

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (1998)
Heft:	3
Artikel:	La petite maison: oder Wer verführt eigentlich wen?
Autor:	Köhler, Bettina / Holl, Stevem
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-919339

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



„Eros, so lehrte Diotima, ist das Verlangen
das Gute für immer zu besitzen“¹

Bettina Köhler

La petite Maison: Oder Wer verführt eigentlich wen?

„Mehr als jede andere Kunstform spricht Architektur unmittelbar alle unsere Sinneswahrnehmungen an. Der Verlauf der Zeit, Licht, Schatten, Transparenz; Farbphänomene, Textur, Materialien und Details, alle partizipieren sie an der ganzheitlichen Erfahrung von Architektur ... Nur Architektur kann alle Sinne, die gesamte Komplexität der Wahrnehmung wecken“
Steven Holl²



Abb. 1 O. Vaenius, Amorum emblemata, 1608
Abb. 2 Frontispiz aus: Charles Augustin D'Aviler,
Cours d'Architecture, Paris 1738

Schön, wunderschön, die Sinne werden geweckt. Und damit wäre es dann auch getan? Christian W. Thomson, der dieses Zitat seinem Buch „Bauen für die Sinne“ voranstellte, wäre damit noch nicht zufrieden, es geht um mehr, es geht um eine Kunstform, in der die Sinne überhaupt erst ihren höheren Zweck erfüllen, es geht ihm um die Erotik der Architektur und damit, so darf man schliessen, um ihre Verführungskräfte. Wolfgang Meisenheimer muss also auch Zeuge sein, er formulierte das knappe Bekenntnis „Es steht völlig ausser Frage, dass Architektur eine sinnliche, eine erotische Komponente hat – wie das Leben selbst und das Verhalten des Menschen“.³

Darauf lässt sich aufbauen und die gewaltige Verführungskraft der Architektur entdecken. Thomson formuliert ein Manifest der „erotischen Baukunst“, in dem die Baukunst selbst zur Protagonistin wird. Die gute alte Architectura, die recht freizügig erscheinen konnte und den Betrachter neckisch mit einem Lot in die Umarmung der Säulen lockte, sie spielt als „erotische Baukunst mit Oberflächen, Schichten, Materialien mit ... Funktionen der sexuellen Attraktion von Körpern, von Haut, ... [mit] Verhüllen und Enthüllen, ... Verbergen und Sich – Öffnen ... Anlocken und Abwehren.“⁴

Es soll hier die Vermutung geäussert werden, dass dies alles letztlich doch nicht viel mehr beschreibt, als eine erweiterte Form des aesthetischen Genusses, die mit Erotik das umfassende „Berührtwerden“ durch Architektur meint. Ist es also notwendig, beziehungsweise ist es überhaupt möglich, um eine bestimmte Qualität von Architektur zu benennen, von ihrer Erotik zu sprechen?

„Wenn die Körper zweier Menschen in Lust eintauchen, verlieren sie in dem Masse an Schönheit, wie sie das Gute in sich anwachsen fühlen. Und wenn das angestauta Gute in einer Serie von Explosionen durch Jahrtausende hindurchbricht, dann haben sich die beiden von jenem Zustand, in dem das Schöne noch von Bedeutung war, ziemlich weit entfernt. Formen der Dynamik sind mit Kategorien der Ästhetik nicht zu beurteilen.“⁵

Der Marquis de Trémicour, als literarische Fiktion geboren im Jahre 1758, der sich mit seiner „petite maison“ eine kleine Verführungsmaschine gebaut hat, um die tugendhafte und schöne Mélite zu gewinnen, möchte am Ende nicht die – zugegebenermassen verführerisch schönen – Spiegel in seinem Boudoir küssen, sondern Mélite leibhaftig in den Armen halten.

Die Geschichte des Marquis und der Mélite erzählt davon, dass man der Architektur natürlich verführerische Kräfte zugesprochen hat, aber eben nicht als einen Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck. Als Mittel, um die Formen der sozialen Dynamik des privaten Lebens zu intensivieren und gestaltend zu begleiten. Nicht an allen Orten darf und kann die Verführung also stattfinden, städtische Öffentlichkeit ist kein Ort, an dem das „ravissement de l'ecstase“ seinen Ausdruck finden kann. (Auch dies wäre zu bedenken: ob denn – wie bei Thomson – auf alle Bauaufgaben, auf das Innen wie das Aussen unterschiedlos das Etikett „erotisch“ gedrückt werden mag.)

Da der Marquis und die schöne Mélite Erfindungen sind, wird ihre Geschichte gleich zweimal erzählt. Das erste Mal geht sie „gut“ für Mélite aus: sie widersteht der Verführung; das zweite Mal geht sie „gut“ für den Comte aus: im Boudoir.⁶ In dieser doppelten Anlage wird die Moral der ersten Geschichte (eine tugendhafte Frau widersteht allen Anfechtungen) durch die zweite ad absurdum geführt, zugleich aber der Triumph der Sinne gefeiert. Beide Geschichten zusammen ergeben eine nicht aufgelöste paradoxe Struktur, sie führen den Leser und die Leserin in luxuriöse Innenräume, um sie dort mit Marquis und Mélite allein zu lassen und Fragen entstehen zu sehen, die nicht eindeutig beantwortet werden: ob es denn tatsächlich eine nicht zu trennende Einheit von Geist, Seele, Sinnen und Gefühlen gebe oder ob nicht vielmehr die kunstvolle Stimulation der fünf Sinne durch entsprechend eingerichtete Räumlichkeiten und ihre Präsentation durch den Hausherrn bereits so viel „ravissement“ bereite, dass die Frage nach der Liebe und nach dem Guten sich gar nicht (mehr) zu stellen braucht. Beide Geschichten zusammen zielen damit – auch – ins Zentrum der Auseinandersetzung des achtzehnten Jahrhunderts über die „sensations“ und ihrer Bedeutung für das Erleben und das Bilden von Ideen in der „Maschine“ Mensch.

1754 erschien in Paris der „Traité des sensations“ des Etienne Bonnot de Condillac. In diesem Text wurde die rigoroseste Ausformulierung sensualistischer Philosophie in Frankreich präsentiert. Condillac will den Nachweis führen, dass es angeborene Ideen – fast – nicht gibt, was es – vor allem – gibt, sind die Erfahrungen unserer Sinne und die Bildung der

Vorstellungen im Bewusstsein durch diese Sinneserfahrung, durch die „sensations“: „Le principal objet de cet ouvrage est de faire voir comment toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens“. Vorausgesetzt wird allerdings unabdingbar, dass es Kräfte gibt, die Seelenkräfte nämlich, die diese Sinneserfahrungen in das Bewusstsein vermitteln, „... les sens ... ne sentent pas, c'est l'âme seule qui sent à l'occasion des organes; et c'est des sensations qui la modifient qu'elle tire toutes ses connaissances et toutes ses facultés“.⁷

Um seine Theorie einprägsam vorzuführen, erfindet Condillac eine Marmorstatue, der zwei Dinge gegeben sind: Sie kann Lust und Unlustgefühle empfinden, sie besitzt also in gewissem Sinne eine Seele. Aber: Die Marmorhaut verhindert zunächst jegliche Wahrnehmung. Schritt für Schritt stattet Condillac diese Statue mit den fünf Sinnen aus, um zu rekonstruieren, welches Bild der Welt für die Statue aus diesen Erfahrungen jeweils resultiert.

Als erstes wird der Statue die Fähigkeit zu riechen gegeben. Über ihre Wahrnehmung verschiedener Gerüche, solchen die „plaisir“ (Lust) und solchen die „douleur“ (Schmerz, Unbehagen) bereiten, entwickelt die Statue langsam das Vermögen sich zu erinnern und damit Selbstreflexivität. Zunächst aber ist sie im Moment der Geruchswahrnehmung für sich selber nicht viel mehr als der Rosengeruch. Es folgt das Hören, das gleichen Gesetzen unterworfen ist. Der Geschmack schliesslich bereitet unserer Statue mehr Lust und Unlust als Riechen und Hören, weil die Nahrungsaufnahme für unsere Existenz unabdingbar notwendig ist. Alle drei Sinne geben der Statue aber keinerlei Aufschluss über die äussere Welt, sie unterscheidet zwar, sie hat Erinnerung, aber dies alles bezieht sich auf sie selbst. Hat Condillac bis hierher die traditionelle Reihenfolge der als „niedrig“ geltenden Sinne eingehalten, so dreht er im folgenden die Hierarchie um und besteht darauf, dass nicht der Sehsinn, wie üblicherweise angenommen, der höchste Sinn sei, sondern der Tastsinn, denn allein der Tastsinn verweise die Statue auf die Welt ausserhalb ihrer selbst, der Tastsinn erschliesst die Welt der Objekte, er erschliesst damit den Raum, ermöglicht überhaupt die „Idee“ vom Raum.⁸ Tasten setzt notwendigerweise Bewegung voraus, die Statue lernt also sich zu bewegen, sie lernt Zusammenstösse zu vermeiden, sie sucht angenehme Körperkontakte und vermeidet unangenehme.⁹ Ohne die Suche nach Lust und die Anstrengung Schmerz zu vermeiden hätte die Statue also gar kein Verlangen sich zu bewegen.

Jean-François de Bastides' Geschichte betitelt „La petite maison“ kann in ihren beiden Fassungen als kritische Illustration dieser Welterfahrung durch die Sinne gelesen werden, denn Condillacs Theorie ist ja nicht frei von Widersprüchen: wenn die Sinnesorgane der Seele bedürfen, um überhaupt zu empfinden, wenn die Seele wiederum a priori Lust und Unlust zu unterscheiden vermag, dann wird man sich fragen, wo denn die Voraussetzungen für diese Fähigkeiten liegen und wie schliesslich überhaupt noch vom Guten und vom Schlechten ausserhalb des Individiums, also gerade in Beziehung zur Welt der Anderen noch die Rede sein kann.

Die Situation der Verführung einer Frau durch einen Mann bietet alle Möglichkeiten der Inszenierung genau dieser Fragen, dies um so mehr als Bastide seine beiden Protagonisten als sehr selbstbewusste Vertreter ihres Geschlechtes einführt. Der Marquis de Trémicour ist wunderbar, grosszügig und „voll von Geist und Geschmack“. Mélite legt gegenüber Männern ein freies und ungezwungenes Verhalten an Tag, sie kommt ohne „galanterie“ aus, in Gesprächen ist sie eine angenehme Compagnie.¹⁰ Der Marquis will sie gewinnen und er glaubt leicht gewinnen zu können. Mélite besteht auf ihrer Tugendhaftigkeit, der Marquis hält dagegen, dass sie im Grunde ihres Herzens gar nicht tugenhaft sein wolle. Schliesslich

lädt der Marquis sie in seine „petite maison“, und Mélite willigt ein, obwohl der Marquis bereits angekündigt hat, dass dieses Haus ihre Widerstände besiegen werde.

Das kleine Haus liegt nach dem Willen des Autors am Ufer der Seine, reiht sich also in die Gruppe der vielen kleinen „Maisons de Plaisance“, die um Paris im zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts entstanden.¹¹

Zu beiden Seiten des Vorhofes wird das Hauptwohngebäude von Nebenhöfen eingefasst, in denen Tiermenagerien und Wirtschaftsgebäude alles beherbergen, was für ein „vie délicate und sensuelle“ notwendig sei. Das Äussere des Hauses sei „d'une décoration simple“ und entspreche damit dem ländlichen Charakter des Gebäudes.¹² Der ganze „éclat“ also liegt im Inneren des kleinen Hauses und als Mélite eintrifft, wünscht der Marquis nichts sehnlicher als sie sofort in die „appartements“ zu führen. Mélite zaudert, sie will die umliegenden Gärten durchstreifen, der Marquis wird ungeduldig und es passiert etwas, dass hinsichtlich unserer Frage nach der Verführung bezeichnend ist: das erste Mal erlebt der Marquis, dass ihm sein kleines Haus weniger teuer ist als der Besuch, den er dort empfängt. Und noch schlimmer: anstatt sich auf das Betreten des Hauses einzulassen, beginnt Mélite die Architektur des Hofes zu diskutieren, verteilt Komplimente, erweist sich als kundig in der Kunst der Proportionierung¹³ und zwingt den Marquis derart sich auf eine Strategie der Verzögerung einzulassen – schliesslich ist er „plein d'esprit de goût“ – die sich im Inneren des Hauses noch fortsetzen wird. Dem Marquis gelingt es endlich, Mélite in das Innere des Hauses zu führen. Durch das Vestibül gelangen beide in den Salon, der bereits eine Überraschung für Mélite bedeutet, sie schweigt in Bewunderung der kreisrunden Form überwölbt „en calote“, sie betrachtet die Holztäfer „couleur de lilas“, die wunderschöne Spiegel einfassen und die Malereien der Supraporten mit galanten Themen.¹⁴

Wir erfahren erneut, dass Mélite einen überaus gebildeten Geschmack und Kenntnisse der Malerei und Dekoration besitzt, und gerade dies lässt ihren inneren Widerstand zunehmend schwinden. So wie Bastide die Verführung schildert, spielen also auf der Seite Mélites zwei Dinge unauflösbar ineinander: sie besitzt Kenntnisse, über die andere Frauen nicht verfügten, weil diese – wie Bastide betont sich nur der Galanterie gewidmet hätten – und sie besitzt eine Empfänglichkeit für den unmittelbaren Sinnesindruck. Mélite drückt ihre Bewunderung mit einer Bemerkung aus, die den Absichten des Marquis eigentlich nicht entspricht: dies sei ihrer Meinung nach nicht länger „une petite maison“, dies sei wahrhaftig „le temple du génie et du goût“.¹⁵ Schlagfertig erwidert der Marquis, dass derart das Asyl der Liebe aussehen müsse. Warum seien dann viele der kleinen Häuser in einem derart schlechten Geschmack angelegt und ausgestattet, fragt Mélite zurück und die Antwort des Marquis erinnert daran, dass Eros, wie Diotima sagte, das „Gute für immer besitzen will“ und dass es mithin einen Unterschied zwischen dem unmittelbaren Begehrn der äusseren Erscheinung und der Erkenntnis des Wesens gäbe: die, die solche Häuser besässen, würden nur begehrn ohne aber wirklich zu lieben.¹⁶

Im gleichen Masse, in dem Mélite sich auf die Konversation mit dem Marquis einlässt, die getragen wird einerseits von den unterschiedlichen Interessen der beiden Protagonisten und andererseits ihrer gleichen Bewunderung für die Ausstattung, steigt ihre Neugierde. Und da die Betrachtung Freude, Überraschung und damit „plaisir“ bereitet – wenn man sich an die Statue Condillac erinnert – ist Mélite nun bereit, weitere Räume zu betreten.

Es kommt zu einer ersten Berührung, der Marquis nimmt ihre Hand, geleitet sie in das folgende Schlafzimmer, dessen Dekoration gleichfalls ausführlichst beschrieben wird, um schliesslich in ein Boudoir zu gelan-

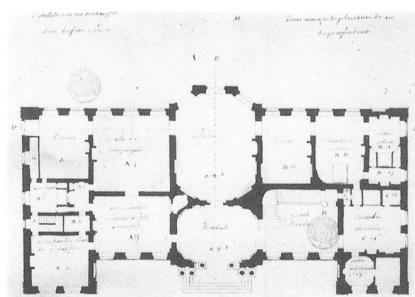


Abb. 3 Maison de Plaisance, aus: J. F. Blondel, Abrégé de l'Architecture, Paris um 1740 (Manuskript)
Abb. 4 Salon ovale, Hôtel de Soubise, Paris, Germain Boffrand 1738

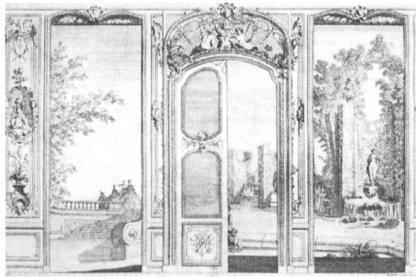


Abb. 5 Gilles Marie Oppenord, Entwurf für einen Salon, 1748

Abb. 6 Nicolas Lavreince, *L'heureux moment*, 1778

gen. Hier sind die Wände komplett mit Spiegeln verhängt, die Verbindungen zwischen ihnen werden durch skulptierte Bäume überspielt, deren Kronen sich teilweise über die Spiegelflächen verteilen. Die Spiegel wiederum sind an einigen Stellen mit Gaze bedeckt, das Ganze ergäbe den Eindruck sich in einem endlosen Wald zu befinden.¹⁷

Dies Boudoir ist ein erster wahrer Erfolg für den Marquis: „Mélite etoit ravie en extase“. Es folgen die Schilderungen von Bädern und weiteren kleinen Räumlichkeiten und immer wieder wird die opulente Dekoration, ihre Farbigkeit, ihre aufwendigen Materialien und vor allem ihre äusserst kunstvolle und für Mélite äusserst geschmackvolle Behandlung vermittelt. In diese Besichtigung sind zunehmend heftigere Auseinandersetzungen über „désir“ und Liebe verwoben, ein Ausflug in den Garten betört den Geruch, unsichtbare Musikanten sorgen für Musik, schliesslich wird ein Essen serviert: alle Sinne der Helden werden aufs heftigste attackiert und sie verstummt angesichts der Erkenntnis, dass sie genau das ungeheuer bewundert, was für den Marquis Verführungsinstrumente sind. Dem Marquis gefällt ihr Schweigen, er steigert seine Anstrengungen und sagt ihr „les choses les plus spirituelles“ (ein kleiner Kommentar des Autors soll hier nicht übergangen werden, wir (die Männer), so sagt er, haben um so mehr Esprit in der Gegenwart von Frauen, je mehr wir den ihrigen zum Verschwinden bringen).¹⁸

In der zunehmend ungleichgewichtigen Situation, die sich zwischen dem Marquis und Mélite entfaltet, ist das Ende der ersten Fassung eigentlich schon angedeutet, trotz weiterer Bemühungen des Marquis, Mélite durch die Ausstattung zu betören und zu gewinnen, trotz seiner Schwüre, er werde ewige Treue halten und immer im gleichen Zustand der „tendresse“ und „passion“ verharren, sind Mélites Zweifel und ihre Standfestigkeit nicht zu erschüttern, sie verlässt das Haus.

Erst in der zweiten Fassung der Geschichte gibt sie nach, in einem kleinen Boudoir ausgestattet mit chinesischen Lackarbeiten.

Auf den ersten Blick könnte man diese Erzählung, insbesondere natürlich in der zweiten Fassung, als eine Hymne an die seduktive Kraft der Architektur lesen. Aber: es gibt keinen einzigen Hinweis darauf, dass die unmittelbare Wirkung der Umgebung auf die Sinne allein für die Verführung ausreichend wäre: Melite ist empfindsam *und* kenntnisreich und sie wäre nicht empfindsam, wenn sie nicht auch kenntnisreich wäre: sie bewundert die gelungene Ausstattung und möchte ihre Bewunderung, ihre „séduction“ mit dem Marquis teilen, sie verwandelt die Verführungsmaschine in einen „temple du génie et du goût“ und erst als sie erkennen muss, dass der Marquis ihre Haltung nicht (ganz) teilt, verlässt sie das Haus. In der ersten Fassung der Geschichte siegt also die Idee des Eros: da keine tatsächliche Erkenntnis möglich ist, da Mélite in der Fülle der äusseren Eindrücke den Marquis zwar wiedererkennt aber nicht erkennt, wendet sie sich ab. In der zweiten Fassung der Geschichte siegt der Tastsinn. Dass dies ausgerechnet im Boudoir geschieht, ist bezeichnend: dieser Raumtyp¹⁹ war exclusiv der Dame des Hauses als privatester Rückzugsort vorbehalten und entsprechend „delikat“ ausgestattet.

Wenn also überhaupt von einer „erotischen“ Wirkung der Architektur gesprochen werden kann, dann hat diese, zumindest in dieser kleinen Geschichte, ihren Ort: den zurückgezogensten, privatesten und nur hier „darf“ die Dekoration den betörenden Charakter erreichen, der zum Zusammenbruch des Widerstandes von Mélite führt: „La menace etoit terrible, et la situation encore plus. Mélite frémît, se troubla, soupira et perdit la gageure“.²⁰ Die Bedrohung war fürchterlich ... also doch kein „glücklicher Moment“, kein lustvoller Sieg des Tastsinns, sondern implizit die klassische moralische Warnung vor dem Verlust der Kontrolle über die Sinne. So hätte der Autor die ganze sensuelle Szenerie in beiden

Geschichten nur entwickelt, um sie am Ende als das zu entlarven, was das neunzehnte Jahrhundert dem „Rokoko“ vorgeworfen hat, als irrational, hedonistisch, extravagant kurz als perfekten Raum für „liaisons dangereuses“?

Die bereits im achtzehnten Jahrhundert vehement geführte Diskussion um die Angemessenheit der Rocaille und ihres Einflusses auf die gesamte Innenausstattung schwingt hier sicherlich mit. Entscheidend aber bleibt am Ende, dass Bastide die unwiderlegbare Stärke sinnlicher Eindrücke anerkennt und zugleich mit seinen beiden Protagonisten Figuren geschaffen hat, die vorführen, dass die Sinne nicht ohne „esprit“, „âme“ und „goût“ existieren. Nicht die Architektur ist hier erotisch, ihre Nutzung beziehungsweise Betrachtung könnte in einer erotischen Situation enden: ob man sich im „temple du génie et du goût“ oder in einer „petite maison“ befindet, das ist genau die nicht aufgelöste Frage, der glückliche Moment also – wieder einmal – unerfüllt hinausgeschoben.



Abb. 7 Jean Honoré Fragonard, „Liebesbriefe“ aus der Serie: „Fortschritte in der Liebe“, 1771-1772

1 Péter Nádas, *Von der Himmlichen und der Irdischen Liebe*, Berlin 1994, S. 82.

2 Steven Holl, zitiert nach Christian W. Thomson, *Bauen für die Sinne, Gefühl Erotik und Sexualität in der Architektur*, München New York 1996, S. 7.

3 Christian W. Thomson, *Bauen für die Sinne, Gefühl Erotik und Sexualität in der Architektur*, München New York 1996, S. 7.

4 ebd., S. 13.

5 Péter Nádas, *Von der Himmlichen und der Irdischen Liebe*, Berlin 1994, S. 73f.

6 Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*, veröffentlicht in: *Le nouveau spectateur*, 1758, 2, S. 361-412. Nach dieser Fassung wird im folgenden zitiert. Eine zweite Fassung erschien 1763 in Paris in: *Contes de M. de Bastide*, in 3 vol. vol II, 1, 47-88.

7 Etienne de Condillac, *Traité des sensations*, 1754, zitiert nach dem Reprint in der Ausgabe der Œuvres complètes, Paris 1821-1822, Genève 1970, Bd. III, S. [3]

8 ebd., S. 105.: „Il paraîtra sans doute extraordinaire à bien des lecteurs de dire que l'œil est par lui-même incapable de voir un espace hors de lui“ und S. 124: „Du Toucher ou du seul sens qui juge par lui-même des objets extérieurs“.

9 „Un des premiers objets de sa surprise c'est sans doute l'espace qu'elle découvre à chaque instant autour d'elleelle touche des nouveaux objets elle suspend ses mouvements pour mieux jouir des sensations qui lui plaisent.“, ebd. S. 147.

10 *La petite Maison*, 1758, S. 361.

11 Die Geschichte wird ohne Illustrationen veröffentlicht, Bastide erwähnt aber etliche Maler und Innendekorateure der Zeit, um die Vorstellung der Ausstattung zu erleichtern, sie repräsentiert das, was man gemeinhin mit „Rokoko“ bezeichnet. Die Abbildungen in diesem Artikel sind als Begleitung gedacht, entsprechen aber in den Details nicht den Beschreibungen des Autors. Dies betrifft sowohl den Grundriss der *Maison de Plaisance* wie auch die Formen der Innendekoration.

12 ebd., S. 362-363.

13 ebd., S. 367f.

14 ebd., S. 368f.

15 ebd., S. 371.

16 ebd., S. 372.

17 ebd., S. 375. Die Dekoration würde also den auf Oppenords Stich wiedergegebenen Eindruck des Blicks in den Garten aus einem Sallon in das Innere verlegen und mit Hilfe der Spiegel die gleiche Weite des Eindrucks erzeugen.

18 ebd. S. 398.

19 das Boudoir ist dem Namen nach schon um 1730 in Texten bekannt, kann aber erst nach 1760 in den Plänen französischer Grundrisse nachgewiesen werden, vgl. Ed Lilley, *The Name of the Boudoir*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53, 1994, S. 193ff.

20 „La petite Maison“ in der zweiten Fassung zitiert nach Ed Lilley, ebd., S. 198.