

pratique: le C.E.S.R. dispose de quelques chambres pour loger les chercheurs qui viennent y travailler.

Depuis son origine le C.E.S.R. est un lieu de rencontres internationales: tous les spécialistes de la Renaissance connaissent les «colloques d'études humanistes» de l'été, publiés le plus souvent dans la collection *De Pétrarque à Descartes* (49 volumes parus). Les possibilités offertes par le Centre nous ont conduit à organiser depuis 1973, avec le soutien amical d'André Chastel, des colloques d'histoire de l'architecture. D'une année à l'autre, la formule change: «petits colloques» traitant surtout de l'architecture française, «grands colloques» consacrés à un aspect de l'architecture de la Renaissance en Europe, enfin, plus récemment, voyages d'étude (dans la région de Toulouse en 1985, en Angleterre en 1987). Les buts toutefois restent les mêmes: offrir à la communauté scientifique un «lieu» de rencontre et d'échanges, privilégier les recherches thématiques (la maison, l'escalier...) et l'étude de la Renaissance dans sa dimension européenne.

La collection *De Architectura*, créée aux éditions Picard, doit publier les colloques les plus importants et des travaux individuels. Les difficultés qui ont retardé son lancement semblent maintenant résolues (en dernier lieu grâce à une aide importante de la fondation Getty): nous avons pu faire paraître à la fin de 1983 *La maison de ville à la Renaissance* puis, en 1985, *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance* ainsi que le livre de Françoise Boudon et Jean Blécon sur *Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en-Yvelines*. *Les traités d'architecture de la Renaissance* et la thèse de Monique Chatenet sur *Le château de Madrid* sortiront en 1986, *Les chantiers de la Renaissance* en 1987. Enfin, nous prévoyons pour 1988 la publication du prochain colloque (9—15 juin 1986) consacré à *L'emploi des ordres*, contre-partie «pratique» du colloque *Traités*.

Depuis quinze ans, beaucoup d'historiens de l'architecture se sont rencontrés à Tours. Leur participation active et totalement désintéressée a permis le succès des colloques et maintenant celui de la collection *De Architectura*. Nous ne saurions trop les remercier de leur amicale collaboration: ce qui a été réalisé à Tours est notre oeuvre commune.

Jean Guillaume

Tagungen

VON GLANZ UND ELENDE DER KUNSTGESCHICHTE

Gedanken zum internationalen Kolloquium über Versailles

(Schloß Versailles, 29. September — 4. Oktober 1985)

(mit fünf Abbildungen)

Als Louis XIV ab 1678 Versailles zur gigantischen Residenz ausbauen ließ, wurde damit der architektonische Rahmen geschaffen, der es dem König erlaubte, die wichtigsten Adelsfamilien des Landes an einem einzigen Ort zusammenzuziehen und unter Kontrolle zu halten. Ein ausgeklügeltes System sorgte dafür, daß diese gesellschaftliche Elite durch *devoirs* (Pflichten, die aus der Etikette, den Ehrenämtern usw. resultierten) und verschiedenste *divertissements* auch den Großteil des Tages beschäftigt war.

Den beiden Organisatoren des Kolloquiums — Guy Walton und W. Howard Adams, New York — ist es zu verdanken, etwa 100 Versailles-Forschern aus sieben Ländern eine anschauliche Vorstellung davon vermittelt zu haben, wie anstrengend das Leben eines Häftlings einst gewesen sein muß. 60 wissenschaftliche Beiträge, der gemeinschaftliche Besuch von vier Ausstellungen und eine Reihe sonstiger, unter das Rubrum *social events* fallender Veranstaltungen sorgten dafür, daß die Teilnehmer von 9^h früh über das gemeinsam und schnell eingenommene Mittagsbuffet bis tief in die Nacht hinein ununterbrochen beschäftigt blieben. Keine Mühe wurde gescheut, um die Atmosphäre von Versailles unter dem Ancien Régime zu evozieren, wobei *devoirs* und *divertissements* im Programm kunstvoll gemischt waren. Eine Messe in der Schloßkapelle bildete den Auftakt (der Rezensent gesteht, diese geschwänzt zu haben, weiß also nicht, ob dabei auch des Himmels Segen für das Gelingen des Kolloquiums erfleht wurde). Ein Konzert französischer Sakralmusik des 17. Jahrhunderts in derselben Kapelle demonstrierte, daß der Raum — zumindest von der Königstribüne aus — für heutige Ohren eine erstaunlich schlechte Akustik besitzt (Tonverzögerungen, starker Nachhall), was doch einige Fragen aufwirft: War Louis XIV an akustischen Problemen nicht interessiert oder Mansart unfähig, sie zu lösen? (Die dokumentarische Evidenz würde eher dagegen sprechen.) Oder geht die unter dem Signum von Authentizität geübte, puristische Aufführungspraxis unserer Tage, die natürlich unsere Hörgewohnheiten prägt, unter Umständen weit an der historischen Wirklichkeit vorbei? Nicht minder eindrucksvoll als dieser Auftakt, war der Abschluß des Kolloquiums mit einem Cembalokonzert auf einem prachtvollen historischen Instrument in Marie-Antoinettes Theater des Petit Trianon, gefolgt von einem Diner im Grand Trianon. Höhepunkt war aber zweifellos der Opernabend am 3. Oktober in Gabriels Schloßtheater (der strikte Smoking-Zwang hat sicherlich manchem Kunsthistoriker zu einer bleibenden Bereicherung seiner Garderobe verholfen), bei dem „Les Arts Florissants“ unter der Leitung von William Christie Jean-Philippe Rameaus „Anacréon“ (1757) und Marc-Antoine Charpentiers „Actéon“ (1685) zur Aufführung brachten (trotz der Versuchung, dem Ruf nach Interdisziplinarität gerecht zu werden, muß es sich der Rezensent verkneifen, hier auch als Musikkritiker zu fungieren).

Selten wohl wurde das Rahmenprogramm einer kunsthistorischen Fachtagung aufwendiger gestaltet — aufwendig auch, was die dafür nötigen finanziellen Mittel betrifft (dies macht verständlich, warum im Organisationskomitee des Kolloquiums eine Reihe von Namen auftauchte, die man in der wissenschaftlichen Literatur über Versailles vergeblich suchen wird). Eine Ausnahme wird es sicher auch in Zukunft bleiben, daß eine extra für einen Kongreß einstudierte Oper vom Präsidenten des Gastgeberlandes, François Mitterrand, für würdig befunden wurde, auch seinem Staatsgast, dem Generalsekretär der KPdSU Michail Gorbatschow, vorgeführt zu werden; er bekam zwei Stunden vor uns, in einer separaten Vorstellung, allerdings nur Rameaus „Anacréon“ zu sehen. (Der geneigte Leser wird es dem Chronisten sicherlich danken, wenn er dazu folgende Information erhält: Da der Opernabend je zur Hälfte vom französischen Staat und privaten amerikanischen Geldgebern finanziert wurde, wären schwerste diplomatische Verwicklungen unvermeidlich geworden, hätte man Gorbatschow den kompletten Abend präsentiert.) Schließlich wurden die Teilnehmer einer wissenschaftlichen Veranstaltung wohl

auch selten so herzlich empfangen wie von Pierre Lemoine, Conservateur en Chef, der als Hausherr das Schloß und seine Dependancen quasi zur freien Verfügung stellte und so u. a. nach der Oper die eindrucksvolle mitternächtliche Promenade durch die festlich erleuchteten Grands Appartements und die Spiegelgalerie bis hin zur Galerie des Batailles ermöglichte. Das den amerikanischen Organisatoren zu verdankende Rahmenprogramm und die von P. Lemoine und allen seinen Mitarbeitern der *Conservation* geschaffene Atmosphäre haben sicherlich dazu beigetragen, daß mancher Wissenschaftler, der seine Forschungen bisher vom Schreibtisch aus betrieben hat, eine höchst anschauliche Vorstellung davon erhielt, was Versailles einst gewesen ist. Selbst die von einigen Privatleuten veranstalteten Rezeptionen außerhalb von Versailles gerieten noch zu einem didaktischen Meisterstück in lebendigem Geschichtsunterricht, wurde dabei doch demonstriert, daß sich der Empfang bei einem alten Geschlecht (beim Duc und der hinreißenden Duchesse de Chevreuse in Dampierre) durch eine unkomplizierte Gastfreundlichkeit und natürliche Herzlichkeit von einem Empfang bei Nouveaux-Riches unterscheidet.

Für die Zusammenstellung des wissenschaftlichen Programms zeichnete G. Walton verantwortlich, d. h. das Organisationskomitee hatte nur eine unverbindlich beratende Funktion. So entstand die für Fachtagungen sicher nicht als Norm zu bezeichnende Situation, daß die Präsidenten der einzelnen Sitzungen nicht nur keinen Einfluß auf deren Gestaltung hatten, sondern auch erst zu Beginn des Kolloquiums erfuhren, wer über welches Thema reden wird. Daß unter diesen Umständen die Zusammensetzung der Teilnehmer etwas unausgeglichener war (etwa 50 % anglophon, ein gutes Drittel aus Frankreich; bei den Vortragenden verschob sich diese Relation zu Gunsten der Franzosen), ist nicht verwunderlich, doch kann z. B. die geringe Anzahl an deutschsprachigen Forschern nicht ausschließlich dem Organisator angelastet werden. Es mag ja hierzulande einige Tradition haben, hochkarätige Forschung zu betreiben, die man dann aber nicht einem internationalen Forum präsentiert, weil man es vorzieht, hinter den schützenden Mauern einer Universitätskleinstadt zu bleiben. Diese vornehme Zurückhaltung ist m. E. falsch, denn über ein Faktum sollte man sich keine Illusionen machen: deutschsprachige kunsthistorische Literatur wird nur noch von einer Minderheit gelesen, für die große Mehrheit ist sie schlicht nicht existent. Das Versailles-Kolloquium lieferte mehrere Beweise der Unkenntnis deutscher Fachliteratur; hier nur einige Beispiele.

Von amerikanischer Seite wird in Publikationen (und jetzt auch wieder u. a. im Beitrag von R. Berger/Boston, „Les Guides imprimés de Versailles ... et les oeuvres d'art allégoriques“) stets die brillante Leistung von M. Whitman betont, der 1969 den Latonabrunnen als Allegorie auf die Fronde entschlüsselte. Daß dies bereits vor 50 Jahren M. Alpatow tat (in: *Voprosy architektury* 1935, S. 93 ff.) und sein Versailles-Aufsatz seit 1974 auch in Deutsch vorliegt (Alpatow, *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, S. 250 ff., besonders S. 261), war anscheinend allen Anwesenden unbekannt. Ich verstehe durchaus, daß es schwierig sein mag, an eine russische Zeitschrift aus den dreißiger Jahren heranzukommen; aber ist auch ein DuMont-Kunsttaschenbuch ein derartig exotischer Publikationsort? Für L. Beauvais, die den Katalog der Ausstellung *Le Brun à Versailles* (Louvre, Cabinet des Dessins) redigierte, gibt es weder deutsche Dissertationen über den Escalier des Ambassadeurs (von B. Jansen) und die

Histoire du Roi (von F. Stein), noch eine deutsche Habilitationsschrift über die Spiegelgalerie (von J. Langner; die exemplarische Analyse wenigstens eines Bildes publiziert in den *Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin*, N. F., Heft 19, 1970/71, S. 9 ff.), noch sonst irgendeine deutschsprachige Le Brun-Literatur. Aber selbst dort — wie in G. Waltons Katalog *Versailles à Stockholm* —, wo deutschsprachige Forschungen wenigstens partiell zur Kenntnis genommen, wenn auch teilweise mißverstanden werden, ist manche kühne Behauptung zu lesen: z. B. S. 141, daß von Tessins Reisejournal 1687 nur die Passagen über Paris, Versailles und die umliegenden Schlösser in Französisch publiziert vorlägen, nicht aber sein originaler deutscher Text, der auch Beschreibungen anderer Länder enthält. Genau dieses „Desideratum“ hat O. Sirén bereits 1914 erfüllt (*Nicodemus Tessin d. y.: s studieresor...*), eine Lektüre, die sich lohnt und gelegentlich sogar sehr amüsant ist, etwa wenn man über die „große arbeit von unnütze Mosaïque“ in San Marco/Venedig informiert werden will (S. 204), oder über die „impatience undt wenigen Complaisance“ Wiener Museumskustoden (S. 221).

Symptomatisch im Zusammenhang mit dem hier angeschnittenen Sprachproblem erscheint mir, daß in Waltons Katalog (dessen Meriten noch gewürdigt werden) zwar französische Beschriftungen der Zeichnungen in der Regel genau transkribiert werden, während es bei den deutschen Inschriften, etwa von Tessin, ebenso in der Regel lakonisch heißt: „plusieurs en allemand“. Daß sie vom Autor gelegentlich auch falsch verstanden wurden, mag die Katalognummer K 6 (S. 148) belegen: Die von Tessin gezeichnete Vase steht nicht auf dem Rand des Bassin du Dragon, sondern gehört zum Neptunbecken; weiß man, daß letzteres im 17. Jahrhundert immer als „au-dessous du Dragon“ bezeichnet wurde, wird man auch die Inschrift „steht unten beym bassin du Dragon“ verstehen und damit das dargestellte Objekt richtig lokalisieren. (Ich schließe gleich zwei weitere Korrekturen dieser Sektion an: die Abbildung zu K 5 zeigt nicht eine Konsole des Bosquet de l'Arc de Triomphe, sondern Plan und Profil des südlichen Bassins des Parterre d'Eau; K 3 hat nichts mit dem Nordparterre zu tun, sondern stellt das halbe östliche Kompartiment des Südparterres dar.)

Es hieße mich gründlich mißverstehen, meine obigen Bemerkungen als modischen Antiamerikanismus oder altmodische Deuschtümelei abzutun. Vielmehr steht dahinter die Sorge, daß kunstgeschichtliche Forschung, die nur noch in der jeweiligen Muttersprache betrieben wird, wohl bald in Provinzialität abzusinken droht. Dem wirken sicher Kongresse mit ihren Möglichkeiten zum internationalen Gedankenaustausch entgegen und man sollte vielleicht schon aus pädagogischen Gründen konsequent bei solcher Gelegenheit *alle* offiziellen Kongreßsprachen pflegen. Man sollte von Versailles-Forschern aber zumindest erwarten dürfen, daß sie Französisch beherrschen, was u. a. die Teilnehmer aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und eine Schwedin auch unter Beweis stellten. Ich kann daher beim besten Willen kein Verständnis dafür aufbringen, daß bei einer freien Diskussion ihr Leiter, W. H. Adams, das Publikum aufforderte, englisch zu sprechen, und daß nach einem Vortrag von J. Castex, dessen Manuskript nicht in den hektographierten Kongreßakten vorlag, G. Walton um ein englisches Resümee bat. In diesen Momenten glaubte ich, nicht an einem internationalen Kolloquium teilzunehmen, sondern am *annual meeting* der College Art Association of America.

Wenn ich es richtig beurteile, war es das Bestreben von G. Walton, möglichst viele Versailles-Forscher zusammenzubringen und über ihre Arbeiten (die gelegentlich nicht ganz neu waren) reden zu lassen. So entstand ein dicht gedrängtes Programm, das häufig nur unter Zeitdruck abgewickelt werden konnte, was manchen Diskussionen nicht gerade bekömmlich war. Die Vorträge vermittelten einen kaleidoskopartigen Blick auf Versailles, eine Materialsammlung, die konsequenterweise nach dem traditionellen Schema von Kunstgattungen und chronologischer Abfolge (Unterteilung nach Jahrhunderten bzw. Regierungszeiten) dargeboten wurde. Eine stärker problemorientierte Veranstaltung hätte die Anzahl der Redner sicher reduziert, Diskussionen einen größeren Raum gelassen und hätte vor allem die Vorträge anders gruppieren müssen; dies hätte, wie das folgende Beispiel belegen mag, sicher zu interessanten Erkenntnissen geführt.

In „Trois aspects du premier ameublement... de Versailles“ unterstrich B. Saule/Versailles zwar unanschaulich (wie es vorgetragenen Inventaren und Rechnungen eigen ist), aber nachdrücklich die Vorliebe von Louis XIV in den frühen sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts für alles Glitzernde, Filigrane, Kleinteilige, was ihm u. a. von Chr. Wren den Vorwurf eintrug, einen „goût féminin“ zu besitzen. Wie A. Brejon de Lavergnée/Paris in „Le Cabinet des tableaux du Roi“ ausführte, kritisierte auch Bernini 1665 all das silberne und kristallene Zeug, mit dem sich der König umgibt, und empfahl dringend, gute Antiken und Bilder großer Meister zu erwerben. Zu diesem Zeitpunkt war aber dank Colbert bereits ein Wandel in der Sammlungspolitik eingeleitet, der zu spektakulären Ergebnissen führte: Umfaßte die königliche Bildersammlung 1661 magere 40 Stück, so 1685 bereits 484, darunter viele Meisterwerke. Wenig Erfolg hatte man hingegen mit dem Erwerb von Antiken. Trotz intensiver Bemühungen, die auch zum Ankauf von Fälschungen führten, blieb die Antikensammlung von Louis XIV stets reinstes Mittelmaß (S. Hoog/Versailles, „Quelques marbres du Cabinet du Roi identifiés“). Vor diesem Hintergrund gewinnt dann aber auch (trotz eines gelegentlich etwas sorglosen Umganges mit Daten) die These an Überzeugung, die B. Rosasco/Princeton in „The Notion of the Sculptural Masterpiece at Versailles and Marly“ vertrat. Überspitzt ausgedrückt: Was für den König nicht erworben werden konnte, wurde in einem nationalen „Kraftakt“ von französischen Bildhauern neu geschaffen und zwar nicht nur in Konkurrenz zur Antike, sondern auch gleich noch zu den italienischen Meisterwerken der Renaissance und des Barock (etwa Girardons Apollonbad und Proserpinagruppe, Pugets Milon und Perseus-Andromeda, Coysevox' Chevaux de Marly); die französische Skulptur „übertraf“ folglich die gesamte vorangegangene Kunstentwicklung. Die vier Beiträge hätten somit einen faszinierenden Einblick in den Geschmackswandel am französischen Hof bieten können, in die Geschichte des Sammlungswesens, das sich von der buntgewürfelten Kunst- und Wunderkammer (so noch im Louvre um 1660 geplant) wegbewegte hin zur Sammlung von Meisterwerken und ihrer entsprechenden Präsentation. Leider wurden die vier Vorträge an drei verschiedenen Tagen gehalten!

Die kaleidoskopartige Fülle der Vorträge macht es unmöglich, auf knappem Raum darüber zu berichten. So sei hier nur angedeutet, was in den Akten, deren Publikation vorbereitet wird, zu finden sein wird. Weit über die Hälfte aller Beiträge befaßte sich mit der Zeit von Louis XIV, während über Versailles im 19. Jahrhundert kaum Relevantes mitgeteilt wurde. Unter den Künsten war eindeutig die Architektur Favorit und unter

den methodischen Ansätzen ebenso eindeutig die Quellenpublikation. So wurden etwa nach Inventaren die Appartements von Mme de Pompadour, Marie-Antoinette, des Comte d'Artois usw. evoziert, während der Escalier des Ambassadeurs überhaupt nicht und die Grands Appartements du Roi et de la Reine kaum Erwähnung fanden. Selbst die Spiegelgalerie wurde nur unzureichend behandelt, obwohl sich drei Vorträge mit ihr beschäftigten. Bot J. Montagu/London in „Le Brun's Early Designs for the Grande Galerie“ wenigstens einen guten Einblick in die ersten Phasen der Werkgenese und an Hand von Zeichnungen aus dem Victoria & Albert Museum auch in Le Bruns Arbeitsweise, so erfuhr man über die kunsthistorische Bedeutung der fertigen Galerie nichts. J. Jacquiot/Montgeron plauderte über den amüsanten Sprachstreit zwischen Charpentier und Boileau bezüglich der Inschriften der Galerie und G. Sabatier/Grenoble demonstrierte in „Versailles ou le sens perdu: manière de montrer la galerie des glaces...“ ein typisches Mißverständnis des 20. Jahrhunderts. Seine an komplizierte Schnittmuster eines Frauenjournals erinnernden Rekonstruktionen der „Wegführungen“, abgelesen aus den diversen Guiden des 17. und 18. Jahrhunderts, gehen zu sehr von den Erfahrungen eines heutigen Touristen aus, der das Schloß entlang einer fixierten Führungslinie durchläuft, während Le Brun in seiner Komposition zumindest zwei Eingänge berücksichtigen mußte: einen im Zentrum vom Salon aus, der späteren Chambre du Roi (= normaler Zugang für König und Höflinge), und jenen im Norden beim Salon de la Guerre, durch den in der Regel der fremde Besucher die Galerie betrat. Die in den letzten Jahren ein wenig modisch gewordene „cinematographische Optik“ bei der Analyse von Kunstwerken, bei der der „Film“ nur in einer Richtung abspult, kann somit nicht als adäquat für die Grundbedingungen bezeichnet werden, von denen Le Brun auszugehen hatte.

Versailles wäre zweifellos ein besonders dankbares Objekt für interdisziplinäre Studien, und so muß auf der Aktivseite des Kolloquiums verbucht werden, daß etwa auch Theater- und Musikwissenschaftler zu Worte kamen, die über einige Feste und die Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert referierten. Auf der anderen Seite vermißt man schmerzlich Historiker und Soziologen, die z. B. Auskünfte über die Struktur eines Hofes und das Leben dort hätten geben können — nicht unwichtige Punkte für die Beurteilung der architektonischen Lösungen. So wissen die kunsthistorischen Teilnehmer am Kolloquium zwar nun sicher mehr über den Fortschritt der Geographie im 17. Jh. (M. Pelletier/Paris, „Les globes de Marly“) und über „Organs and Organists“ in Versailles (N. Stevlingson/Superior); über die Bedeutung der Stadt Versailles, über die z. T. äußerst modernen Methoden ihrer Planung, die zukunftsweisende Stadtverwaltung, die ökonomischen Probleme einer Residenzstadt usw. erfuhren sie hingegen nichts. Lediglich ein eher improvisierter, mit Daten sehr großzügig umgehender Vortrag von J. Castex/Versailles bot eine knappe Einführung in die Urbanistik.

Die genannten Beispiele belegen ausreichend, daß die Akten des Kolloquiums zwar viel Material zu Versailles bieten, weit weniger hingegen zur Lösung der großen Probleme beitragen werden. Dabei sind viele der Beiträge sicherlich nützlich und manche auch sehr interessant. Zu erwähnen wäre hier etwa Ch. Michel/Neuilly, „Le Château de Versailles devant les Lumières“, der herausarbeitete, wie für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts die Kritik an Versailles immer mehr zum Vehikel einer Kritik am absoluten

Königtum wurde. Oder die besonders professionell und sympathisch präsentierten Ausführungen von G. Walton über „The Neo-Medievalism of the Chapelle Royale“, der sich im Aufgreifen von Ideen der Pariser Sainte-Chapelle und der Aachener Pfalzkapelle manifestiert und auch im Dekorationsprogramm seinen Niederschlag gefunden hat (Hl. Ludwig, Karl der Große, Passionsreliquien). Waltons These kann gute historische Gründe für sich in Anspruch nehmen (die allgemeine politische und religionspolitische Situation Frankreichs im späten 17. Jahrhundert, die Anfänge einer positiven Bewertung gotischer Architektur in dieser Zeit, auch Dangeaus Bemerkung vom 30. Dezember 1700, *Journal* VII/468, Louis XIV wolle eine Sainte-Chapelle mit 12 Mönchen in Versailles gründen) und ist somit sicher plausibler als die Meinung von N. Miller/Boston („An Encomium to Louis XIV...“), die Versailler Kapelle reflektiere den Tempel Salomonis (nach einer Rekonstruktion von L. Mailliet, 1695) und das Schloß allgemein das „Himmlische Jerusalem“ (wieder einmal!). Bei allen Neomedievalismen, die in der Schloßkapelle z. T. durchaus schon gesehen wurden (zuletzt etwa M. Hesse, *Von der Nachgotik zur Neogotik*, Frankfurt 1984, S. 84 ff.), sollten m. E. aber auch folgende Punkte berücksichtigt werden: 1. die bis in die Renaissance reichende Tradition der *eingeschossigen* Saintes-Chapelles (Vincennes, Champigny-sur-Veude), wobei z. B. in jene von Saint-Germain-en-Laye (1230–38 unter S. Louis erbaut) im 16. Jahrhundert eine Königstribüne eingefügt wurde; 2. die Chapelle Saint-Saturnin von Schloß Fontainebleau aus den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts, die sich — wie in Versailles — vom übrigen Schloß durch eine größere Dachhöhe und durch eine selbständige aus dem Baukörper heraustretenden Apsis absetzt.

Erwähnen möchte ich schließlich auch noch „Bernini's Image of the Sun King“, das sich nach den Ausführungen von I. Lavin/Princeton nur erschließt, wenn man die drei für Paris konzipierten Werke (Louvre-Ostfassade, Marmorbüste, Reiterdenkmal) als Ensemble zusammen sieht. Wenn ich auch skeptisch gegenüber der These bin, daß Berninis Louvre-Konzept ab 1669 in Versailles einen Niederschlag gefunden hat (Lavin stützt sich dabei auf eine zu problematische Literatur), so finde ich es äußerst begrüßenswert, wenn ein prominenter Bernini-Forscher entgegen einer lieb gewordenen kunsthistorischen Legende betont, daß Bernini in seinem Konzept selbstverständlich sofort Anregungen der zeitgenössischen französischen Kunst verarbeitet hat, mag er sich offiziell auch nicht gerade freundlich über sie geäußert haben.

Ein spezielles Problem von Versailles ist der königliche Kunstbetrieb mit seinen stark kollektiven Zügen, die mit den Methoden einer „vasarischen Kunstgeschichte“ nicht adäquat erfaßt werden können. Dies versuchte der Rezensent in seinen „Reflexions sur la genèse du jardin français classique et de son décor“ zu demonstrieren (Stilgenese nicht als Produkt einer isolierten künstlerischen Leistung, sondern als „Zufallsergebnis“ einer von außen bestimmten Zusammenarbeit verschieden strukturierter Persönlichkeiten). Einblicke in die Organisation des höfischen Kunstbetriebes boten auch eine Reihe anderer Beiträge. Hier spannte sich der Bogen von der komplizierten Marmorbeschaffung im 17. Jahrhundert, die von Mansart schließlich einer Monopolbehörde anvertraut wurde (G. Bresc-Bautier/Paris, „Le marbre du Roi, 1660—1715“), über die Durchrationalisierung des Bureau des Plans unter Louis XV (A. Gordon/Hartford, „The Recueils des Maisons Royales en petit...“), bis zur amüsanten Analyse der „Admini-

stration de l'Argenterie, Menus, Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi" gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch A. Gruber/Bern. Die Ausführungen von J. Montagu, op. cit., und F. Stein/London über die Teppichserie der „Histoire du Roi" vermittelten ausgezeichnete Einblicke in die Arbeitsweise von Le Bruns Atelier und die Charakterisierung, die B. Jestaz/Paris über den Zeichenstil von „Jules Hardouin Mansart et ses dessinateurs" bot, weckte den Wunsch, möglichst bald eine ausführliche Publikation über dieses wichtige Thema zu erhalten. Zweifellos wäre es an der Zeit gewesen, einmal eine Synthese über Organisation und Arbeitsweise der Bâtiments du Roi zu versuchen. Leider mußte eine allgemeine Diskussion über die „Planification des grands projets" aber nach einer halben Stunde aus Zeitgründen ergebnislos abgebrochen werden.

Eine Versailles-Forschung, die sich in immer spitzfindigere Details vergräbt, eine adäquate Deutung des Gesamten dabei aber aus den Augen verliert, wird sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, an den ärgerlichen Klischees, die über dieses vielschichtige Ensemble in der allgemeinen Kunstgeschichte und in Nachbardisziplinen in Umlauf sind, selbst ein gerütteltes Maß Schuld zu haben. Zu diesen Klischees gehört auch eine simplifizierte Vorstellung von sogenannter „absolutistischer Kunst", als deren Inbegriff Versailles immer gilt. Es war das Verdienst von R. Oresko/London, mit Nachdruck betont zu haben, daß ein Hof ja nicht nur aus der *Maison du Roi* besteht, sondern eine Konfiguration von selbständigen *Maisons* bedeutender Adelsgeschlechter ist, die oft immens reich waren und somit auch eine selbständige, konkurrierende Kunstpolitik betreiben konnten. Der Geschmack dieser Mäzene, mögen sie nun Condé, Conti oder Vendôme heißen (Oresko sprach über den Bruder von Louis XIV, Philippe d'Orléans), konnte beträchtlich von jenem des Königs abweichen — und zwar nicht immer vorteilhaft für letzteren. Oreskos Plädoyer für eine größere Offenheit der Forschung gegenüber der kulturellen Vielfalt am französischen Hof kann ich nur nachdrücklich unterstützen.

Aus Anlaß des Kolloquiums wurden vier Ausstellungen veranstaltet. In Versailles selbst und aus eigenen Beständen *Architecture et décor de Versailles. Esquisses et projets* (*Le petit Journal des grandes Expositions* Nr. 153). In den Pariser Archives Nationales wurde eine Auswahl von 173 eigenen *Projets pour Versailles* gezeigt, die ausführlicher in dem 1983 erschienen Katalog von D. Gallet-Guerne und Ch. Baulez behandelt sind (mit Ausnahme eines erst kürzlich gefundenen Gesamtplanes von N. Grandmaison, 1707). Die Ausstellung des Louvre *Le Brun à Versailles* bot aus den reichen Beständen des Cabinet des Dessins ein gutes Anschauungsmaterial für Le Bruns Arbeitsweise und bewies, wie immer man über Le Brun als Maler denken mag, was für ein hervorragender Zeichner er gewesen ist. Die bedeutendste Ausstellung präsentierte aber das schwedische Kulturinstitut in Paris mit *Versailles à Stockholm*, eine Schau von über 200 Zeichnungen aus dem Nationalmuseum, ergänzt um einige kunstgewerbliche Objekte. G. Walton hat hier eine ausgezeichnete Auswahl von z. T. auch wenig bekanntem oder gar unpubliziertem Material getroffen und mit dem Katalog, der z. B. auch die Wasserzeichen anführt und übrigens alle Objekte abbildet, ein wichtiges Arbeitsinstrument geschaffen. Abgesehen von der bereits auf S. 169 formulierten Kritik sei der Benutzer aber darauf hingewiesen, daß es sich bei den Katalognotizen (wie auf S. 19 in schöner Offenheit zu lesen ist) um persönliche Reflexionen des Autors an Hand der zitierten Literatur handelt — und die ist weit davon entfernt, vollständig zu sein. So erklärt sich etwa

manch merkwürdige, mit der Literatur nicht konform gehende Attribution, was angesichts der Unsicherheiten, die diesbezüglich allgemein herrschen, an sich kein Malheur wäre. Hätte die Ausstellung da aber nicht dem Autor des Katalogs eine vorzügliche Gelegenheit geboten, mit den wenigen Spezialisten vor den Originalen die schwierigen Attributionsprobleme durchzudiskutieren? Der chronische Zeitmangel ließ eine solche Veranstaltung außerhalb des Programms nicht zu.

Dankenswerterweise kamen auf dem Kolloquium auch Fragen der aktuellen Denkmalpflege in Versailles zur Sprache. Als Louis-Philippe 1837 Versailles zum Museum umfunktionierte, rettete er damit zwar das Schloß vor dem drohenden Verfall, zerstörte aber gleichzeitig große Teile der Innendekoration: quasi total in den beiden Flügeln und auch weitgehend im Erdgeschoß des Corps central, wo zur Erleichterung der Zirkulation zusätzlich das Bodenniveau des Marmorhofes und der darum angeordneten Räume abgesenkt wurde — ein schwerwiegender Eingriff in die architektonischen Proportionen dieses ältesten Teils von Versailles. Die von Frédéric Nepveu geschaffene neue Dekoration (*Abb. 2a*; als Illustrationsbeispiel dient mir Saal 54, unter dem Salon de la Guerre gelegener ehemaliger Salon des Appartement des Bains, später, nach mehrmaligem Funktionswandel, Grand Cabinet von Mme Victoire, unter Louis-Philippe dann 10. Salle des Maréchaux) wurde um 1900 in den beiden Flügeln teilweise, im Corps central komplett zerstört und später durch eine Stoffbespannung ersetzt, die dem jeweiligen Stil der ausgestellten Bilder entsprach (vgl. *Abb. 2b*).

P. Lemoine erläuterte eindringlich die Politik, die er seit seiner Ernennung zum Conservateur en Chef, 1974, verfolgt (s. dazu jetzt auch den Bericht in *Connaissance des Arts*, Nr. 406, Dezember 1985, S. 72 ff.). Versailles hat heute eine doppelte Funktion: Es ist ein Museum der französischen Geschichte, dessen reiche Bestände ansprechend zu präsentieren sind; die meisten der jährlich weit über drei Millionen Besucher sind aber vorwiegend oder ausschließlich an der einst glanzvollen Residenz der französischen Könige interessiert, d. h. am historischen Bau mit seiner historischen Ausstattung. So wurde der wesentlich erweiterte museale Bereich in den beiden Flügeln untergebracht, während der Corps central dem Publikum als königliches Schloß präsentiert wird. Dazu waren umfangreiche, seit 1978 durchgeführte Rekonstruktionen notwendig: Anhebung des Marmorhofes und der angrenzenden Zimmer auf ihr ursprüngliches Niveau, d. h. Wiederherstellung der unterschiedlichen Raumproportionen zwischen altem Schloß und seiner Ummantelung; Rekonstruktion der unregelmäßigen Zimmergrundrisse und der alten Wanddekorationen.

Wenn man weiß, daß unter dem Ancien Régime die Appartements permanent verändert wurden — in den Beiträgen von R. Stratman-Doher/Karlsruhe, „Appartements et habitants du château de Versailles“ und J. C. Guillou/Paris, „L'Appartement de Monsieur..., 1684—1715“, wurde dies eindrucksvoll demonstriert —, stellt sich natürlich die Frage, welcher Zustand „authentisch“ rekonstruiert werden soll. Die von P. Lemoine getroffene Entscheidung für den Corps central wurde von zwei Umständen bestimmt: Einmal verwahrte das Depot des Museums beträchtliche Reste der Wanddekoration des 18. Jahrhunderts (Boiserien, Kamine etc.); und zweitens hatte F. Nepveu vor seiner Umgestaltung präzise Bauaufnahmen des vorgefundenen Zustandes anfertigen lassen (*Abb. 3a*), die eine Identifizierung und Wiederverwendung der Depotbestände er-

laubten, mit deren Hilfe aber auch fünf Räume komplett rekonstruiert wurden (*Abb. 3b*). Das Prinzip, im Erdgeschoß des Corps central das Versailles des 18. Jahrhunderts zu evozieren, wurde allerdings an einer Stelle durchbrochen: In die Galerie basse wurde nicht mehr das Appartement von Mme Sophie (ab 1769) eingebaut, sondern sie wurde in jenem Zustand rekonstruiert, den sie von Mansart erhalten hat. Im Zuge der weitgehend abgeschlossenen, siebenjährigen Kampagne, die auch beschäftigungspolitische Gründe hatte (mit der Sonderdotations von über 150 Millionen Francs sollten dem Handwerk Aufträge erteilt werden), wurde auch ein vor über 200 Jahren begonnenes Werk vollendet: der von Gabriel 1772 entworfene Grand Escalier (*Abb. 1*). Die architektonische Substanz des eigentlichen Treppenhauses war vorhanden, es mußten nur die dreiläufige Treppe eingebaut und die Kapitelle skulptiert werden (die von Gabriel vorgesehenen Statuen und Reliefs werden allerdings immer fehlen). Damit können die Besuchermassen, die wohl bald die Viermillionenmarke überschreiten werden, nun endlich bequem und direkt zur eigentlichen Touristenattraktion von Versailles geleitet werden: den Grands Appartements.

Simone Hoog erläuterte schließlich noch Restaurierungsprobleme bezüglich der Gartenskulpturen. „Dank“ der Administration kann hier keine einheitliche Politik betrieben werden, da alle Marmor- und Bronzewecke dem Musée National, die Bleigruppen aber dem Service d'Architecture von Versailles (und damit letztlich den Monuments historiques) unterstehen, dem prompt einige eklatante (wenn auch stark glänzende) Mißgriffe passiert sind. Ein besonderes Sorgenkind sind die Marmorstatuen, die nicht nur unter der allgemeinen Umweltverschmutzung zu leiden haben. Katastrophale Folgen zeitigte die falsche Wiederbepflanzung des Parks ab 1776 (falsche Baumarten, in zu geringem Abstand von den Skulpturen gepflanzt und mit romantisch über die Alleen gewölbten Kronen), wobei besonders durch die Kastanienblätter im Herbst schwerste Schäden entstehen. Hinzu kommen die durch Besucher verursachten Schäden, die kaum mehr behoben werden können, weil praktisch keine qualifizierten Restauratoren für Marmorstatuen zur Verfügung stehen. Besonders erschreckend aber ist der zunehmende Vandalismus, dem im Frühjahr 1980 zwei Meisterwerke der barocken Skulptur zum Opfer fielen: Marsys Latonagruppe, unwiderruflich geschädigt, weil sich die Farben zu tief in den Stein eingätzt haben; und Berninis Marcus Curtius/Louis XIV, der dank einer besseren Marmorqualität die Farbattacke zwar besser überstanden hat, dafür aber mit brachialer Gewalt zusätzlich schwer verstümmelt wurde.

Latona und Marcus Curtius werden nicht mehr an ihren alten Platz zurückkehren, sondern durch Abgüsse ersetzt (was im Falle der Latona bereits geschehen ist). Weitere Meisterwerke werden folgen und das in Aufbau befindliche Skulpturenmuseum in der Grande Ecurie langsam füllen. So werden auch noch zukünftige Generationen etwas von der Qualität der Versailler Gartenskulptur erfahren können, wenngleich stark verfremdet, da ihnen jener Freiraum mit seinem Licht und seinen Farben fehlt, für den sie geschaffen wurden. Das Dilemma zwischen den konservatorischen Notwendigkeiten einerseits und einer sterilen Museumspräsentation andererseits ist unlösbar. Für eine Monumentalskulptur wie Berninis Reitergruppe gibt es keine adäquate museale Lösung; sie würde in einem überdachten Hof des Louvre, umgeben von den vier Chevaux de

Marly, genauso wirken wie in der Galerie der Großen Stallungen: im wahrsten Sinne des Wortes deplaziert.

International herrscht gegenwärtig ein Trend zu einer extensiven Auslegung des Denkmalpflegebegriffs, d. h. anstatt Bauwerke als historisch gewachsene Denkmäler zu bewahren, versucht man mit „authentischen“ Rekonstruktionen die Spuren der Geschichte zu verwischen. Für das breite Publikum ist ein homogen restauriertes Ensemble offensichtlich attraktiver, und so macht sich diese Art der Denkmalpflege über die Umwegrentabilität des Tourismus wiederum bezahlt. Es entbehrt aber gewiß nicht der Ironie, wenn man z. B. in Versailles mit partieller Hilfe von Kopien ein intaktes Königsschloß des Ancien Régime vortäuscht und damit noch mehr Besucher anzieht, deren Massen aber für das tatsächlich weitgehend intakte Ensemble der Gartenskulpturen so zum Problem werden, daß man die Originale im Museum in Sicherheit bringen und durch Kopien und Abgüsse ersetzen muß. Der Vorschlag eines amerikanischen Kolloquiumteilnehmers, doch auch die Bosquets zu rekonstruieren und zwar dergestalt, daß die verschiedenen Gartendekorationsstile des 17. und 18. Jahrhunderts sichtbar würden, machte schlagartig bewußt, zu welchem Resultat eine extensive Denkmalpflege in letzter Konsequenz führen könnte: zu einem Versailles als Disneyland der Kunstgeschichte.

Gerold Weber

P. S.: Es ist G. Walton und W. H. Adams zu danken, mit diesem ersten Versailles-Kolloquium eine Übersicht vermittelt zu haben, wer gegenwärtig über welche Themen arbeitet. Wenn man sich die positiven und negativen Seiten dieses „fête-colloque“ vor Augen hält (etwa den glanzvollen Rahmen und die — zumindest für mich — z. T. unbefriedigenden wissenschaftlichen Ergebnisse), ist man fast versucht, das Idealbild eines (zweiten?) Kolloquiums zu entwerfen. Man biete den Teilnehmern eine ähnliche Fülle von *divertissements*, lasse ihnen aber auch genügend Zeit, sich in Versailles und seinen Dependancen genauer umzusehen. Währenddessen beauftrage man maximal ein Dutzend Forscher, die die Fakten, die Literatur, aber auch das Objekt selbst bereits weitgehend kennen, sich darüber also nicht mehr unterhalten müssen, die vielen offenen Probleme ohne Zeitdruck zu besprechen. Während einer Plenarsitzung werden dann die Resultate präsentiert, diskutiert und auch Spezialisten für Detailfragen konsultiert. Eine solche Veranstaltung sollte der Versailles-Forschung eigentlich wertvolle Impulse geben und vielleicht auch dazu beitragen können, manch dummes Klischee abzubauen. Sollte das für die Kunstgeschichte keine lohnende Aufgabe sein?

Rezensionen

WOLFRAM PRINZ und RONALD G. KECKS, *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*. Mit Beiträgen von UWE ALBRECHT und einem Beitrag von JEAN GUILLAUME. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1985. 646 Seiten mit 890 Abbildungen und 12 Farbtafeln. DM 390,—.

(mit zwei Abbildungen)