

gruppen beteiligten und durch die das Gemeinschaftsgefühl der Venezianer gestärkt wurde. Im Bereich der sakralen Malerei stellt sie besonders unter Berücksichtigung der Bruderschaften dar, auf welche Weise Religion und Alltag in Venedig miteinander verknüpft waren. Abschließend geht Fortini Brown auch auf die teils idealisierende Antikenrezeption ein, die allmählich einem rein archäologischen Interesse und dem venezianischen Naturverständnis weicht.

Im fünften Kapitel mit dem Titel „Private Welten“ setzt sich Fortini Brown mit Funktion, Genese und Dekoration des venezianischen Palastes auseinander. Im letzten Kapitel hingegen verbirgt sich hinter der Überschrift „Stände, Schichten und Geschlechter“ eine Reihe von Beobachtungen zum Porträt. Die Autorin diskutiert das Verhältnis von naturgetreuer Wiedergabe und idealisiertem Bildnis, berührt Gattungsprobleme und den sozio-historischen Aspekt von Bildnissen.

Aufgrund der Fülle des Materials muß Fortini Browns Versuch einer Synthese positiv bewertet werden. Indem sie gattungsübergreifend, ohne starre zeitliche Begrenzung und verschiedene wissenschaftliche Disziplinen – Geschichte, Soziologie, Kunstwissenschaft – verbindend arbeitet, entwirft sie ein detailreiches Bild dieser Epoche. An vielen Stellen macht sie die komplexen Verknüpfungen von Staat, Religion, Wirtschaft und Geschichte deutlich. Ein tieferes Verständnis für diese bedeutende Kunstlandschaft muß jedoch Einzelstudien vorbehalten bleiben. Zwar ist die Kapiteleinteilung sinnvoll und auch die Titel entsprechen den zentralen Themen venezianischer Renaissance, doch die Informationen der jeweiligen Abschnitte sind teils irreführend oder nur bruchstückhaft. In diesem Sinne wendet sich das vorliegende Buch, das auf einen Anmerkungsapparat verzichtet, sich durch ein handliches Format und reiche Illustrierung auszeichnet, an ein interessiertes Publikum. Die vorliegende Publikation erhebt nicht den Anspruch, eine Geschichte der venezianischen Kunst zu sein, sondern sie ermöglicht mit der Fülle von Detailinformationen zu venezianischem Brauchtum, Sprache, künstlerischen Techniken und Gesetzesregelungen einen Zugang zu „Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen“.

SILKE FEIL

*Kunsthistorisches Institut  
Universität Heidelberg*

**Stefan Germer: Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien;** München: Fink 1997, 632 S., 72 SW-Abb.; ISBN 3-7705-3175-2; DM 180,-

Unversehens wird aus einer Rezension ein Nachruf. Stefan Germer wurde nach seinem tragisch-frühen Tod von Werner Busch als „die große Hoffnung der deutschen Kunstgeschichte“<sup>1</sup> gewürdigt. Dennoch wäre es kaum im Sinne von Germers stets kritisch-wachsamem Geist, wenn man nun das Nachdenken über seine Arbeit ein-

<sup>1</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 158, 11.7.1998.

stellen würde. Mit seiner Habilitationsschrift über André Félibien hat er sein Opus magnum vorgelegt, das sich – selten genug in der deutsche Kunstwissenschaft – mit der Geschichte des eigenen Fachs beschäftigt. Es reiht sich damit unter die Biographien Ernst Gombrichs über Aby Warburg und Wolfgang Kempfs über John Ruskin ein. Wie diese beiden hat Germer aus dem eher trockenen Stoff der Gelehrtenbiographie ein Buch gewonnen, das man nicht nur mit Gewinn, sondern auch mit Vergnügen lesen kann. Einziger Wermutstropfen ist, daß sich der renommierte Fink-Verlag bei einem derart anspruchsvollen Projekt anscheinend kein Lektorat mehr leisten will und das Buch voller ärgerlicher Druckfehler blieb. Da alle Zitate im Haupttext auch in deutscher Übersetzung angeboten werden, hätte dem Buch über die Frankreich-Spezialisten hinaus ein breiteres Publikum gewonnen werden können, als es der sehr hohe Ladenpreis nun zulassen wird.

Warum André Félibien (1619–1695), einer von mehreren wichtigen Theoretikern der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts? Germers eigene Biographie war geprägt vom Interesse an der zeitgenössischen Kunst und dem Willen, nicht nur eine klare publizistische Position zu ihr zu beziehen, sondern mit dem Periodikum *Texte zur Kunst* selbst publizistischen Einfluß zu gewinnen, Diskurse initiieren zu können. Das mag eine Erklärung für seine Faszination durch Félibien sein, der an den Schnittstellen von Kunst, königlicher Macht und den daraus resultierenden Diskursen der Zeit gestanden hat. Germer selbst hatte sich bemüht, gewonnene Macht selbstkritisch einzusetzen. Doch von der Selbstkritik zur Selbstbespiegelung ist es manchmal kein weiter Weg, wie sein Text über die Kontext-Kunst in *Texte zur Kunst* zeigt<sup>2</sup>, in dem er etwas empört konstatieren mußte, daß sich Sammler wie Wilhelm Schürmann und Autorenkonkurrenz wie Peter Weibel eines Phänomens angenommen hatten, für das die *Texte zur Kunst* doch ein Diskursmonopol beanspruchten. Er sah sich gezwungen, nunmehr die „Kontextualisierungs-, Dekontextualisierungs- und Rekontextualisierungsbewegungen“ untersuchen zu müssen, um den „Usurpatoren“ der Kontext-Kunst antworten zu können, und endete mit den Phrasen „Was tun?“ und „Der Kampf ist nicht zu Ende“, die noch einmal deutlich den Anspruch einer engagierten, richtungweisenden Kunstkritik unterstrichen, mit der Germer nahe an dem war, was einen Félibien auszeichnete.

Mit dem Untertitel seines Buches spielt Germer auf Gombrich an und versucht zugleich Distanz zu markieren. Gombrich brachte mit seinem Warburg-Buch den Begriff „intellektuelle Biographie“ in die kunstwissenschaftliche Literatur. Er hatte es sich zum Ziel gesetzt, die „Geschichte seiner [Warburgs] inneren Entwicklung“ zu erzählen<sup>3</sup>. Germer ist nahezu ausschließlich auf die Bücher und Buchfragmente Félibiens angewiesen und kann kein privates Bild des Autors zeichnen, wie dies zum Beispiel Gombrich möglich war. Aber nicht allein wegen der völlig anderen Quellenlage bei Félibien verlagert er die Zielrichtung seiner Untersuchung auf

<sup>2</sup> Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: *Texte zur Kunst* 19, (August 1995), S. 83-85.

<sup>3</sup> Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 18.

die „Karriere“ des vielseitigen Autors und Kunstbeauftragten unter Ludwig XIV., weswegen er eingangs betont, zwischen Biographie und Werk nicht zu trennen, was allerdings nicht so ungewöhnlich ist (S. 15). Mit dem Begriff der *Karriere* ist auf die englischsprachige Kunstwissenschaft angespielt, auf die Bücher von White und Werckmeister etwa, von denen eine sozialgeschichtliche Perspektive vorangetrieben wurde<sup>4</sup>. Zugleich stellt Germer Félibiens „intellektuelle Entwicklung“ (S. 15) vor und verzichtet somit doch nicht auf die für Biographien übliche Vorgehensweise. Auch im Sprachduktus bleibt es des öfteren bei herkömmlichen Floskeln, wenn es zum Beispiel heißt, etwas „sollte zu seiner Bestimmung werden“. Die andere Perspektive der Untersuchung ist eine diskursanalytische Behandlung der Texte, was eine Analyse der Institutionen, für oder in denen sie geschrieben wurden, beinhaltet. Der Dreisatz „Kunst – Macht – Diskurs“ erinnert an die Sprache der französischen Dekonstruktivisten; Germer verzichtet jedoch erfreulicherweise auf deren Jargon zugunsten einer Textanalyse, die den wenig bekannten Autor Félibien ausführlich zu Wort kommen läßt. Er betont, daß er nicht den „wahren“ Félibien „hinter“ den Texten aufspüren kann, da sich der Autor für den jeweiligen Zweck der Texte maskierte. Es gelingt ihm aber, diese unterschiedlichen Sprechweisen – des „historiographe du Roy“ und des „conseiller honoraire“ der Akademie – aus den bekannten Büchern und den nur in wenigen Exemplaren erhaltenen Manuskripten herauszudestillieren.

Félibien ist einer der wichtigsten Theoretiker und Geschichtsschreiber der französischen Kunstgeschichte. Dennoch wurde sein Werk bislang nicht genauer untersucht. Man begnügte sich mit dem Wissen, daß er Erfinder der Hierarchien der Gattungen, Freund und Biograph von Poussin sowie Verfasser der ersten französischsprachigen Künstlerschichte war. Germer untersucht diese Positionen nun vor der Folie von Félibiens jeweiliger sozialer Position. Der spätere Kunstbeamte stammte aus einer Familie sozialer Aufsteiger aus Chartres und gehörte deren erster Generation an, die nicht mehr das Vermögen vermehren mußte, sondern die Energie darauf verwenden konnte, sich mit dem Vorhandenen eine angesehene soziale Stellung zu erarbeiten. Aus dieser Konstellation heraus, die Germer detailliert darlegt – den gekauften Adel, die gefälschte alte Herkunft der Familie –, wird das spätere Gespür Félibiens für die zur jeweiligen Situation passende Sprache ersichtlich. Sein „Weltbild“, wie Germer es nennt, formte sich unter dem Einfluß seiner Freunde und Bekannten in Paris – Valentin Conrart und die Maler Louis Du Guernier, Sébastien Bourdon, Nicolas Loir –, unter den literarisch codierten Verhaltensformen und unter Félibiens Katholizismus. Aus einer Karriere, die anfänglich nur auf die Diplomatie zielte, entwickelte sich durch die Romreise Félibiens die kunstpolitische Ausrichtung. Germer versucht die Lücke zu schließen, die zwischen Félibiens lakonischen Notizen von seinem Romaufenthalt und seinen ausführlichen Beschreibungen und Wertungen der Kunst und Künstler klafft, die über zwanzig Jahre später in den

4 Cynthia und Harrison C. White: *Canvases and Careers. Institutional change in the French painting world*, New York: J. Wiley 1965; Otto Karl Werckmeister: *Paul Klee's Career, Chicago/London: University of Chicago Press 1990*.

*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* erschienen. Obwohl die Textbasis kärglich ist, gelingt es ihm, darzustellen, wie sich Félibien in Rom allmählich eine Sprache erarbeitete, die es ihm erlaubte, Kunst nicht nur zu beschreiben, sondern auch beurteilen zu können. Germers Hypothese ist es, daß er sich mit dem Manuskript des Journals seiner Romreise, das als ein Reisebericht seines Dienstherrn François Du Val angelegt war, noch für künftige diplomatische oder politische Aufgaben profilieren wollte (S. 91). Insgesamt betrachtet Germer die Möglichkeit, daß Félibien die zeitgenössische Kunst in Rom studiert haben könnte, eher skeptisch (S. 95), was Félibiens spätere Schriften deutlich in die Nachfolge der vorhandenen Vitenliteratur stellt, aus der er abschrieb, obwohl er das persönliche Erlebnis beteuert.

Nach seiner Rückkehr nach Frankreich wurde Martin de Charmois (1605–1661) sein Vorbild. Dieser war Mitglied der jungen Akademie und war wie Félibien zuvor Botschaftssekretär in diplomatischer Mission in Italien gewesen, wo er den Umgang mit Künstlern und Theoretikern gesucht hatte. Mit der Übersetzung der Schriften Leonardos wollte sich Félibien eine Position im Umkreis der Akademie schaffen, da Leonardo die höfischen Künstler faszinierte. Es kam ihm jedoch Fréart de Chambray zuvor. In Paris nahm Félibien bei Abraham Bosse (1602–1676) Unterricht. Germer muß es dahingestellt lassen, ob Félibien seine in Italien erworbenen Kenntnisse bei Bosse vertiefte oder überhaupt erst die Grundlage für seine Kenntnisse der Technik und Theorie legte. Entscheidend für die weitere Karriere wurde der Kontakt zu Nicolas Fouquet, der sich durch die Patronage von Künstlern und Schriftstellern soziales Prestige erwerben wollte. Germer kann das Zustandekommen dieses Kontakts mangels Quellen nicht weiter aufklären, stellt jedoch überzeugend dar, daß Félibien mit der Erarbeitung der panegyrischen Strategien im Kreise Fouquets seinen späteren Erfolg am Hof des Königs fundierte. Die Beschreibung des Schlosses und des Parks von Vaux-le-Vicomte, die parallel zum Bau der Anlage entstand, ist bereits das Vorbild für die spätere berühmte Beschreibung von Ludwigs Einzug in Paris. Beide Schriften komplettieren im Verständnis Félibiens erst die Kunstwerke.

Manche Kapitel haben etwas hochtrabende Titel, die in plakativer Weise die Zielrichtung der Untersuchung verdeutlichen. So spricht Germer vom „Strukturwandel der literarischen Öffentlichkeit“ (S. 127), wenn er die Krise des Patronagesystems nach dem Tod Richelieus und die zunehmende Orientierung der Autoren auf den königlichen Hof beschreibt, eine Tendenz, der sich Félibien anschloß. Ein anderes Kapitel ist mit „Intertextualität und Monologisierung“ überschrieben (S. 170), in dem Germer darauf hinweist, daß im Falle der Arbeiten für Fouquet erst die parallel entstandenen Texte von La Fontaine und Madeleine de Scudéry das hohe Lied auf den Auftraggeber abrundeten. Félibiens Texte sind demnach zusammen mit den Schriften der Kollegen „integraler Bestandteil der propagandistischen Gesamtkonzeption von Vaux“ (S. 171). Die Anlage sollte um „ein Modell ihrer adäquaten Rezeption ergänzt werden“ (S. 179). Germer bezeichnet dieses Verfahren mit Michail Bachtin als „Monologisierung“ und als Charakteristikum der Sprache der Macht.

Ansonsten geht er jedoch nicht weiter auf sprach- und literaturwissenschaftliche Methodik ein.

Kurz nach dem Sturz Foucquets als „surintendant des finances“ gelang es Félibien, mit dem Posten des „historiographe du Roy“ eine feste Stellung im absolutistischen Machtgefüge einzunehmen. Daß er bereits drei Jahre früher den Triumphbogen Le Brun an der Place Dauphine für Ludwig XIV. beschrieben hatte, stellt Germer hinten an. Die Quellenlage ist zu spärlich, als daß die Beziehungen Félibiens zu den wechselnden Auftraggebern schlüssig zu erklären wären. Germer bevorzugt eine Interpretation, die den stetigen Aufstieg seines Protagonisten postuliert, wodurch er die Biographie wie am Schnürchen abspulen kann. Für die Argumentation innerhalb des Buches ist jedoch weniger diese Chronologie entscheidend, als die Beobachtung, daß die *Description de l'arc de la place Dauphine* „eine Form des Schreibens über Kunst“ konstituierte, „die zugleich ein Schreiben über Macht und damit in letzter Instanz über den König war“ (S. 186). Entgegen der Diskussion zwischen Karl Möseneder und Christoph Frank über die Interpretation dieses Festes und die Rolle des Ikonographen Félibien wählt Germer eine andere Perspektive, indem er diesen Text nicht nur als Erklärung interpretiert, sondern wie die Beschreibung von Vaux als Rezeptionsanweisung für den Betrachter, als Übersetzung der Kunst in Sprache und zugleich Erklärung. Félibien ahme „im Aufbau seines Textes den Weg des Rezipienten von anfänglicher Verwunderung zu allmählicher Aufklärung“ nach (S. 194).

Eine Schwäche des Buches ist es, daß Félibien zwar als Teil des höfischen Karrieresystems verstanden wird, seine Stellung als Theoretiker, seine Vorbilder und Konkurrenten aber weitgehend ausgeklammert werden. So entsteht wieder einmal die für Biographien typische Einengung des Kontextes. Das ist um so erstaunlicher, als Germer Félibien im Netz der Diskurse zeigen will und sein Protagonist durchaus nicht so bekannt ist, daß man seine Zeitgenossen übergehen könnte, wenn man seine Schriften historisch einordnen will. Zum Beispiel verfolgt Germer den „panegyrischen Diskurs“ in einem eigenen Kapitel, also die Verherrlichung Ludwigs XIV. als Alexander durch seinen Hofautor und alle weiteren Schriften für Ludwig und seinen Hof. Er resümiert: „Für unseren Autor war die Verschränkung von Diskursivität und Malerei die Voraussetzung ihrer politischen Wirkungsfähigkeit: eine eigenständige, nicht am Modell des Textes orientierte Wirkung eines Gemäldes konnte er sich nicht vorstellen“ (S. 217). Die ausufernde Diskussion um das Schlagwort „ut pictura poesis“ spielt in seiner Argumentation jedoch kaum eine Rolle. Er faßt sie lediglich dahingehend zusammen, daß die Paragone-Diskussion zwischen Malerei und Literatur in Frankreich, anders als in Italien, von wo sie übernommen wurde, nur auf die Repräsentation der Macht bezogen wird. Statt dessen konzentriert sich Germer ganz auf die Analyse der Texte, die zwei Drittel des Buches füllt. So stellte er ausführlich Félibiens fragmentarische Geschichte der königlichen Schlösser und die Beschreibung des königlichen Kunstbesitzes vor, bei der jeder Aspekt auf die Größe der Zeit Ludwigs XIV. bezogen wird.

Für Germer ist Félibiens Fähigkeit, die formalen Qualitäten eines Bildes zu bedeutungstragenden Strukturen zu verbinden, für die weitere Entwicklung des

kunsttheoretischen Diskurses von entscheidender Bedeutung, ja sogar Vorbild für die Form der akademischen Bildanalysen, wie sie ab 1667 in den *Conférences* betrieben wurden (S. 348). Félibien, der in der Akademie Konkurrent le Bruns und Roger de Piles war, kam als Protokollant dieser Konferenzen, die wegen ihrer Vorbildfunktion veröffentlicht werden sollten, erhebliche Macht zu. Dennoch blieb sein Verhältnis zur Akademie, die lange Zeit das Ziel seiner Karriere war, wechselhaft. In Niklas Luhmanns Terminologie beschreibt Germer die Akademie als ein „geschlossenes, auf rekursiven Operationen basierendes, autopoetisches System [...], das durch die Absetzung der künstlerischen von der handwerklichen Arbeit [...] geschaffen worden war“ (S. 369) und zur Überwachung der Akademiker untereinander wie gegenüber dem König diente. Ihr Ziel sei vor allem die Enteignung der Künstler-Handwerker von ihrem Wissen gewesen, indem eine neue, vereinheitlichende Sprache etabliert wurde. Letztlich leitete die Position Félibiens als Protokollant seinen Bruch mit der Institution ein. Die *Conférences* wurden erst nach der Korrektur durch die anderen Akademiker veröffentlicht, und Germer nimmt an, daß diese Demütigung dazu beitrug, daß sich Félibien von nun an vor allem dem Vitenwerk der *Entretiens* widmete, in das er ausführliche, theoretische Passagen aufnahm und in dessen letztem Band er die Leistungen der Akademie sogar kritisierte.

Germer zieht aus dieser Abwendung von der Institution weitreichende – wohl zu weit reichende – Konsequenzen: In Félibiens eigenständiger Form der Kunstrezeption deute sich die „Abtrennung vom Diskurs der Produzenten – der sich zunehmend verfestigte und zu einer rituellen Wiederholung des bereits Gesagten verkam, also seine explorative Offenheit einbüßte – [...] die Spaltung zwischen Künstlertheorie auf der einen und später [späterer?] Kunstgeschichte auf der anderen Seite an, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts verschärfen und bis in die Gegenwart hinein Ausdruck der Asymmetrien innerhalb des künstlerischen Feldes bleiben sollte“ (S. 397).

Die weniger bekannte Vorgeschichte der Karriere Félibiens nimmt immerhin ein Drittel des Buches ein und wurde deswegen hier ausführlicher vorgestellt. Der Rest des Buches ist der Rekonstruktion von Félibiens *Œuvre* und der detaillierten Besprechung der einzelnen Schriften gewidmet, mit der Germer Maßstäbe setzt. Félibien dürfte damit neben Roger de Piles der am besten bekannte Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts sein – und fast scheint es einem nach der Lektüre des Buchs, als kenne man diesen Menschen nun persönlich. Germer leistet diese Arbeit nicht, um seinen Protagonisten über die anderen Autoren der Akademie zu stellen, ihn aufzuwerten, indem er andere abwertet, sondern um die exemplarische Verbindung von Kunst, Kritik und dem Machtsystem herauszuarbeiten. „Bevor er auftrat, gab es in Frankreich weder eine Karriere als Kunsttheoretiker noch eine ausgeprägte kunsttheoretische Literatur. Félibien hat beides regelrecht erfunden. Natürlich geschah dies nicht in heroischer Unabhängigkeit von den umgebenden Verhältnissen: ein Autor ist stets das Produkt einer spezifischen sozial- und diskursgeschichtlichen Konstellation“ (S. 15). Diese Konstellation zu analysieren, ist Germers Hauptleistung, auch wenn die kunsttheoretische Vorgeschichte für ihn eine untergeordnete Rolle

spielt<sup>5</sup>. Félibien „hatte erkannt, welche Bedeutung der Kunst in dem sich ausbildenden absolutistischen Staatswesen zukommen würde; mehr noch: er hatte begriffen, daß Kunst, um propagandistische Wirksamkeit zu erreichen, auf einen Diskurs angewiesen war, der interpretieren, das Vieldeutige vereinheitlichen und die Blicke in die gewünschte Richtung lenken würde. Diesen Diskurs zu führen, ja überhaupt erst die Sprache zu schaffen, in der man angemessen von Macht und Kunst handeln konnte, sollte zu seiner Bestimmung werden“ (S. 12).

Germers Faszination durch die Mechanismen der Macht, die er gleichzeitig schonungslos analysiert, ist das Hauptthema. Es ist auch die Faszination durch die Macht des Interpreten, dessen Schriften zum unerläßlichen Bestandteil der Kunst werden – die im Grunde das Kunstwerk erst vollenden und eine Art Firnis der Erklärung abgeben, der als letztes über das Kunstwerk gelegt wird. Was die Interpretation und Kritik der Kunst heute aus dieser Position lernen kann, bleibt zu diskutieren. Die Arbeitsfelder Germers legen nahe, daß ihm die historische Analyse durchaus als ein Diskussionsbeitrag zum aktuellen Status der Kunsttheorie und Kunstkritik vorschwebte, auch wenn er in seinem Buch darauf nicht explizit eingeht. Germer beendet die Biographie mit den *Entretiens*, und die Frage, die diese fünf Bücher für ihn durchzieht, ist, wie und für wen man eine Geschichte der Kunst schreibt. Es ist eine Frage, die er selbst sicher noch gerne auf seine Weise beantwortet hätte. Aber es bleibt nur ein ebenso umfang- wie anregungsreiches Werk, das gar nicht sein *Opus magnum* hätte werden sollen.

ANDREAS STROBL  
München

<sup>5</sup> Darin unterscheidet sich Methodik auch radikal von früheren Arbeiten wie zum Beispiel: Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/London: Yale University Press 1985.

**François Fossier: Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor** (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome; Fascicule 293*). Paris/Rom: Bibliothèque nationale de France/École française de Rome 1997; 795 S., 22 farbige, zahlreiche schwarz-weiße Abb.; ISBN 2-7283-0368-1; FF 1.500,-

Auf dieses Buch haben die Forscher zur Architektur des „Siècle de Louis XIV“ lange gewartet. Robert de Cotte, der seine gesamte Karriere in den Bâtiments du Roi durchlief, der seit 1708 als Erster Architekt die Verantwortung für die Baumaßnahmen am französischen Hof trug und zahlreiche Projekte für das Ausland erstellte, hatte seine Verfügungsgewalt über das königliche Planungsbüro genutzt und einen umfangreichen Handapparat an Zeichnungen angelegt. François Fossiers Katalog, der jetzt nach verhältnismäßig kurzer Bearbeitungszeit vorliegt, umfaßt mit dem seit 1815 im Cabinet des Estampes der Bibliothèque nationale verwahrten Fonds Robert de Cotte einen der größten Bestände an Architekturzeichnungen des Ancien Régime.