

spielt⁵. 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

⁵ 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.

Neben dem ergänzenden Komplex an Bauzeichnungen der Archives nationales¹ sowie der Sammlungen Tessin-Hårleman und Cronstedt des Stockholmer Nationalmuseums² war der Fonds indes aufgrund der Umstände seiner Überlieferung der am wenigsten gut erschlossene. Fossier, dem es allerdings auch nicht gelang, den Weg der ca. 3800 Blätter in die Bibliothèque nationale in allen Einzelheiten zu klären, zeichnet die weitgehend schon bekannte Überlieferung noch einmal nach: Von den Nachfahren des Architekten aufbewahrt, gelangten die Zeichnungen bis 1815 über eine Zwischenstation im Institut de France, wo ein Teil der Blätter verblieb, in die Bibliothek. Dort wurde die Sammlung nach den damals herrschenden bibliothekarischen Prinzipien aufgelöst: Druckschriften wurden an die „Imprimés“, Handschriften zum großen Teil an die „Manuscrits“ abgegeben, die Zeichnungen wurden neu „geordnet“, wobei das alle spätere Arbeit behindernde, planmäßige Chaos entstand: Wenn ein dargestellter Bau zu identifizieren war, gelangten die Zeichnungen in die nach Ländern, innerhalb Frankreichs nach Départements sortierte Serie der Topographie und wurden dort noch einmal nach Blattformaten aufgeteilt; der Rest blieb in Klebebänden beisammen. Das Ordnungsprinzip des frühen 19. Jahrhunderts zeigt an, was man an diesen Zeichnungen schätzte und wozu man sie aufbewahrte: als Quelle für die Baugeschichte der vielen, von de Cotte und der königlichen Baubehörde betreuten Gebäude und ihrer Innendekorationen – nicht als Kunstwerke eigenen Werts. Nur wenig anders verfährt Fossier in seinem Katalog: Auch er ordnet topographisch, stellt den Eintragungen des Katalogs aber eine lange Einleitung voran, in der er die Karriere des Architekten im Rahmen der Institutionen von Académie royale d'architecture und Bâtiments du Roi darstellt und – gestützt auf das von ihm hervorragend beherrschte Material – ein weiteres Mal³ die Frage nach der Bewertung des Architekten stellt.

Zunächst zum Katalog: In 380 Nummern sind die Zeichnungen zu lokalisierbaren Bauten und zu Gegenständen des Kunstgewerbes erfaßt, mit dem Titel aus dem ältesten Inventar benannt, in der Zeichentechnik beschrieben und meist mit kurzen Erläuterungen analysiert. Dabei wird unter den oft mehrere Blätter umfassenden Einträgen zu einem Bau eine im Sinn der Planungsgeschichte chronologische Ordnung hergestellt. Über den Nutzen dieser Erläuterungen für die Architekturgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts kann gar kein Zweifel bestehen; und sicher ist hierfür dieses Verfahren zweckmäßiger als das strenger nach Signatur aufgebaute Repertorium der Archives nationales. Es folgt mit 49 Nummern der Katalog der nicht identifizierten Projekte; Handlisten der 82, seit der ersten Inventarisierung nicht mehr auffindbaren Zeichnungen, der Stiche und der Zeichnungen im Institut

¹ Erschlossen durch das Repertorium von *Danielle Gallet-Guerne: Versailles, dessins d'architecture de la Direction Générale des Bâtiments du Roi*. 2 Bde. Paris 1983/1989.

² Vgl. *Guy Walton: Versailles à Stockholm. Dessins du Nationalmuseum. Peintures, meubles et arts décoratifs des collections Suédoises et Danoises* (Nationalmuseums Skriftserie NS 5). Ausstellungskatalog Paris 1985. Stockholm 1985.

³ Zuletzt *Robert Neuman: Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*. Chicago/London 1994.

de France schließen sich an. Die Druckkosten des im Endstadium gerade noch handlichen Bandes brachten es mit sich, daß bei weitem nicht jedes Blatt abgebildet werden konnte: Wo Zeichnungen in Einzelpublikationen ausreichend publiziert sind, akzeptiert man dies gerne. Daß die Bürgerhäuser „kein architektonisches Interesse“ besäßen (und daher nicht abgebildet sind), wird man immerhin bezweifeln. Zu bedauern ist die Entscheidung, von den „nicht identifizierten“ Zeichnungen kein Blatt abzubilden – hier hätte schon ein „Briefmarkenkatalog“ dazu beitragen können, daß diese Projekte nicht endgültig vergessen werden. Denn wer wird sich nach François Fossier noch einmal die Mühe machen, die einzelnen Blätter an den verstreuten Orten des Cabinet des Estampes aufzusuchen?

Einige wenige Bemerkungen zu den Katalognummern seien gestattet: Die Literaturangaben sind uneinheitlich; nicht immer, manchmal auch mit falschen Seitenzahlen (Nr. 162, Aix-en-Provence, Hôtel de Réauville) ist auf die Behandlung des Baus bei Robert Neuman hingewiesen⁴. Stichproben zeigen indes, daß Fossiers Ordnung der Pläne und seine Angaben zur Baugeschichte überzeugender, nämlich genauer beobachtet sind (Nr. 9, Paris, Palais Bourbon). Die arg knappen Angaben zu Archivalien und zur Literatur machen indes eine Überprüfung neuer Daten schwierig (Nr. 128, Paris, Hôtel Legendre d'Arminy). Noch die größte Sorgfalt – und das Buch macht den Eindruck von großer Sorgfalt – bewahrt nicht vor Auslassungen; zumal bei den nicht identifizierten Blättern sowie dem Bestand des Institut de France scheinen Spürsinn und Energie etwas nachgelassen zu haben. Die Nummern de Cotte 2101 und 2102 (Projekt für ein kleines Hôtel particulier oder ein Landhaus) sind nicht einmal in der Konkordanz aufgeführt und für die zugehörigen Blätter 2100 und 2103, ebenso wie für Nr. 530, findet sich ein Verweis auf die in der Druckfassung nicht existierende Seite 1188. Ein ganzer Block von Zeichnungen im Institut – bei Fossier mit unklarer Bestimmung oder irriger Identifikation (Nr. 176, S. 725: Versailles) – ist seit langem bestimmt; es handelt sich um Unterlagen für die Planungen des bayerischen Kurfürsten in München, Nymphenburg und Schleißheim⁵.

Für jeden anderen Zweck als die Geschichte der unter der Oberaufsicht de Cottes entstandenen Bauten ist die Nutzung des Katalogs erschwert, und zwar durch die Zurückhaltung, die Fossier in der Frage der Zuschreibung an die Dessinateurs übt, und durch die Beschränkung auf nur zwei Standardindices, die der Personen und der Orte. Fragen, die die Einleitung berührt und zum Teil auch couragiert entscheidet, ist auf diese Weise schwer nachzugehen: z.B. der Frage nach dem Anteil der Zeichner an der Erfindung der Innendekoration oder der Frage nach de Cotte als Korrektor fremder Pläne, worauf schließlich sein Ruhm außerhalb der Bâtiments du Roi gründete (außer den Grundrissen für Schleißheim z.B. Boffrands Projekte für das Palais du Petit Luxembourg, Nr. 13, 5, und für die Malgrange, Nr. 228, 2). Der mehrfach in der Einleitung geäußerte Gedanke, es sei müßig, sich um die Zuweisung der

⁴ Vgl. Anm. 3.

⁵ Vgl. Michael Petzet: Unbekannte Entwürfe Zuccallis für die Schleißheimer Schloßbauten, in: *Münchener Jahrbuch* 22, 1971, S. 179-204.

Zeichnungen an verschiedene Hände zu bemühen, widerspricht sogar Fossiers Bemühungen, den jeweils eigenen Anteil de Cottés, seines Vorgängers Jules Hardouin-Mansart und den ihrer Dessinateurs am Erfindungsprozeß zu bestimmen. Gewiß, man kann in einem so großen, arbeitsteiligen Betrieb wie dem der Bâtiments du Roi nicht davon ausgehen, daß die Eigenhändigkeit einer Zeichnung die eigene Erfindung des dargestellten Motivs belegt; aber allein einen Indizienbeweis aufgrund äußerer Umstände zu führen, etwa aufgrund der von Fossier so eindrucksvoll vorgeführten Fülle an gleichzeitigen Aufgaben, schwächt nicht nur das Argument in überflüssiger Weise. Es vernachlässigt auch die Eigenschaften der Zeichnungen selbst: Was heißt es für das Funktionieren des Entwerfens im dekorativen Bereich, wenn recht lange ein uniformer Zeichenstil vorherrscht, in dem die „Hände“ tatsächlich schwer zu unterscheiden sind; wenn sich dann jedoch Zeichner als Persönlichkeiten herauslösen?

Seine Vorsicht in diesen Fragen hat Fossier zudem nicht durchgehalten. Mehrfach schreibt er Zeichnungen zu – und dann leider nicht immer richtig: Nr. 47, 25 (Paris, Notre-Dame) – sicher nicht François-Antoine Vassé, sondern, wie auch Nr. 47, 24, Pierre Lepautre. Schon Fiske Kimball erkannte in Lepautre den Zeichner der vielen Alternativentwürfe für den Hochaltar der Versailler Schloßkapelle (Nr. 315, 2-13)⁶. Es ist schwer vorstellbar, daß der Premier Architecte dem Zeichner detaillierte Anweisungen für so viele Varianten gab – ein Argument mehr für den auch von Fossier vermuteten großen Anteil Lepautres an den dekorativen Arbeiten (und Erfindungen) der Baubehörde und ein schönes Beispiel dafür, daß das „suivant les desseings de M. de Cotte“ der Ausführungsverträge nur die Gesamtverantwortung meint. Daß die vier Kaminentwürfe für den Alcazar in Madrid Vassé zuzuschreiben sind, steht nicht im Katalog (Nr. 365, 13-16), sondern in der Einleitung (S. 88). Zu Recht fragt Fossier, wie die Zeichnungen Gilles-Marie Oppenords, der nie für die Bâtiments arbeitete, in die Hand de Cottés gerieten. Daß nicht erst Jules-Robert de Cotte sie erworben haben mag, vielmehr schon Robert de Cotte selbst und vielleicht aus Interesse an ihrem Erfindungsreichtum und ihrer graphischen Qualität, zeigen die Blätter für den Hochaltar von St. Germain-des-Prés (Nr. 64 – der vergleichsweise fade Entwurf Nr. 64, 11-13, sicher nicht, wie Fossier meint, von Oppenord, sondern Lepautre zuzuschreiben) und St. Jacques de la Boucherie (Nr. 52).

Katalog und Einleitung verraten dieselbe Unentschiedenheit im Umgang mit dem Grundproblem, vor das Robert de Cotte und seine Karriere schon die Zeitgenossen und erst recht die Kunsthistoriker stellen: Wie konnte ein allem Anschein nach so wenig erfinderischer und so wenig wagemutiger Architekt wie de Cotte eine derartige Position und einen derartigen, an zahlreiche Höfe in Europa ausstrahlenden Ruhm erwerben? Fossier stellt diese Frage in seiner Einleitung immer wieder und immer wieder aus dem Blickwinkel seines Materials. Umfassend zeichnet er den institutionellen Rahmen von Akademie und Baubehörde nach, der de Cottés Lauf-

⁶ Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo Decorative Style*, Philadelphia 1943, S. 79.

bahn einfaßte. In der Darstellung der Karriere beschreibt er den Wandel, der sich während de Cottés langer Dienstzeit vollzog: von der klaren Dominanz des Hofes zu einer großen Diversifizierung der im Bauen führenden Auftraggeberschichten. Und schließlich fragt er nach den ästhetischen Konsequenzen dieser Verschiedenheit der Auftraggeber und der Vielfalt der Aufgaben. Welchen steilen, vor allem welchen steilen ökonomischen Aufstieg de Cotte nahm, zeigt Fossiers Darstellung besonders eindrücklich, ebenso, wie wichtig die Einbettung in Pariser Familienbeziehungen für die Abwicklung der Aufträge wurde. Ob es aber nützlich ist, die schier endlosen Namenslisten all der Mitarbeiter bis hin zu den Versailler Marmorbildhauern aufzuführen, sei dahingestellt. Aus der chronologisch geordneten, auf Vollständigkeit zielenden Reihe aller Projekte, an denen de Cotte beteiligt war, entsteht der Eindruck unablässiger Tätigkeit, wobei die gleichzeitig zu betreuenden Großprojekte manchem modernen Architektenbüro Ehre machen würden. Ein geringes Interesse an theoretischen Fragen, darin sicher dem Vorbild und Vorgänger Hardouin-Mansart verpflichtet, Zurückhaltung im Aufgreifen von Neuerungen und eine gewisse Vorsicht auch bei den Immobilienspekulationen in Paris sind die Kennzeichen der Arbeits- und Lebensweise de Cottés. Trotz seiner eigenwilligen Orthographie wird man de Cotte Unbildung und Desinteresse für die Wissenschaft seiner Zeit nicht vorwerfen dürfen. Fossiers Auffassung findet Bestätigung in dem ihm nicht bekannten Nachlaßinventar von de Cottés Witwe Catherine Bodin, das eine Bibliothek von immerhin ca. 530 Bänden und 98 Posten Kupferstichwerke umfaßt⁷. Dennoch: die der Innovation nicht günstigen Umstände – zu viel Arbeit und dabei zuviel an Fortführung von bereits Begonnenem, das Scheitern der größten Projekte aufgrund des Wankelmuts der Auftraggeber (vor allem Philipps V. in Spanien) – mögen die Eigenart von de Cottés Projekten erklären. Das Alter mag als Entschuldigung dienen – de Cotte hatte die fünfzig überschritten, als ihn der Tod Hardouin-Mansarts zum verantwortlichen Architekten des Königs aufsteigen ließ –, und er wurde sechzig, als Ludwig XIV. starb und das Bauwesen einen neuen, vom Hof weitgehend unabhängigen Aufschwung nahm. Es bleibt aber das Phänomen der nur zögernden Aufnahme von Innovationen in der Innendekoration – mit Ausnahme der Kirchenausstattung; es bleibt der Eindruck der Fortsetzung des bereits um 1680/88 Üblichen in den Fassaden und der nur vorsichtigen Weiterentwicklung der Distribution von Räumen: Nichts, was andere nicht ebenso oder kühner gemacht hätten. Es bleibt auch, von Fossier richtig herausgestellt, der Eindruck, de Cotte habe sich, in einer Zeit, die von der Architektur hauptsächlich Dekoration vorhandener und neuer Bauten verlangte, auf die traditionellen Aufgaben der Baukunst, das Gesamtkonzept einer Anlage sowie den Entwurf von Grundriß und Aufriß zurückgezogen und die Einzelheiten den Dessinateurs überlassen. Fossier findet nur zaghaft zu der sicher richtigen

⁷ Nachlaßinventar der Catherine Bodin (+ 9. 6. 1740), vom 17. 6. 1740, in: Archives nationales, Minutier central, XX, 571. Das Inventar umfaßt außerdem 36 Skulpturen, zumeist Büsten und Kleinbronzen, taxiert von Guillaume Coustou, sowie 60 Gemälde, darunter zahlreiche Werke von Zeitgenossen de Cottés, taxiert von Jean-Baptiste Oudry.

Bewertung, gerade der Sinn für das Bewährte und seine große Fähigkeit, die Projekte den lokalen Bedingungen anzupassen, habe de Cotte zum unbestreitbaren Erfolg bei seinen vielen Auftraggebern geführt. Fossier findet indes nicht zu der Konsequenz, die man wohl aus de Cottés Karriere und Berühmtheit ziehen muß: Der Ruhm eines Architekten unter den Zeitgenossen, unter den Nachfahren in das Konzept der „Größe“ transponiert, ist mit den Kriterien von Erfindungsreichtum und Innovation allein nicht zu fassen.

Ein nützliches Buch also, und eines, dessen langer, ein eigenes Buch bildender Einleitung man in den meisten Argumenten folgen kann.

KATHARINA KRAUSE
Kunsthistorisches Seminar
Universität Marburg

Hanno Rauterberg: Die Konkurrenzreliefs. Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumtür in Florenz (*Kunstgeschichte, Band 50*), Münster: LIT 1996; 260 S., 36 Abb.; ISBN 3-8258-2738-0; DM 48,80

In Hanno Rauterbergs Buch geht es allein um die Frage, warum Ghiberti aus der Konkurrenz um die Florentiner Baptisteriumtür als Sieger hervorgegangen ist. Für die Forschung stellte sich hier schon lange kein Problem mehr, denn es stand außer Zweifel, daß Ghiberti die Konkurrenz für sich entscheiden konnte, weil ihn – im Unterschied zu Brunelleschi – sein Probestück als einen innovativen Künstler auswies, der das neueste Stilidiom des „Gotico Internazionale“ mit erzählerischer Brauour, künstlerischer Eleganz und unvergleichlicher handwerklicher Brillanz beherrschte. Diese Erklärung hält Rauterberg aber nicht für zutreffend. Sein Bemühen gilt vielmehr dem Nachweis, daß Ghiberti die Ausführung der Tür zugesprochen worden sei, weil er – verkürzt gesagt – ein ästhetisches Konzept entwickelt habe, das ein ideales Instrument im Dienst der politischen Zielvorstellungen seiner Auftraggeber gewesen sei. Rauterberg möchte an einem exemplarischen Fall aufzeigen, was „Politische Ikonographie“ zu leisten vermag. Tatsächlich ist die Frage von grundsätzlicher Bedeutung. Dem Buch liegt Rauterbergs Hamburger Dissertation zu Grunde, die – der leitmotivischen Verwendung des Begriffs „Politische Ikonographie“ zufolge – im Rahmen des gleichnamigen Graduiertenkollegs entstanden sein dürfte. Rauterbergs These sei in ihren wesentlichen Punkten vorgestellt. Ausführlichere Zitate sollen illustrieren, welche machterhaltende Wirkung Rauterberg einem bestimmten künstlerischen Stil zutraut. 1401, als der Wettbewerb für die neue Bronzetüre abgehalten wurde, erlebte Florenz eine der ernsthaftesten politischen und finanziellen Krisen seiner Geschichte. Florenz befand sich, ganz auf sich allein gestellt, in einem Krieg gegen Mailand, der die Finanzen der Stadt völlig zerrüttet hatte; es schien nur noch eine Frage der Zeit, wann Florenz der Übermacht Giangaleazzo Viscontis von Mailand erliegen würde. Außerdem herrschte die Pest. Erst durch den plötzlichen Tod Giangaleazzos im September 1402 war die Gefahr