeutung für die gegenwärtige Organisation des Lebens in den europäischen Ländern, bzw. in den von ihnen geprägten Teilen der Welt einnimmt

Den besonderen Formen und Ergebnissen dieses Ringens in verschiedenen Ländern, zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten im einzelnen nachzugehen, kann hier nicht unternommen werden. Vergleiche zwischen verschiedenen Verläufen der Durchsetzung einer absolutistischen Tendenz und Vergleiche zwischen deren Ergebnissen und den hier zu benennenden Prinzipien bleiben an anderer Stelle und in der Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen auszutragen. Hier geht es darum, die uns bekannten Formen von Gesamtanlagen, Bauten und Details aus ihren grundsätzlichen politischen Funktionen zu erschließen, soweit dies historisch und sozialpsychologisch unternommen werden kann. Wir bewegen uns damit auf dem Wege zu der spezifischen Ästhetik einer Epoche, zu den sinnlichen Aspekten einer politischen Konstitution wie zu der politischen Konstitution der menschlichen Sinne in der Zeit der Entstehung absolutistischer Höfe und ihrer Schlösser.

Mit dem Begriff Entstehungsgeschichte ist nicht allein die Baugeschichte einzelner Anlagen gemeint. Im Gegenteil, diese tritt hinter der Vorgeschichte zurück, in der sich die politischen Tendenzen und die ästhetischen Formen bildeten und wechselseitig beeinflußten, bevor sie ihren strengsten Niederschlag während des 17. Jahrhunderts fanden. Aus diesem Grunde mag es auch angehen, daß die Bühne des Absolutismus viel mehr aus der Beschäftigung mit ihren frühen Formen, kunsthistorisch gesprochen noch in der späten Renaissance, als aus der Analyse ihrer späteren Geltungs- und Erscheinungsformen entwickelt wird.

Ein Wort des Soziologen und Ökonomen Daniel Bell behauptet, aus einem Wechsel im Maßstab folge ein Wechsel der Formen. Hier

kann dessen Umkehrung eine wichtige Anregung geben. Ein Wechsel in den Formen der politischen Organisation und der Architektur der Höfe zur Zeit des Absolutismus ist offensichtlich. Die Frage auf welchen Maßstabwechsel dieser Wechsel der Form zurückgegangen sein möge, führt auf einer wesentlichen Ebene der Beschreibung in historische Zusammenhänge des Absolutismus ein.

Der Lebenskreis und der Gesichtskreis des Erlebens war nicht weiter als das Dorf, in dem man lebte. Politische Einheiten darüber hinaus bildeten die feudalen Territorien, deren Traditionen und Herren ebenso eigenwillig waren, wie sie politisch wirksamen übergreifenden Ordnungen sich widersetzten.

In Frankreich erklärte Jean Bodin, und zwar erst im späten 16. Jahrhundert, die Nation nach dem Prinzip des Flächenstaates zum wesentlichen Begriff staatlicher Ordnung. Dies war die Verkündung des Maßstabwechsels von seiten einer neuen Staatslehre. Einen Absolutismus hat es damals nicht und in Wirklichkeit auch nie später gegeben. Um so stärker freilich wurde im gemeinsamen Interesse von König und Bürgertum die Tendenz zu einem Absolutismus als einer historischen Kraft zur Zentralisierung der Nation gemacht. Als ihr Träger und Führer kam praktisch nur der Inhaber der monarchischen Macht in Frage, die lange genug daran gearbeitet hatte, möglichst viele Rechte und Gewalten, möglichst viele Territorien und Titel in ihre Hand zu bekommen.

Selbstverständlich war der Monarch daran interessiert, eine von ihm abhängige Verwaltung einzuführen, das Heer allein seinem Befehl zu unterstellen und von ihm abhängig zu machen, die Münze, das Rechtswesen, Verkehr und Erziehung seinem Worte zu unterwerfen.

Hatte er also ein Interesse an der Zentralisierung als formaler Organisation, so dienten deren materiale Wirkungen den Interessen der Handel treibenden Bürger. Für sie bedeutete die überall geltende königliche Münze Vereinheitlichung von Geld und Preis; das königliche Recht Vereinheitlichung der juristischen Bedingungen ihrer Handelstätigkeiten; ein Heer des Königs war Garantie gegen feudale Willkür und war ein Instrument gemeinsamer nationaler Politik nach außen und war von den durch die Parlamente zu bewilligenden Steuern abhängig. Nichts von alledem war selbstbverständlich. Die Religions- und Bürgerkriege des 16. und 17. Jahrhunderts sind dafür nur das offensichtlichste Zeichen. Selbst im 18. Jahrhundert hat die

am stärksten absolutistische Monarchie, in Frankreich, diese Ziele nur begrenzt gegenüber den traditionellen Privilegien und damit gegen regional starke Verschiedenheiten durchsetzen können. »Une et indivisible« ist Frankreich erst als Republik geworden. Die Konstitution von 1792 enthält endlich als Feststellung, was der Absolutismus nur als Tendenz sein konnte.

Ebenso deutlich ist andererseits auch, daß die zentralistische Macht zur Herrschaftszeit Ludwigs XIV. wesentlich fester gesichert war als unter den späten Valois. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts wechselten die Mittel der Durchsetzung fur die absolutistische Tendenz in wichtigen Bereichen. Die Formen des Hoflebens hatten immer weniger den Charakter von Kampf für die zentralistische Ordnung und immer mehr den ihrer demonstrativen Darstellung, bis sie schließlich den Herrschern und ihrer Umgebung als Hintergrund für eine angenehme, kultivierte Lebensweise zu dienen begannen.

Die neuen zentralistischen Zielsetzungen und die zentralisierenden Mittel waren zweifellos in der frühen Phase der Durchsetzung am heftigsten umstritten und am deutlichsten aus dem Widerstreit der Kräfte zu erkennen. Das Grundproblem freilich bleibt für Jahrhunderte geltend: Wie konnte für den neuen Maßstab der zentralisierten Nation eine Form gefunden werden, die vor Volksschule, Zeitung, Eisenbahn usw. die vereinheitlichende Ordnung und die ordnende Einheit national sichtbar darstellte? Die mittelalterlichen Herrscher hatten durch ständige Reisen versucht, den Regionen, den Dörfern ihre Anwesenheit aufzuzwingen. Diese war freilich immer wieder auch von der Geschichte der Dörfer und Regionen aufgesogen worden.

In der Tendenz zum Absolutismus wurde dem Herumziehen von Pfalz zu Pfalz das Residieren des Königs in der einen Hauptstadt, vielleicht in einem Wechsel zwischen zwei oder drei nahe beieinandergelegenen Schlössern, entgegengesetzt.

In Kriegen begab sich der Herrscher nicht mehr in die Schlacht, er war anwesend durch seinen Befehl und symbolisch; und um so notwendiger war es dann, eine Form zu finden, die es dem König, der doch auch nur in einem »Dorf« leben konnte, erlaubte, nicht nur dort sondern zugleich wahrnehmbar für die ganze Nation anwesend zu sein.

Die natürliche, gewissermaßen die naive Anwesenheit des Königs wurde durch eine besondere Form des Ortes, der seiner Präsenz

diente, in eine repräsentative umgeformt. Die Effekte dieser Präsenz mußten auf ihre Fernwirkung hin orientiert werden.

Leben wurde zur Darstellung von Leben; Präsenz zur Repräsentanz; der Ort der Residenz zur Szene, die die Welt bedeutet.

So konnte der König, ohne sich durch Reisen in der Fläche seines Staates zu verlieren, seiner Wirkung in die historische Welt und in die geographische Vielfalt hinein versichern.

Naturrechtlich wurde der König als Hausvater der Nation begriffen. Nach Bodin entsprach er dem Vater, der sein Haus, seine Familie, sein Eigentum auf dem Markt repräsentiert, in dem er als König anderen Königen gegenübertrat, jeder von ihnen konnte mit seinem Wort und seiner Tat für seine gesamte Nation verbindlich auftreten.

Die Zentralisierung von Nationen im Innern bewirkte zugleich, daß die Nationen, daß ihre Herrscher einer gegenüber den anderen auftraten und nicht länger einer neben dem andern, eine neben der anderen Teile der Christenheit bildeten.

Der Maßstabwechsel von den Territorien zur Nation, von den Itinera zur Residenz, vom Herrn einer Feudalgemeinschaft in wechselseitiger Bindung zum Souverain, von dem mit seinem Volk lebenden König zu einem vor der Nation politische Ordnung darstellenden Selbstherrscher, dieser Wechsel erfordert eine Inszenierung repräsentativer Präsenz: Nur von einer Bühne aus kann Absolutismus eine politische Wirkung erfüllen.

Am Ende dürften hier sehr einfache Feststellungen auftreten, auch einige sehr naheliegende Vermutungen. Das darf nicht dazu verleiten, sie als weniger grundlegend zu begreifen und sich über ihre komplizierte Entwicklung wie ihre komplexen Folgen zu täuschen. Hier muß eine historische Evidenz demonstriert werden, die so erst aus dem schrittweisen Vergleich verschiedenster Studien rekonstruiert werden konnte.

Geschichte und Ökonomie, Hofzeremoniell und Kunstgeschichte, Soziologie und Geschichte der anthropologischen Prägung von Sinnen und Haltungen und Bewegungen der Menschen haben ihr Teil beizutragen. Jeweilige Bilder der Disziplinen von einer solchen Epoche müssen übereinandergelegt werden, um in ihrer gemeinsamen dritten Dimension einfachste Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge hervortreten zu lassen.

Wenden wir uns nach der Beschäftigung mit dem Absolutismus Überlegungen zu dem anderen Hauptbegriff des Themas zu: Der

Bühne. In den vorausgegangenen Jahrhunderten wurde ein Darstellungsprinzip in der Kunst entwickelt, die Perspektive, insbesondere als Zentralperspektive, deren Bedeutung nach und nach von der künstlerischen Darstellung immer weiter in die Auffassung und schließlich die Erfassung der gesamten Wirklichkeit übergriff. Sie fand ihre erste reine Anwendung auf der Bühne der späten Renaissancetheater. Das heißt, dort entstand eine, von ihren Prinzipien beherrschte absolute Darstellungswirklichkeit im Arrangement von Bühne und Zuschauerraum der Theater an den Höfen, als deren Herrscher dem Absolutismus sich verschrieben. Das Arrangement wird von zwei Punkten bestimmt, dem Fluchtpunkt - punto del concorso, point de convergence - und dem Punkt der Betrachtung - punto della distanza, point de la distance - sowie der Achse, die beide extremen Punkte miteinander verbindet. Im Vergleich verschiedener Arrangements von Szenen vor und nach 1600 wird die Bedeutung des einen möglichen Betrachtungspunktes genauer zu konstruieren sein. Daß er, auf der genannten Achse liegend und in einem ganz bestimmten Abstand, der einzige Punkt ist, von dem aus eine perspektivische Darstellung richtig wahrgenommen werden kann, wird an der Illustration des Verfahrens beim perspektivischen Zeichnen deutlich, wie sie Albrecht.Dürer in einer Reihe von Stichen zum Zeichnen mit Hilfe eines Quadratnetzes hinterlassen hat. Ein einfacher Apparat stellt sicher, daß der Zeichner seinen Blick immer nur von ein und demselben Punkte aus auf seinen Gegenstand richtet. Ein kleiner Ring zum Hindurchschauen ist an einem Stab in Augenhöhe befestigt und wird so vor dem Zeichner aufgebaut. Der Betrachter der Zeichnung erblickt den Gegenstand in immer nur der Perspektive, aus eben dieser Entfernung. Ein Bühnenraum, dessen Elemente nicht nur in der normalen, mit ihrem Abstand vom Betrachter zunehmenden Verkleinerung erscheinen, sondern zusätzlich noch so bemalt sind, daß die Malereien eine weitere tiefenperspektivische Verkürzung auf den Bühnenelementen darstellen, kann nur von einem Punkt im Zuschauerraum richtig gesehen werden. Nur in einer Gesellschaft, in der eine Person das richtige Sehen aller für sie und vor ihnen repräsentativ wahrnimmt, nur an einem absolutistischen Hof gibt es einen »idealen Betrachter«, der, im Distanzpunkt sitzend, der perspektivischen Darstellungwirklichkeit politisch die Geltung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit verleihen kann.

Tiefenperspektivische Guckkastenbühne und Absolutismus sind gleichzeitig entstanden, und keineswegs unabhängig voneinander. Zwar ist dieser Zusammenhang wenig bekannt. Nachdem ich ihn logisch historisch rekonstruiert hatte, fand ich aber auch Zeugnisse dafür, daß der Zeit selber dieser wesenhafte Zusammenhang bewußt war. Eine politische Strategie wurde mit ästhetischen Methoden verfolgt. Ein höfisches, prophan der Macht des zentralisitischen Herrschers dienendes Ritual fand das ihm entsprechende Medium in den optischen Konstruktionen nach dem Prinzip der Zentralperspektive mit ihrer suggestiven Wahrnehmungslogik.

Bevor an drei Zeichnungen die historische Entwicklung dorthin vergegenwärtigt wird, sollen einige prinzipielle Tendenzen der Epoche skizziert werden.

Beziehungen im Raum - wie zwischen Personen und Dingen - werden optisch, das heißt als abstrakte Verhältnisse aufgefaßt.

Verhältnisse im Raum werden als berechnete Proportionen wiedergegeben.

Zusammenhänge werden geometrisch formalisiert dargestellt. In dieser Geometrie ist ein exemplarischer Ort nicht mehr ein ternplum; es ist das Zentrum, das von überall her gleich sichtbar ist und den kontrollierenden Blick überall hin gleichermaßen zuläßt. Das Herz des griechischen Tempels, die cella, ist fensterlos, gewissermaßen nach innen gerichtet. Die Gläubigen treten mit diesem Inneren in Verbindung, indem sie unter dem darum herumfiihrenden Säulengang die cella umschreiten. Das Zentrum der absolutistischen Hofanlagen gibt durch Fenster nach allen Seiten den Blick frei, ist nach außen gerichtet.

Zur besseren Übersicht ist es in einen ersten Stock über dem Boden erhöht. Das Volk sieht zu ihm auf und weiß sich von dort gesehen. Die Verbindung ist unmittelbar, aber wesentlich einseitig und von Handlungen wie der des prozessualen Umschreitens unabhängig.

Die Geographie der Natur, wie die historische der Städte, wird geometrisiert.

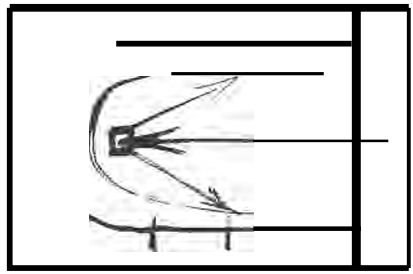
Die Wahrnehmung wird nach geometrischen Mustern simplifiziert, damit nur niemandem die Ordnung im Wahrzunehmenden entgehen könne. In einem Emblem z. B., das einen Strahlenkranz der Sonne darstellt, werden aus der unendlichen Fülle von Strahlen aus dem Mittelpunkt zur Peripherie etwa die acht Hauptstrahlen hervor-

gehoben, die den acht Hauptrichtungen einer Windrose entsprechen und jeder im Winkel von 45 Grad zu dem nächsten stehen.

Räume sind im wesentlichen von ihren Grundflächen her bestimmt und wahrzunehmen. Auf die Fläche bezieht man sich am besten, nicht indem man sich in ihr bewegt, sondern indem man sie aus der genannten leichten Erhöhung über ihr betrachtet.

Die meisten dieser Charakteristika sind der Bühne, der Szene und dem Hof, dem Absolutismus unmittelbar gemeinsam; andere gelten in entsprechender Umsetzung aus dem Optischen in die »Optik« der Hierarchie.

## Die Arena des höfischen Rituals - Ballet comique de la roine, Paris 1581



Im 16. Jahrhundert nahmen die Tendenzen zur Zentralisierung und auch zu ihrer Form als Absolutismus in Frankreich die deutlichste Gestalt an. Unter den späten Valois wurde der Hof mit allen möglichen Demonstrationseffekten zur repräsentativen Szene der Nation gemacht, die Hofschauspiele des ballet verdichteten die Prinzipien der Repräsentanz und der Beschwörung von Zentralität zu ganz besonderer Deutlichkeit.

Der Ort solcher Handlungen war ein großer viereckiger Saal, der zum königlichen Schloß gehörte. An den beiden langen und einer kurzen Seite gaben Emporen den geladenen Vertretern der Stände, des Landes, der Nation den Blick frei auf das Geschehen in der Mitte des Raumes, an dem sie als erste Zeugen fir die politische Wirklichkeit teilnahmen. Ihre Aufgabe war weiterhin, dieses Zeugnis dann auch bei allen nicht unmittelbar Anwesenden zu verbreiten. Eine

Andeutung dessen, was später sich zu einer Bühne entwickelte, nahm als Dekoration die zweite kurze Seite des Saales ein. Die große mittlere Fläche bildete eine Art Arena. Von der Seite der Dekoration her wurden auf ihr Auftritte vorgetragen, die die Handlung des Stükkes bildeten. Von der anderen Seite des Saales her sah der König diesen Auftritten zu und bildete deren eigentlichen Adressaten. Diese beiden Momente zusammen bildeten die Handlung des prophanen Rituals, das den König, wie äußerlich unbewegt auch immer, als den eigentlichen Ausgangs- und Endpunkt der politischen Handlung darstellte. Neben und hinter ihm saßen die wichtigsten Mitglieder des Hofes, sofern diese nicht selber in der Auflûhrung als Handelnde beteiligt waren und sich von der anderen Seite her an den König wandten.

Zu beiden Seiten daneben, aber ebenfalls in der gemeinsamen ebenen Fläche, wurden die auswärtigen Botschafter, die Repräsentanten anderer Nationen, zu Zeugen dessen, was der König, durch die Auffiihrung Ordnung schaffend, über sein Reich vermochte. Zugleich waren sie Teil der Handlung, der ihr Zeugnis eine wichtige weitere Form der Geltung hinzufügte.

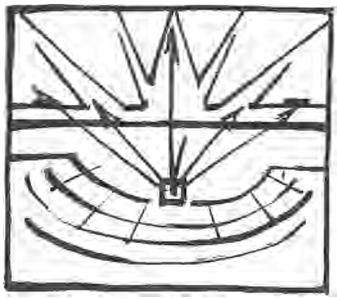
Die Aufführung vollzog sich vor allem deshalb als ballet, weil damit auch ihre äußere Gestalt in Raum und Zeit besondere Fähigkeiten zu Ordnungen demonstrierte. So wurden die Schritte im Zeitmaß von musikalisch akzentuierten Takten vollzogen. Die Anordnung im Raum realisierte einfachste geometrische Figuren wie Quadrat, Dreieck usw. Während die Musik sich über Texte auf den König und sein politisches Wirken gegen die Unordnung im Lande, insbesondere gegen die immer noch der Zentralgewalt widerstrebenden feudalen Kräfte, bezog, wiesen die Dreiecke, in denen Nymphen, Tritonen oder Ritter sich gegenüber dem König aufstellten, mit ihrer Spitze auf diesen hin.

In diesem Arrangement wurden die alten feudalen Gewalten, die Herzöge und andere hohe Lehensträger, doppelt in die Szene des so sich durchsetzenden Absolutismus gebannt. Schon ihre Anwesenheit am Hofe des Königs, erst recht ihre Mitwirkung in Aufführungen nach seinen Angaben und zur repräsentativen Demonstration seiner Macht und Bedeutung waren ein Stück politischer Handlung ersten Ranges. Die Auseinandersetzung war aber noch in keiner Weise entschieden - wie die Religionskriege und noch die Auseinandersetzungen im 17. Jahrhundert mit der Fronde gezeigt haben. Solange blieb

die höfische Szene Ort gemeinsamen Auftretens in der Arena. Allerdings wurde diese Arena bereits beherrscht von der Zentralachse, über die sich Auftretende und zuschauender König aufeinander bezogen.

## Das zentralperspektivische Panorama - Paladios teatro olympico, Vicenza (1580-83)

Neben dem Modell der Arena spielt ein älteres Modell eine Rolle, das aus vitruvischer Tradition an den italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts entwickelt wurde. Nachdem das Prinzip der Zentralperspektive etwa in der »idealen Stadt« (Urbino) oder in Massaccios Florentiner Triptichon (1425) die Zentralperspektive zum durchgehenden Darstellungsprinzip erhoben hatten, realisierte das teatro olympico ein besonderes Modell der Verbindung zentralperspektivischer Darstellungsprinzipien mit dem Prinzip des Panoramas.



Eine Bühne ist von einem Zuschauerraum getrennt, auch durch die Erhöhung des Bühnenbodens über den des Saales. Entsprechend werden für die Zuschauer nach hinten sich erhöhende Ränge geschaffen. Diese bilden nach antikem Vorbild einen Kreisausschnitt. Der Herrscher nimmt in dieser Art von Amphitheater den Platz ein, der schon den römischen Cäsaren zugekommen war. Die Bühne ihm gegenüber wird aber nicht mehr von drei Portalen gebildet, wie in der griechischen und römischen Tradition. An ihrer Stelle befinden sich im teatro olympico vielmehr drei torartige Öffnungen, durch die man jeweils in die Tiefe einer Stadtlandschaft blickt. Diese Ausblicke sind in der Bühnentiefe mit Mitteln der zentralperspekti-

vischen Darstellung jeweils übertief dargestellt und führen gewissermaßen auf den Horizont zu. Da von der mittleren Gasse rechts und links zwei Seitengassen sich in gleicher Weise in die Tiefe der Bühne öffnen, wird der Blick auf den Horizont in fünf Richtungen frei.

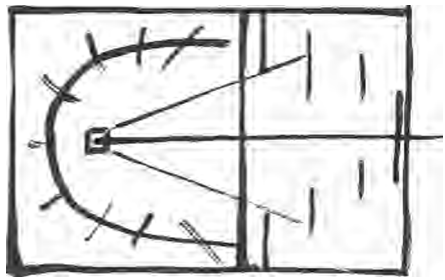
Zwei weitere solche Ausblicke werden in dem Relief der Seitenwände der Bühne mit den Mitteln der Tiefensuggestion durch zentralperspektivische Darstellung im Zweidimensionalen angedeutet. Alle sieben Richtungen des Blickes, alle nebeneinander angeordneten zentralperspektivischen Teilsysteme, sind auf den einen Betrachtungspunkt ausgerichtet, den der Herrscher im Zuschauerraum einnimmt.

Ihm öffnet sich damit der Blick auf den gesamten Horizont, er befindet sich im Mittelpunkt eines Panoramas. Dessen Begrenzung auf fünf überdeutliche Ausblicke ist wohl schon als repräsentative Verdeutlichung zu begreifen. Die wirklich vom Horizont sichtbar werdenden Ausschnitte sollen dessen Gesamt deutlicher dem Blick zuführen, als die bloß geographische Offenheit des Rundblicks dies vermöchte. Einerseits verbinden die zentralperspektivisch verkürzt und damit übertief dargestellten Gassen den Blick demonstrativer mit einem fernsten Horizont. Andererseits soll der Blick sich nicht in der Fülle möglicher Richtungen verlieren können, wo ausgewählte Verbindungen zum Horizont als Repräsentanten des Panoramas besser verdeutlichen, daß keine Weltrichtung diesem Blick sich entziehen kann. Damit wird übrigens der Blick gleichzeitig in einer Weise verstanden und in Szene gesetzt, durch die uns Optik in die Nähe von Ballistik gerückt wird; die Schußbahnen von Kanonen in den Festungsanlagen der Zeit und bis hin zur Enzyklopädie von Diderot ergeben ein vergleichbares Modell.

Es hat wohl nie wieder eine Szenenkonzeption gegeben, die derart demonstrativ jedem anderen Zuschauer neben oder hinter dem Herrscher die Totalität der Ausblicke verwehrt. Nur von dem einen Punkt läßt das Panorama sich überblicken.

# Die zentralperspektivische Konzeption von Bühne und Zuschauerraum am absolutistischen Hof - Sabbattini (Ravenna 1638-39)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde ein zentralperspektivisches Arrangement für die Darstellung von Städten und Landschaften auf einer Bühne von Sabbattini publiziert, das ältere Tendenzen und Entwürfe zu einfachen Anweisungen zusammenfaßte und in weiten Teilen Europas neben anderen, ähnlichen Veröffentlichungen besonderen Erfolg hatte. Vorweg sei erwähnt, daß keineswegs jede absolutistische Schloßanlage ein solches Theater aufweisen mußte und daß ebensowenig jede Art dramatischer Aufführung an einem absolutistischen Hofe dem Schema von Sabbattini oder einem ähnlichen unmittelbar folgte. Eine der berühmtesten Aufführungen des 17. Jahrhunderts, die »Indes galantes« fanden im Park von Versailles und nicht in einem Theater statt. Auch nach der Teilung von Bühne und Zuschauerraum spielten gelegentlich Schauspieler vor dem König in einem Saal ohne Estrade. Seinem Wesen nach ist das zentralperspektivische Arangement der später als Guckkasten bezeichneten Bühne dennoch an den absolutistischen Herrscher gebunden. Nur er konnte jener ideale Betrachter sein, der im einzigen Punkte richtiger perspektivischer Wahrnehmung, die repräsentative Wirklichkeit der Darstellung auf der Bühne politisch in die historisch geographische Wirklichkeit gültig vermitteln konnte.



Die Zentralachse des ersten Schemas beherrscht nun vollständig die Konzeption. Der Gesamtraum des Theaters wird aber durch eine Querteilung in einen Raum der Handlung, die Bühne, und einen Zuschauerraum aufgeteilt. Alle Flächen und Gegenstände, die

zusammen die Bühnendekoration ausmachen, sind bemalt und Teile einer zentralperspektivisch verkürzten Darstellung eines möglichst tief wirkenden Raumes. Bäume und Statuen einer Allee oder Säulen und Bögen einer Kollonade z. B. folgen in dichtem Abstand einander von den Bühnenportalen rechts und links bis an den hinteren Rand der Bühne, wo ein gemalter Prospekt sie fortsetzt. Beherrscht wird die Realität solcher repräsentativer Darstellung von dem Fluchtpunkt der perspektivischen Linien, dem punto del concorso. Die Zentralachse verbindet diesen Fluchtpunkt mit dem Punkt des idealen Betrachters auf der anderen Seite der, die beiden Räume teilenden Bühnenvorderkante. Er heißt bei Sabbattini punto della distanza. Nur in diesem Punkt hat man die rechte Distanz zur Bühne und zum Fluchtpunkt, um die Verkürzungen der Linien als eine in sich stimmige Darstellung auffassen zu können. Dieser Punkt entspricht dem Ring für das Auge des Zeichners in der Anordnung des Dürerschen Quadratnetztisches.

Wie im teatro olympico ist die Bühne erhöht und ebenso der Sitz des Herrschers. An drei Seiten steigen Tribünen oder Logen für die Zuschauer an. Doch wird der Horizont im Fluchtpunkt zusammengedrängt. Nur noch die Mittelachse zählt. Das perspektivische Prinzip wird totalitär. Die Wirklichkeit der Darstellung im Bühnenraum, durch die die Welt repräsentiert wird, ist derart auf den Fluchtpunkt bezogen, daß ihre Räumlichkeit, damit aber auch ihre Wirklichkeit Gefahr läuft, sich über das Prinzip ihrer Darstellung zu verflüchtigen. Aus jedem anderen Zuschauerpunkte neben dem des idealen Betrachters zerfällt die Illusion, die repräsentative Realität, und kann nur dadurch wieder hergestellt werden, daß alle anderen Zuschauer sich fortwährend an den Platz des idealen Zuschauers versetzt denken. Sie nehmen also die Darstellung vermittelt über ihn in sich auf Im wesentlichen besteht das Schauspiel darin, daß sie den König hi seiner Rolle als idealer Betrachter sehen und verfolgen. Die Rolle des Hofes ist es, Zeugen dieser idealen Betrachterrolle zu sein und von ihr über den Hof hinaus zu berichten. Über dies wird, sozialpsychologisch gesprochen, allen immer wieder demonstriert, daß ihre eigene Identität mangelhaft und abhängig von der perfekten Identität des Königs sich ausbildet, über die allein sie Zugang zu der politisch geltenden, der repräsentativen Wirklichkeit haben.

Ein Phänomen soll bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben, das als ein historisches Paradox erscheinen könnte. Die zentral-

perspektivische Darstellung von Raum auf der Bühne, die der Suggestion übermäßiger Tiefe dient, birgt eine Tendenz zu völlig ins Zweidimensionale verflachender Wahrnehmung in sich. Je mehr die Raumtiefe nicht die Tiefe des Raumes, sondern die Kunst der Darstellung ist, desto mehr wird die Wirklichkeit von bloßer Darstellung, Präsenz von Repräsentanz aufgesogen.

In der Konstruktion der Zentralperspektive wird dies geometrisch deutlich. Alle Elemente der Bühne sind so dargestellt, daß ihre Projektion auf die Ebene der Bühnenvorderkante ein in sich stimmiges Bild ergibt. Insofern ist diese dem Quadratnetzschirm in der Anordnung von Dürer vergleichbar. Alle Wahrnehmungen aus dem Distanzpunkt werden so zueinander geordnet, als bildeten sie gemeinsam ein zentralperspektivisch-tiefenscharf gemaltes Bild in der Ebene der Bühnenvorderkante.

Diese Tendenz der Bühnenwirklichkeit zu einem Bildschirm bietet selbstverständlich auch reizvolle Möglichkeiten. Wenn Raumwirklichkeit schon durch Darstellung ersetzt zu werden tendiert, dann kann perspektivische Malerei auch als Fortsetzung der repräsentativen Realität gelten. Dem trompe l'oeil sind Tor und Tür und Himmel geöffnet.

## Die Bühne des Absolutismus

Eine Überlagerung der hier aufgezeigten Prinzipien ergibt die Szene des Absolutismus, die aus Schloß und Hof und Garten, aus Nebengebäuden und Achsen in die Stadt hinein und in die Landschaft hinaus gebildet wird.

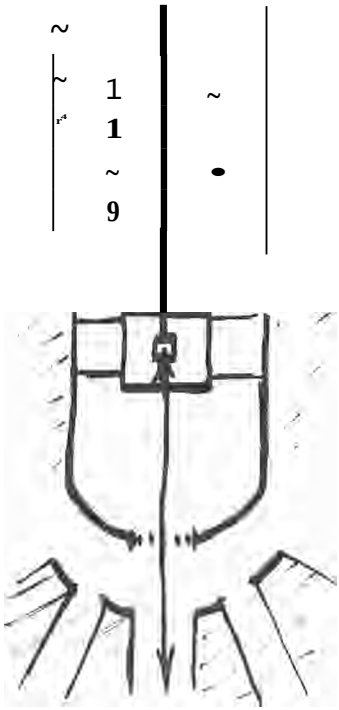
Der höfische Raum soll den Mittelpunkt des Reiches, der Nation bilden, wie die Nation - für Frankreich hat dies Jean Bodin geographisch und ethnographisch zu entwerfen versucht - den Mittelpunkt der Welt und der Geschichte bilden soll. Im geometrischen Raum des »reinen Nebeneinander«, wie Kant sich in der »transzendentalen Ästhetik« ausdrückt, bildet sich das Kraftfeld nicht länger um Orte, an denen durch die Geschichte sich eine besondere Anziehungskraft oder eine besondere Ausstrahlung gebildet hatte, etwa durch die Wirkung von Heiligen oder Königen oder durch eine bedeutende Verbindung von Völkern.

Geometrisch ist der Mittelpunkt als Nullpunkt eines Koordinatenkreuzes bestimmt.

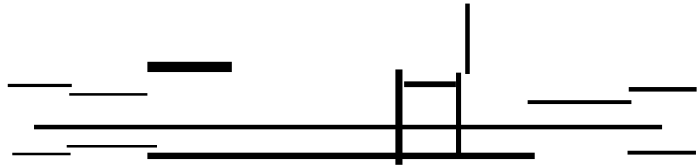
In diesem Kreuz herrscht eine Längsachse als zentralisierendes Prinzip vor. Von dem architektonisch deutlich hervorgehobenen Mittelbau des Schlosses folgt sie auf der einen Seite dem Blick zurück in die Stadt, aus der der König historisch und bei jeder Rückkehr erneut herkommt Sie erneuert die alte Tradition der via triomphales. Die Seitenflügel des Ehrenhofes begleiten diese Achse in Richtung auf die Stadt zu und betonen damit die Öffnung der Schloßanlage im Sinne dieser Achse.

Das Gitter zwischen ihnen schließt gleichzeitig aber auch die Szene des Hofes gegen ihre Verlängerung in die Stadt hinein ab.

Nach der anderen Seite setzt sich diese Achse als Blick vom Schloß in die Gärten, durch die Gärten bis in eine scheinbar endlose Natur hin fort. So gibt die Anlage zu erkennen, daß in dieser Richtung der Blick sich als nach vorn gewandt verstehen soll.



Vom Hauptbau des Schlosses gehen auch nach beiden Seiten, selbstverständlich im rechten Winkel zur Hauptachse, Koordinaten wie Arme nach beiden Seiten aus. Der Architekt setzte sie um in die Flucht der Empfangsräume. Diese sind durch Türen miteinander so verbunden, daß die Öffnungen vom Mittelbau her den Blick durch alle Räume nach beiden Seiten frei geben. An den Endpunkten der Architektur wird der Blick durch Glastüren in die Natur entlassen. Diese doppelte Zimmerflucht bildet die sogenannte Enfilade. Diese Querachse wird über die Glastüren hinaus oft noch durch Laubengänge und andere Gartenarchitekturen klar gebunden fortgesetzt.



Beide Achsen zusammen ergeben ein erstes Grundschema der höfischen Szene: Eine beherrschende Längsachse und eine Querachse von geringerer Bedeutung und **Betonung;** eine entschiedenere Ausrichtung der Längsachse nach vorn in die Gärten. Die Zukunft liegt offenbar in der Unterwerfung der weniger den geometrischen Ordnungsprinzipien sich widersetzenden Natur. Die absolutistische Szene setzt sich von den historischen Orten ab, um bedingungsloser die abstrakte Ordnung realisieren zu können. Sie hat kolonisatorischen Charakter.

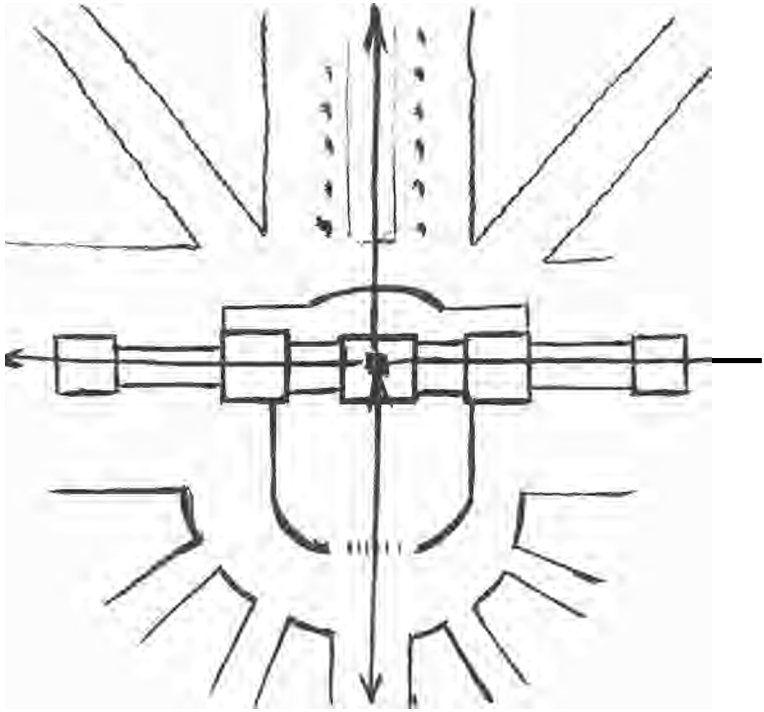
Einöden und trockengelegte Sümpfe bilden offenbar den besten Exerzierplatz der Geometer im Dienste der zentralistischen Macht. Er findet sich in Versailles und nicht in Paris, nicht in Heidelberg sondern in Mannheim, Schwetzingen, Karlsruhe; Moskau wird aufgegeben und Sankt Petersburg gegründet. Einige Städte werden, wie in Mannheim oder Potsdam, dem geometrischen Raster mit unterworfen. Besonderheiten der Geschichte und der Geographie müssen eher als Störfaktoren beseitigt oder umgangen werden. Geduldet werden können sie nur dort, wo sie in das System der perspektivischen Linien einbezogen und damit als dessen bereichernde Variationen erscheinen können.

Indessen besteht das perspektivische System nicht allein aus dem Achsenkreuz von Längs- und Querachse. Wie im teatro olympico liegt, vom Mittelstück des Palastes gesehen, das ganze Panorama der Welt vor dem alles durchdringenden Auge des Herrschers. Die ideale Residenz weist entsprechende Schneisen zum Horizont sowohl nach der Seite der Gärten, wie nach der Seite der Stadt hin auf Dann überschneiden zwei Systeme einander. Das eine wird von den beiden Hauptachsen gebildet und von den vielen Wiederholungen, die sie in Parallelen zu ihnen rechts und links von sich finden, gewissermaßen zur Unterstützung ihrer Richtung. Dieser rechtwinklige Raster wird von Linien durchschnitten, die vom Mittelpunkt zu der Peripherie eines Kreises zu verlaufen scheinen.

Die Gestaltung von Natur nach geometrischen Mustern geht, mit solcher Absicht, in die Gärten der Renaissancezeit zurück. Sie bildeten jedoch ein Kuriosum von eigener Bedeutung und lagen neben den Schlössern an einem besonderen Ort. So wurde etwa der hortus palatinus auf der großen, rechtwinklig zum Schloß angelegten Terrasse neben dem Heidelberger Kastell angelegt. Eine Stadt nach geometrischem Grundriß galt schon im italienischen 15. Jahrhundert als »die Ideale«. Doch sie tauchte nur in der Wirklichkeit von Bildern und Bühnen auf. Erst im vorrückenden und sich durchsetzenden Absolutismus wurde das Schloß in die Mitte einer solchen geometrischen Anlage der Welt gesetzt. Erst zu dieser Zeit wurde die Fiktion entworfen, Geometrisierung sei ein Ordnunsprinzip, dem die Welt überhaupt unterworfen zu werden habe. Eine repräsentative Realität, nach den Prinzipien der Zentralperspektive dargestellt, wurde erst in dieser Zeit zur Gesamtkonzeption für die Szene des Absolutismus erhoben, nachdem sie zuvor allenfalls die Szenen von eigens zu diesem Zwecke errichteten Theatern hatte völlig beherrschen können.

Die Schloßanlagen mit den Nebengebäuden, den Gärten und den Fortsetzungen von Achsen in die Gärten und in die Natur hinein bilden also eine Szene, die so konzipiert ist, daß sie als Mittelstück eines Landes, einer Nation wirkt.

Unabhängig von ihrer geographischen und historischen Beziehung zu den übrigen Teilen des Flächenstaates hat sie in doppelter Weise den Charakter einer Mitte. Von ihr aus, genauer gesagt, von ihrem Zentrum in der Mitte des Hauptbaues, erfaßt der Blick beherrschend das Land und das Leben nach allen Seiten. Idealtypisch wird



dieser Ort im Hauptbau des Schlosses von der chambre du roi eingenommen. Der König sieht fern in sein Land hinein, nach allen Seiten wie in einem Panorama. Dieser Blick hat bereits durchaus etwas von dem panoramatischen Kontrollblick des Aufsehers im Mittelpunkt jener Gefängnisanlage von Jeremy Bentham, die um 1800 aus bürgerlicher Vorstellung das absolutistische Prinzip für die geschlossenste aller öffentlichen Anstalten zu einem bestimmten Extrem steigern sollte.** Sicherlich hatte schon der, durch geometrische Anlage der Szene des prophanen Rituals repräsentativ verlängerte Blick aus dem Zentrum zu allen Teilen der Peripherie kontrollierende Funktion.

Unter vielen anderen möglichen Beispielen veranschaulicht dies vielleicht besonders deutlich das Münzwesen. Die Münzen des Königs verdrängten die Vielzahl territorialer Prägungen. Der König garantierte überall die Geltung eines Wertes nach gleichem Maß. Während es mehr und mehr diese Geltung war, die zählte, selbst

wenn durch schlechtere Legierungen der Metallpreis nicht mehr der aufgedruckten Zahl entsprach, setzte der Herrscher sie mit Hilfe seines aufgeprägten Porträts grundsätzlich durch. Die optische Präsenz des Königs durch das ihn repräsentierende Bild verlängerte die Wirkung des Machtzentrums bis an die fernsten Orte der Nation.

Von dort her wurde das Zentrum in der äußerst virulenten Ambivalenz von Kontrolle und Garantie allgegenwärtiger Ordnung wahrgenommen

Von welcher Stelle immer man das Schloß im Mittelpunkt der höfischen Szene zu sehen bekam, es zwang immer dazu, sich selber vom Umkreis her darauf ins Verhältnis gesetzt zu sehen. Diese Anlage war so sehr auf einen Mittelpunkt bezogen und der Herrscher setzte sich so stark durch sie als ihr Urheber und ihr Zweck ins Bewußtsein der Nation, daß die Aufmerksamkeit für das Zentrum ihm galt, auch wenn er sich gerade nicht in der chambre du roi befand oder wenn die chambre du roi aus irgendwelchen historischen Gründen gerade nicht im architektonischen Mittelpunkt eingerichtet worden war. Nur für und durch einen idealen Betrachter hatte die Anlage einen Sinn Und wer anders als der absolutistische Herrrscher hätte dieser ideale Betrachter sein können!

Das Prinzip allein konnte nicht leben und wirken. Ohne die natürliche Person des Königs, ohne seine lebendige Anwesenheit und ohne seine geschichtliche Macht und Weihe wäre der Mittelpunkt der höfischen Anlage nur der Nullpunkt eines Koordinatenkreuzes gewesen. Wie der Absolutismus nur eine Tendenz war, so konnte die absolutistische Szene nur scheinbar konsequent dem geometrisch rationalen Prinzip der Zentralperspektive und der Perspektiven auf das Zentrum folgen. Ein äußerst wirklichkeitsmächtiger Schein, aber auch nur denkbar im Bunde mit einer geschichtlichen Vergangenheit aus feudaler Tradition und alltäglicher Vielfalt in dem Leben der »Dörfer«, die wohl in den Blick, nicht aber in den Zugriff des Zentrums gerückt waren.

Damit ist noch einmal die Spannung zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen Absolutismus und ihm widerstrebender Wirklichkeit geöffnet. Die Wirklichkeit mit der lebendigen Fülle solcher Spannungen wurde nun auf verschiedene Weise in die repräsentative Realität der höfischen Szene einbezogen.

Hier endlich wird nun der Begriff des Hofes genauer bestimmt und inhaltlich gefüllt. Die engere und weitere Familie des Königs, Träger

von Titeln und Funktionen aus feudaler Tradition, Chargen der neuen absolutistischen Macht und Funktionäre ihrer zentralistischen Verwaltungen bildeten zusammen mit auswärtigen Botschaftern und vorübergehend Anwesenden von Rang und Stand der eigenen Nation und fremder Länder den Personenbestand. Sie alle übernahmen in verschiedener Weise die Aufgabe, die Präsenz des Königs zu vervielfältigen, zu verlängern, zu bezeugen und wiederzuspiegeln. Diese Aufgabe übernahmen sie keineswegs freiwillig oder auch nur bewußt; vielmehr führte die Anordnung der höfischen Szene dazu, daß ihre bloße Anwesenheit auf dem geometrischen Muster dieses Raumes im Sinne einer solchen Aufgabe wirkte. Mitglieder der königlichen Familie bildeten neben dem König untergeordnete Zentren, die auf ihn hinwiesen und auch seine Präsenz da repräsentieren konnten, wohin seine leibliche Anwesenheit nicht reichte. Gruppen um den König machten ihn auch fair fernstehende sichtbar und hoben ihn als Mittelfigur erst recht hervor. Die Anwesenheit von Feudalherren aus alter Tradition bewies, daß der König ihre Macht seiner neuen Ordnung einzufigen verstand. Am sinnfälligsten wurde dergleichen wohl dann, wenn die höfischen Aufführungen zur Beschwörung der zentralisierenden Macht des Herrschers über die Nation von den Lehensträgern jener Territorien selbst vor dem Könige aufgefihrt wurden, um deren Einordnung und Unterordnung es ging. Ausfihrende Chargen und auswärtige Bewunderer, Unterhändler und Besucher spiegelten durch ihre Anwesenheit die Anziehungskraft dieser Krone wieder.

Der geometrische, der repräsentative Raum ist notwendig, um dies alles als Exempel zu statuieren. Nur die hervorgehobene Szene wird von außen, von der eigenen Nation wie von den anderen Nationen und auch der kolonialen Welt, als ein sie treffendes Ereignis wahrgenommen. In der zentralen Perspektive auf diesen Mittelpunkt müssen auch sie sich getroffen fihlen.

Diese Ordnung ist eine optische und die optische Ordnung ist perspektivisch - auch die soziale. Am Hofe entre cours et jardins, la ville et le monde begreift jeder sich und das Ganze durch seinen Platz oder durch Bewegung in dem Koordinatenkreuz der Gesamtanlage bzw. auf den Linien, die auf den König zulaufen und von ihm ausgehen. Nicht durch ein demokratisches shake hands, nicht durch mystische Ausstrahlung oder Berührung eines Geweihten wird die Anwesenheit des Königs gegenüber dem Hofe, des Hofes gegenüber

dem König besiegelt. Der König behält das Heilen durch Handauflegen bei, das traditionell das Zeichen dafür gewesen war, daß ihm mit dem Sakrament der Krone auch besondere Wirkungskräfte verliehen waren. Aber es wurde nur nach der Krönung ausgeübt und es hatte vor allem keine prinzipielle Bedeutung mehr sondern unterstützende. Alle Legenden der Kirche und alle Mythen der Antike wurden eben als Hilfskonstruktionen einbezogen. Das höflich zierlich aufgefiührte, aber sehr simple Prinzip von Sinn und Geltung höfischer Anwesenheit lag in dem Schema von Sehen und Gesehen-Werden. Wer wird von wem gesehen, während wessen Auge aufihm ruht? In welchem Verhältnis zum Zentrum, heute vielleicht näher, morgen vielleicht entfernter, kann man bei den Auftritten des Hofes sich darstellen? Wen darf man übersehen, von wem muß man sich übersehen lassen? All diese Szenen stellen immer wieder neu und doch immer nach dem selben Prinzip unter auftretenden Menschen die konzentrische Konstruktion her, deren höchst abstrakte und statische Choreographie sich in gefugtem Stein und geschnittenen Bäumen erhalten hat.

Texte der Zeit, als einer der ersten vielleicht die politische Erläuterung des ballet de la roine von 1581 durch seinen Autor Balthasar de Beauyojeux für das staunende Frankreich, das bei dem Ereignis nicht selber hatte anwesend sein können, stellten selber die Prinzipien der höfischen Konstruktion und die Absicht der Inszenierung heraus. Gegenüber den schweren religiösen, politischen, ökonomischen, sozialen Auseinandersetzungen und Unruhen wirkte das höfische Ritual freilich mehr wie eine Beschwörung, die erst langsam an ernsthafter Aussicht auf Erfolg gewann. Um ihr im Innern wie nach außen Glaubwürdigkeit zu verleihen, wurden im 16., im 17. und noch im 18. Jahrhundert, gerade in Zeiten größter Schwierigkeiten für den zentralistischen Staat Schlösser gebaut; um weithin sichtbare Zeichen der Kraft des ordnenden Prinzips zu setzen. Dieses wurde von den Zeitgenossen vielleicht bewundert, vielleicht gefürchtet; j edenfalls wurde seine reine Durchsetzung gewiß nie für möglich gehalten oder auch nur gedacht.

Dennoch hat die zentralperspektivische Konstruktion der höfischen Szene eine so starke Tendenz, alles geographisch und historisch Besondere zu tilgen, daß möglicherweise auch ein horror vacui dazu beitrug, das Gerippe der Linien und Raster mit den Inhalten der verdrängten Welt garnierend und variierend wieder auffüllen zu wol-

len. Der Herrscher beruft sich auf sie, um zu demonstrieren, welche Fülle ihm zu Gebote steht. Zugleich wirken sie derart mäßigend auf die Durchsetzung der geometrischen Prinzipien ein, daß für uns Heutige leicht der Eindruck überspielender Grazie vorwiegen kann. Die von dem Koordinatenkreuz zurückgedrängten Himmelsrichtungen von Morgen, Abend, Mittag und Nacht schmücken die Plafonds der Säle. Die Winde und die Jahreszeiten treten als Statuen und Gemälde schmückend in den Reihen der Enfilade und der Alleen auf Die täglichen Arbeiten und Beschäftigungen, deren eigene Bedeutung aus der höfischen Szene verbannt ist, werden in der dekorativen Form herkulischer Arbeiten in der Erinnerung aufbewahrt. Die Temperamente und Hautfarben der Völker und Rassen, die eine politische Geographie nach ihren Unterschieden zu dem eigenen europäischen Zentrum aufgeteilt, die eine Ökonomie zu Ressourcen und Absatzmärkten erklärte, bevölkerten lebhaft Gartenfeste, Tapisserien und Pavillons.

Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts ging der Wille zu einer machtvollen Selbstdarstellung bei den absolutistischen Herrschern in dem gleichen Maße zurück, wie die feudalen Kräfte dem zentralistischen Prinzip der neuen Nationen eingeordnet und die eroberten Weltteile der kolonialen Herrschaft unterworfen wurden. Die unerhörten Anstrengungen der Selbstdarstellung der Herrscher, die in der frühen Zeit absolutistischer Tendenz die höfische Szene geschaffen hatten, wurden immer mehr als lästig und offenbar immer weniger als notwendig befunden. Die Herrscher verließen immer häufiger und lieber das Zentrum der höfischen Anlagen, um sogenannte Lustschlösser und andere weniger repräsentative Bauten neben den Hauptachsen der Gärten zu beziehen. Man denke etwa an das Versailer Trianon oder an das Potsdamer Sanssouci. Ludwig XVI. und Marie Antoinette zogen sich sogar zeitweise in ein künstliches kleines Dorf am Rande des Schloßparkes zurück.

Die auffallende Beliebtheit von Schäferspielen in dieser Zeit weist, wie viele andere Motive bis hin zur höfischen Vorromantik, darauf hin, daß in der repräsentativen Realität auf der höfischen Szene mehr und mehr ein Mangel gefühlt wurde an jener aus ihr verdrängten Lebenswirklichkeit des Dorfes. Gleichzeitig mischte sich in das Gefühl von europäischer Überlegenheit in den Chinoiserien ein Zug nostalgischer Bewunderung für das ferne Leben. Wer in der Hierarchie des Sehens und Gesehenwerdens sich als homme de qualité qualifiziert

hatte, beanspruchte seine Privilegien, um die Funktionen der repräsentativen Bühne des Hofes nach außen nicht allzu ernst nehmen zu müssen. Bis hin zu den Königen wurden die Höfe des Exerzierens nach zentralperspektivischen Prinzipien müde. Während in den Nationen wirtschaftliche, rechtliche, soziale, politische Zentralisierung und Einheitlichkeit zunehmend zu bürgerlichen Einrichtungen wurden, erwiesen sich Monarchie und Aristokratie als allzu persönliche Träger der objektiven Prinzipien, ihre Rolle als allzu geschichtlich bedingt.

## Aktueller Rückblick

Ungebunden gegenüber den geschichtlichen Quellen absolutistischer Macht, konnte in Frankreich erst die Republik Schluß machen mit traditionellen Unterschieden von Recht und Gesetz nach Ständen und Territorien des Reiches: Erst durch die Revolution wird Frankreich »une et indivisible«. Die Monarchie hat ihre Schuldigkeit für den Zentralismus getan; was sie mehr zu geben und zu nehmen verstanden hat, sind seit 1789 überhohe Nebenkosten eines inzwischen anders besser zu realisierenden Prinzips. Recht und Münze, Straßen-, ja Eisenbahnnetze verbinden Peripherien und Zentren tatsächlich. Das Geld gilt auch ohne Porträt und Metall. Das Gewaltmonopol liegt beim Staat oder schon bei überstaatlichen Institutionen, entsprechend der Realität von Weltmärkten usw.

Ein Zentralismus ist keine Tendenz mehr sondern Realität. Ein neuer Maßstabwechsel hat stattgefunden. Die absolutistische Szene war die Form der Durchsetzungstendenzen und hat ihre politische Bedeutung verloren.

Die Vorherrschaft des optischen Prinzips und des Prinzips der Zentralperspektive hat sich allerdings nur noch weiter befestigt und immer neue Schichten des öffentlichen Lebens erfaßt. In dieser sinnlich politischen Dimension ist in den hochindustrialisierten Demokratien eine Art von Absolutismus ohne Monarch, von Zentralismus ohne Perspektiven zu beobachten. Sinnfällig in der Omnipräsenz von Bildern des Lebens im Fernsehen und der geschrumpften Wahrnehmung in der zweidimensionalen repräsentativen Realität des Bildschirms macht sich eine totalitäre Tendenz breit. Totale Sichtbarkeit selbst ohne Perspektive und Bühne, Zentralismus ohne Zen-

trum, ohne Zentren. Der geschichtlich geographische Raum war bereits vom Sog des Fluchtpunktes in der zentralperspektivischen Darstellung bedroht. Ein realer Zentralismus führt seine Auflösung herbei.

Im Augenblick einer solchen geschichtlichen Gefahr können die Schneisen entlang der Achsen französischer Gärten noch einmal als ein Abenteuer des Durchblicks durch die Vielfalt und Fülle der Natur wirken. Kann die Geometrisierung hinter der sie mäßigenden Zierde der Architektur zurücktreten, kann das seltsame historische Gleichgewicht zwischen Raster und Widerstand, Form und Spiel, Übersicht und Verweilen der Vorstellungskraft einen beruhigenden Reiz entfalten.

Verstehen die Republikaner so ihre Schlösser und Gärten, wenn sie dorthin so gern ihre Ausflüge machen?

*Rudolf zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bände, Frankfurt am Main 1974

**Ich stimme hier mit einer Bemerkung von Richard Löwenthal zu diesen Thesen ausdrücklich und für seine Bestätigung dankbar zu.