

JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la Française. XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 1982. 350 S., 165 Abb.

Im Mittelpunkt des Buches steht, was seinem Titel schwerlich zu entnehmen ist, die Auswirkung der in Frankreich während der Renaissance und des Barock entwickelten Verfahren des Steinschnitts auf die Baukunst. Bisher war die Stereotomie noch von keinem Historiker einer Monographie für würdig befunden worden. Solch geringes Interesse hat verschiedene Gründe. Mathematisch betrachtet handelt es sich bei der Stereotomie um ein Anwendungsgebiet der darstellenden Geometrie. Die Situation ist, was die Grundlagen betrifft, also ähnlich wie bei der Perspektive. Das wird deutlich, wenn man den Perspektivtraktat des Piero della Francesca in die Untersuchung mit einbezieht (W. Müller, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 28, 1975, 39—54. Bei den folgenden Selbstzitatzen handelt es sich um Aufsätze, die der Autor möglicherweise übersah), oder wenn man an die Analogie zwischen der Konstruktion von Diagonalbögen in einem Kreuztraggewölbe und Vorstufen der Anamorphose denkt (W. M., *Technikgeschichte*, Bd. 38, 1971, 93—106). Wechselwirkungen dieser Art vollzogen sich nach unserem heutigen Kenntnisstand anonym, weder Dürer noch De l'Orme noch Derand behaupten, die von ihnen in die Literatur eingeführten Verfahren erfunden zu haben. Zur Heldenverehrung bietet die Geschichte der Stereotomie dem Historiker also vorerst wenig Gelegenheit. Wenn tatsächlich einmal ein überragender Mathematiker wie Desargues in den Gang der Entwicklung eingriff, dann kam etwas dabei heraus, was denkbar unpraktisch war und von den Werkleuten abgelehnt wurde. Selbst die Ergebnisse der anonym verlaufenden Entwicklung erweiterten wohl den Lehrstoff, die Praxis sah aber, wie bei Frézier nachzulesen ist (W. M., *Blätter für Technikgeschichte*, 32./33. Heft, Wien 1970/71, 129—147), oft anders aus. Sofern sich nicht ein akademisch gebildeter Architekt der Sache annahm, war die Situation in Frankreich von der deutschen nicht allzu verschieden.

Während der Renaissance und des Barock wurden in Frankreich die mittelalterlichen Methoden *par équarrissement* zu den neueren *par panneaux* weiterentwickelt. Im ersten Fall (*Fig. 1*) werden auf den Seiten eines exakt gearbeiteten Parallelepipeds die Orthogonalprojektionen der zugehörigen Seiten des zu erstellenden Werksteins angerissen. Dann arbeitet man, von den angerissenen Konturen senkrecht nach innen gehend, den betreffenden Werkstein aus dem Parallelepipid heraus. Im zweiten Fall (*Fig. 2*) muß man zunächst die Winkel bestimmen, unter denen die einzelnen Flächen des Werksteins aufeinandertreffen, und man muß die Schablonen für die einzelnen Seiten des Werksteins konstruieren. Dann kann man den glatten Flächen des Steins von vornherein den richtigen Winkel zueinander geben und muß auf diese Flächen nur noch die Konturen der Oberflächen des Werksteins übertragen. Daß auch komplizierte Dinge mit Hilfe der alten Methoden *par équarrissement* machbar waren, hat die Spätgotik zur Genüge bewiesen. Blieben bei den neuen Methoden *par panneaux* also nur gewisse Vorteile durch die Lohn- und Materialersparnis. Da dieser Vorteil in der Praxis offenbar nur in geringem Umfang genutzt



Abb. 1 Bad Orb, Kath. Pfarrkirche (Staatl. Landesbildstelle Hessen)

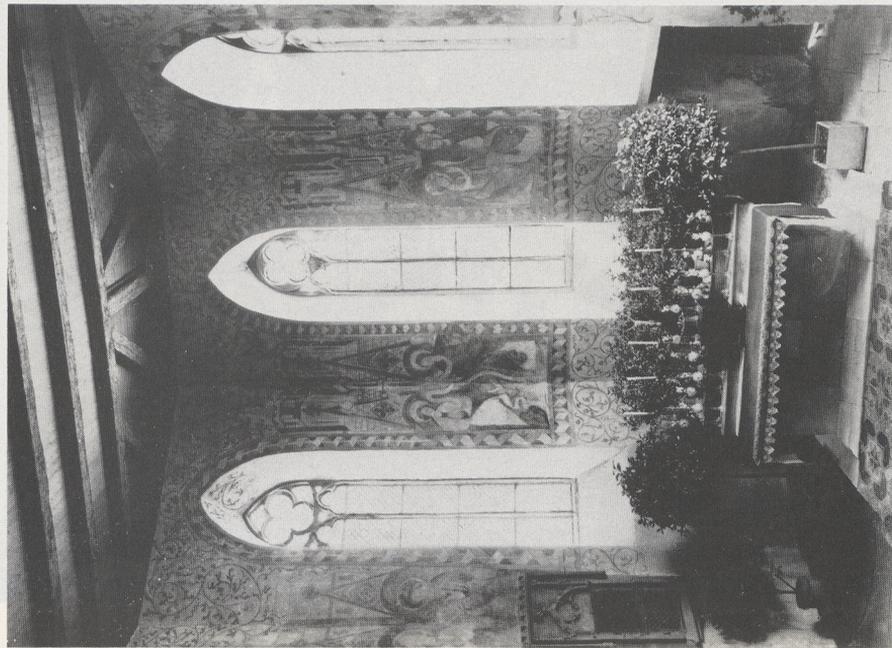


Abb. 2a Bad Orb, Kath. Pfarrkirche (Landeskonservator von Hessen)

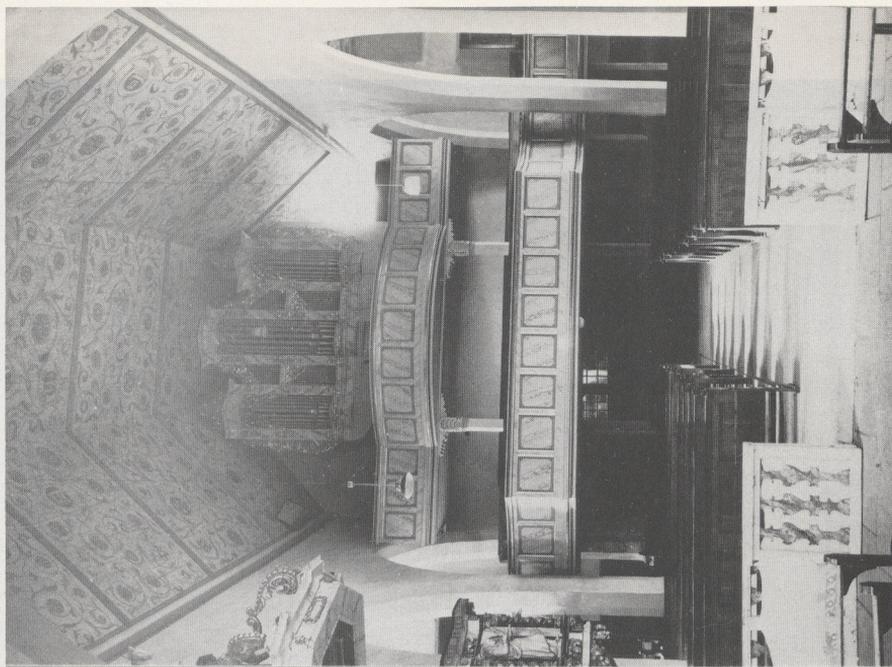


Abb. 2b Bad Orb, Kath. Pfarrkirche (Landeskonservator von Hessen)



Abb. 3 Bad Orb, Kath. Pfarrkirche, Meister der Darmstädter Passion, Kreuzigungstafel, um 1440 (Landeskonservator von Hessen)

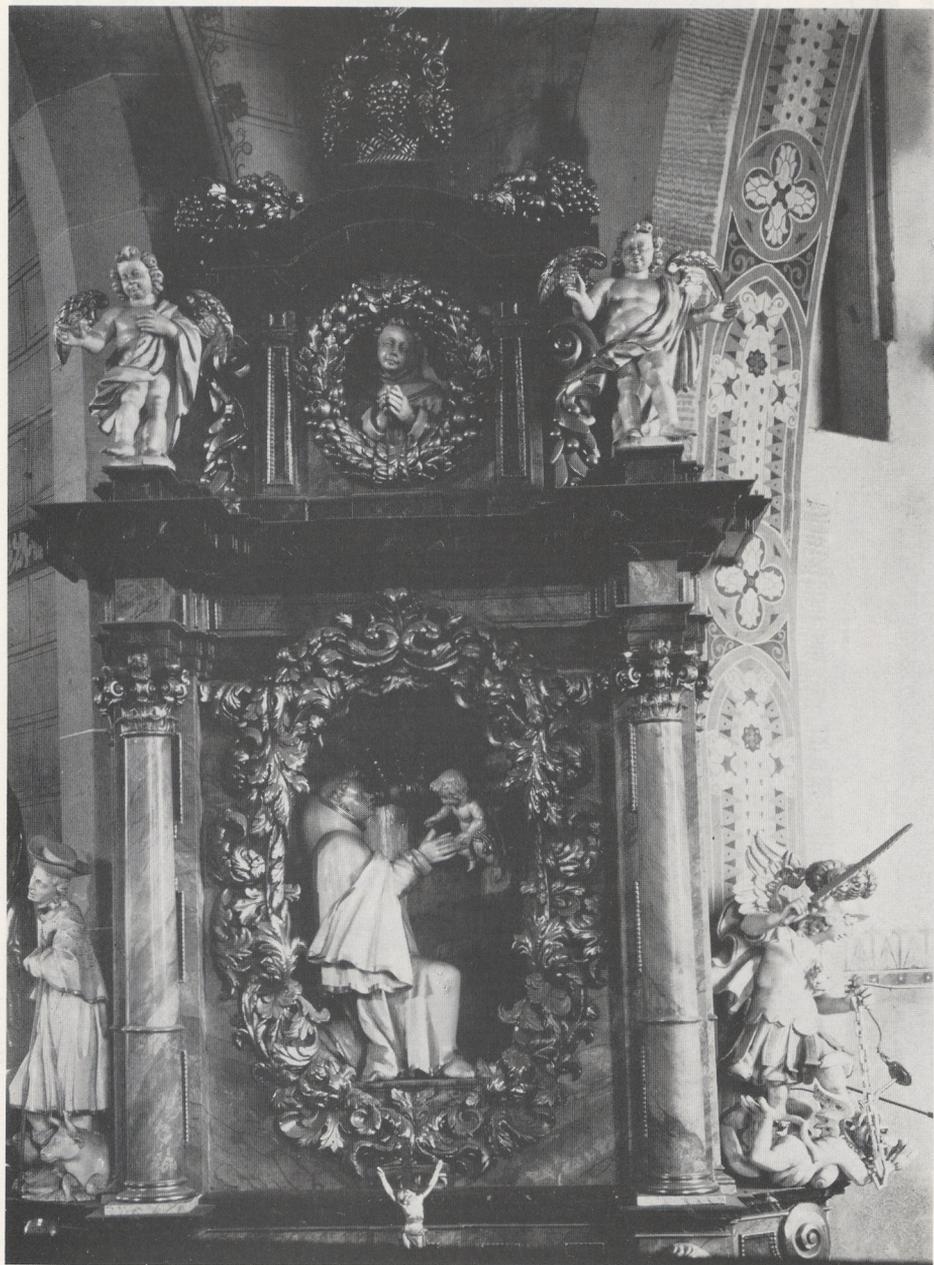


Abb. 4 Gad Orb, Kath. Pfarrkirche, Franziskusaltar von 1683 (Marburg 143566)



Abb. 5a P. P. Rubens, Bozzetto zur Anbetung der Eucharistie. Chicago, Art Institute (Courtesy of The Art Institute of Chicago)



Abb. 5b J. Jordaens-Werkstatt, „Das Auge des Herren läßt das Pferd gedeihen“, Karton. Paris, Musée des Arts Décoratifs (nach R.-A. d'Hulst, Jacob Jordaens, Stuttgart 1982, Abb. 172)



Abb. 6 Kopie eines Kartons zu: P. P. Rubens, *Der Triumph der Eucharistie*. Tutzing, Evangelische Akademie (Foto: G. Drahn)



Abb. 7 J. Raes, J. Fobert und H. Vervoert, *Die Anbetung der Eucharistie durch die weltliche Macht* (nach P. P. Rubens). Madrid, Convento de las Descalzas Reales (nach de Poorter Bd. II, Abb. 113)

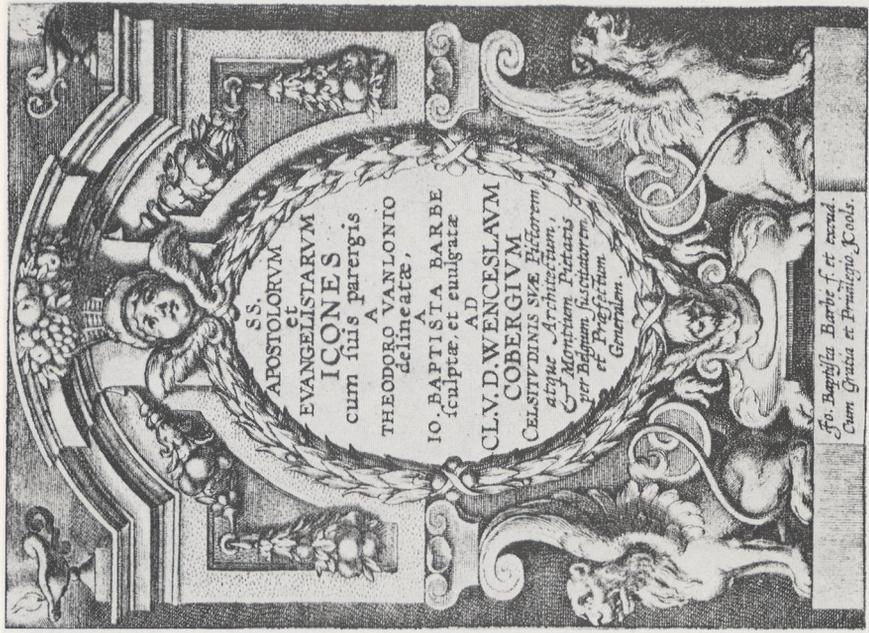


Abb. 8b Titelblatt zu: J. B. Barbé nach Th. van Loon, Sanctorum apostolorum et evangelistarum icones cum suis parergis (Vorlage: J. Held)



Abb. 8a Gedenkmedaille auf den Tod des Ignatius von Loyola, 1556. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (nach König-Nordhoff, Abb. 116)

wurde, besteht für die Technikgeschichte, die derzeit in erster Linie bestrebt ist, die ökonomischen Grundlagen des technischen Fortschritts und die durch diesen bewirkten sozialen Veränderungen zu ergründen, wenig Veranlassung, sich der Geschichte des Steinschnitts zuzuwenden.

Aber auch die Kunsthistoriker haben bisher wenig Veranlassung gesehen, sich mit der Geschichte der Stereotomie zu befassen. Dabei spielt in Deutschland sicherlich eine bei manchen Vertretern des Fachs vorhandene Aversion gegen die technikgeschichtliche Betrachtungsweise eine Rolle. Die Indizien hierfür reichen vom Nicht-zur-Kennntnisnehmen-wollen (Th. Hetzer, *Erinnerungen an italienische Architektur*, Godesberg 1951, 12—13) bis zur leidenschaftlichen Zurückweisung (W. Sauerländer, Tagungsbericht in *Kunstchronik*, Bd. 34, 1981, 380—387). Im Ausland kann man sich in den Grenzgebieten der Kunstwissenschaft offenbar mit größerer Unbefangenheit bewegen als hierzulande, und so ist unser Autor alsbald am Kern des Problems. Er erinnert den Leser an die Überzeugung Victor Hugos, daß die Ablösung der Gotik durch die Renaissance den Tod der Baukunst bedeute. Wie das zu verstehen ist, sehe man bei Choisy (manche deutschen Kollegen halten ihn für einen mediokren Geist, dessen Einfluß nicht ungefährlich war), der diesem Ereignis durch einen abrupten Wechsel der Betrachtungsweise Rechnung trug: Vorher am Bauvorgang orientiert, nachher vom Bildhaften der Architektur ausgehend, und vorher wie ein Techniker, nachher nur noch wie ein Proportionsbeflissener redend.

Solcherart eingestimmt, ist man gespannt darauf, zu erfahren, ob die Geschichte der Stereotomie zur Aufhellung dieser dramatischen Veränderungen etwas beitragen kann. Plötzlich wird einem auch bewußt, in welcher einseitigen Weise in der Kunstgeschichtsschreibung von den verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten der darstellenden Geometrie die Perspektive bevorzugt wurde. Daran, daß die stereotomischen Konstruktionen mühevoller nachzuvollziehen gewesen wären als die perspektivischen, kann das jedenfalls nicht gelegen haben.

Wer nun erwartet, daß der Autor das nachholt, was Generationen von Kunsthistorikern versäumt haben, sieht seine Hoffnung zum größten Teil erfüllt. Angeboten wird ihm ein praktikabler Kompromiß zwischen technikgeschichtlicher und kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise, wobei der Schwerpunkt allerdings mehr auf Seiten der letzteren liegt. So wird es jeder Kunsthistoriker begrüßen, daß ihm eine in der zeitgenössischen Literatur begründete Formenlehre an Hand gegeben wird. Die Stereotomie trug ja zur Standardisierung bestimmter Architekturformen bei. Unter diesen Standardformen war die Auswahl von Trompen besonders groß. Sie unterschieden sich je nach Art der Leibungsfläche und Stirnkante und konnten außerdem noch „steigend“ sein. Ähnliches gilt für die *arrière voussures*, bei denen der Verf. unter Hinweis auf Übersetzungsversuche belegt, wie ungewohnt dieser Begriff in Deutschland war. Auch die Stichkappen zeigen zahlreiche Nuancen, je nach der Form der einander durchdringenden Tonnengewölbe. Für die Treppen schließlich erfand die Stereotomie im Laufe der Zeit so elegante Lösungen, daß man bei ihnen geradezu von einer Ästhetik des Technischen sprechen kann. Dieje-

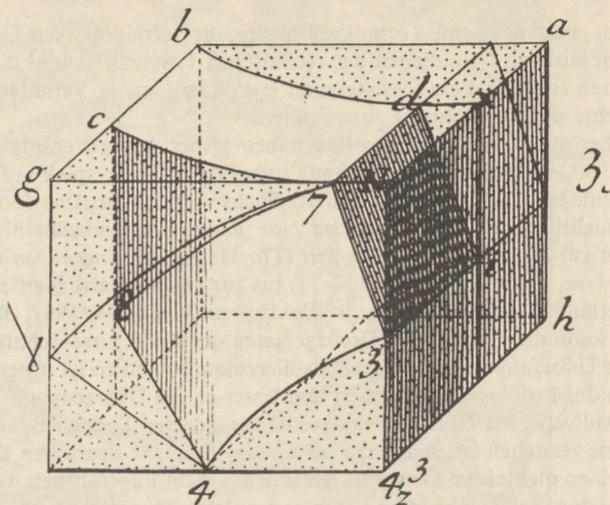


Fig. 1 A. F. Frézier: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres ...*, Straßburg und Paris 1737—1739, Bd. 3, Tafel 74, Ausschnitt (Der interessierte Leser wird einen Fehler finden, der dem Zeichner bei der Unterkante des zu erstellenden Werkstückes unterlaufen ist.)

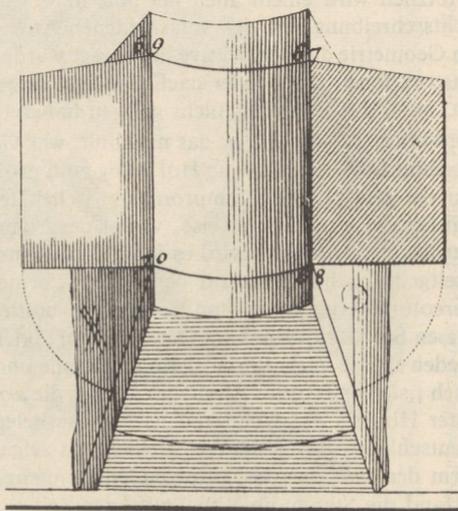


Fig. 2 J. B. de la Ruë: *Traité de la Coupe des Pierres ...*, Paris 1738, Tafel 5, Ausschnitt

nige Formgelegenheit, an der im 16. Jh. die französischen Steinmetze ihr Können vor allem zu demonstrieren pflegten, war die Trompe, die häufig mit einem praktischen Bedürfnis motiviert wurde, weil man so an der Ecke des Hauses eine Wendeltreppe anbringen konnte, die nichts vom Hofraum beanspruchte.

Im 17. und 18. Jahrhundert beeinflusst die Trompenform auch noch gewisse Portalbögen. Für das 18. Jahrhundert ist bezeichnend, daß die *trompe sphéroïdale sur le pan* am Straßburger Château des Rohan nicht mehr an der Haupt-, sondern nur noch an der Seitenfront auftritt. Hohes Können erfordern bis ins 18. Jahrhundert hinein die bereits erwähnten Treppen und bestimmte Vestibülgewölbe. Leser mit speziellem Interesse an der Kunst des Steinschnitts werden es dem in der Denkmälerinventarisierung tätigen Autor nicht genug danken können, daß er sie an seinen profunden Kenntnissen bravouröser Leistungen französischer Steinmetzen teilhaben läßt. Das Literaturverzeichnis ist selbst für den Fachmann eine Fundgrube. Zudem ist das Buch flüssig und anregend geschrieben, und es hat einen Verleger gefunden, der es so ausstattete, daß man es gern in die Hand nimmt. Die Fotos lassen deutlich werden, daß man im guten Steinschnitt in Frankreich einen Schmuck des Gebäudes sah, so daß man auf Verzierungen verzichten konnte. Interessant ist der Versuch, den Gesichtspunkt einer Formenstatistik in die Betrachtungen mit einzu beziehen, also beispielsweise den geographischen Voraussetzungen nachzugehen, auf denen ein besonders häufiger Gebrauch von der Kunst des Steinschnitts beruhen könnte. Letzten Endes dürfte aber doch das Verhältnis von Material- und Lohnkosten zum ästhetischen Wert des geschaffenen Gebildes ausschlaggebend gewesen sein, ganz abgesehen davon, daß Architekturformen ästhetisch bewertbare Beziehungen innerhalb eines Systems zu veranschaulichen hatten oder eine semantische Funktion besaßen.

Gehen dem Kunstwissenschaftler durch die Grenzen, die sich der Autor selbst gesetzt hat, wesentliche Einsichten verloren? Verhältnismäßig leicht würde ihm der Verzicht auf die Kenntnis der Aufgaben fallen, an denen die neuen Methoden des Steinschnitts entwickelt wurden und die meist am Anfang der Traktate behandelt werden. Denn hier handelt es sich um Tonnengewölbe, die in geböschten Mauern enden oder ganz allgemein schräg auf die Maueröffnung zulaufen. Aufgaben also, die in den Bereich der Keller und Kasematten gehören, ein für Festungsbaumeister typisches Betätigungsfeld. Auch den *arrière voussures* sieht man die Nähe zu Mauernischen für Schießscharten und Geschützpforten an. Demjenigen, der ernsthaft beabsichtigt, in die stereotomische Denkweise und Vorstellungswelt einzudringen, sei aber verraten, daß es hierfür keinen besseren Weg gibt als das Studium der verschiedenen Konstruktionsarten von Tonnengewölben.

Was ich zu meiner eigenen Meinung über den Einfluß der französischen Stereotomie in Deutschland lesen mußte, stellt insofern ein Mißverständnis dar, als der Autor offensichtlich meine Unterscheidung zwischen stereotomischer Technik einerseits und *modus stereotomicus* als künstlerischer Gestaltungsweise andererseits nicht akzeptiert hat. Auf welche komplizierte Weise sich das Formengut der französischen Stereotomie, Anlehnung an italienische Kunstströmungen und bodenstän-

dige Handwerkstradition kreuzen können, habe ich in einer Untersuchung über die Portale des österreichischen *Stile Borrominiano* darzulegen versucht (W. M., *Blätter für Technikgeschichte*, s. o.). Beispiele für *architecture à la française* in des Autors engerem Sinne findet man vor allem im westlichen Deutschland. Ich nenne, ohne im entferntesten den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, das Portal des Wambolter Hofes in Worms, die Orgelemporen von St. Paulin in Trier und der Praemonstratenserabtei Ilbenstadt und als Direktimport Fréziers Hospitalkapelle in Landau/Pfalz und seinen Gewölbeentwurf für Großbockenheim (W. M., *Technikgeschichte*, Bd. 36, 1969, 277—290). Besonders interessante Beispiele für ein Sich-sperren gegen französisches Formengut bieten für die bürgerliche Baukunst des 16. Jahrhunderts die Erker. Hier ist man in Süddeutschland der Verwendung von französischen Trompen offenbar auf alle möglichen Weisen ausgewichen, wobei im handwerklichen Lehrbetrieb die spätgotischen Schlingrippenkonsolen Pilgramscher Manier sogar bis ins 17. Jahrhundert hinein eine Rolle gespielt haben (W. M., *Das Münster*, Bd. 28, 1975, 242—243). Selbst in Straßburg haben sie sich vereinzelt während des 16. Jahrhunderts zäh behauptet. Damit wären wir bei einem Gegenstand angelangt, der *per definitionem* außerhalb des Gesichtskreises des Autors lag, dessen Betrachtung aber in aller Schärfe das Wesen der *Mode à la française* erkennen läßt. Ich meine das Phänomen der deutschen Nachgotik, dessen Untersuchung uns auf den tieferen Sinn der eingangs zitierten provokanten Ansicht Victor Hugos zurückführen kann. Die Verbindung zwischen Stereotomie und dem, was Hugo den Tod der Architektur nannte, ergibt sich über das Problem des Abbildens.

Es stimmt nicht, daß die Gewölbezeichnungen der deutschen Spätgotik nur der technischen Realisierung eines autonomen künstlerischen Entwurfs dienen. In den Musterblättern für spätgotische Ziergewölbe spielt das Problem des Abbildens mittels Projektion zwar für die einzelnen Werksteine, aus denen die Rippen zusammengesetzt werden, eine Rolle, das Rippensystem selbst resultiert aber aus Konstruktionsanweisungen von definitorischem Charakter. Wenn man dies verkennt, entstehen Fehldeutungen, die Bogenaustragung wird mit einem Gewölbequerschnitt verwechselt, oder Scheinprobleme, man sucht nach einer Theorie, die sich hinter der Definition verbergen soll. Solche und ähnliche Mißverständnisse sind Symptome einer kunstwissenschaftlichen Tradition, in der versucht wurde, die deutsche Spätgotik einer Betrachtungsweise einzuverleiben, die der Renaissance und dem Barock angemessen ist (W. M., *Unmittelbarkeit und Reflektion bei der Betrachtung spätgotischer Gewölbe*, 1984). Die aus Grundriß und Bogenaustragung bestehenden Gewölbemuster sollen weder die Erscheinung der Gewölbe verdeutlichen, dafür wäre die Perspektive zuständig, noch sollen sie, was mit Hilfe von Grundriß und Querschnitten allenfalls möglich wäre, dem Betrachter dazu verhelfen, im Nachvollzug dieser Darstellungsart die Vorstellung von einem „Ganzen“ zu gewinnen (E. Hubala, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 46, 1983, 1—14).

Die Ziergewölbe und andere, wenn auch nicht alle, spätgotischen Formsysteme sind das Ergebnis einer Verfahrensweise, die man wertneutral als objektkonstruierend bezeichnen kann. Vom wertenden Standpunkt des Kurt Badt und seiner Nach-

folger aus betrachtet, müßte man sie allerdings als Mach-Werke bezeichnen. Trat der Tod der Architektur ein, weil die gotische Baukunst dahingehend entartete, daß sie sich selbst in Mach-Werken rühmte, oder weil sie die dem Mach-Werk eigene Würde zugunsten von etwas anderem preisgab? Wie hätte Victor Hugo diese Frage entschieden? Vielleicht hätte er geantwortet: Messieurs, voilà bien une question posée à l'allemande. A vous d'y répondre.

Werner Müller

FRANZ MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. 2 Halbbände, XVIII, 590 S., 165 Abb. Berlin, New York: de Gruyter 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16)

Die umfangreiche Heidelberger Habilitationsschrift von M. — der 1. Halbband umfaßt den Text, der 2. den Apparat sowie Register und Bildteil — wendet sich in klarer Abgrenzung von einem rein ästhetisierenden Ansatz unter einer „politischen“ Fragestellung der „Kunstproduktion“ unter dem letzten männlichen Habsburger zu. Die These des Vf. läßt sich vielleicht so zusammenfassen, daß ausnahmslos alle Bau- und Kunstunternehmungen Karls VI. „prinzipiell von staatspolitischen Ideen, Intentionen und Ambitionen“ bestimmt waren, und daß ein solches „Programm politischer Kunst“ instrumental eingesetzt wurde, um die Staatsauffassung und die Herrscherideologie eines Kaisers propagandistisch umzusetzen, der in der Retrospektive — in Spanien nicht reussierend, ein Leben lang für eine Erbfolgeordnung kämpfend, die mit seinem Tod wieder vom Tisch gewischt wurde — sicher als eine der tragischen Gestalten der neueren europäischen Geschichte anzusehen ist. Mit dieser These M.s wird natürlich über die eigene Zunft der Kunsthistoriker hinaus auch der Allgemeinhistoriker gefordert, und die folgenden Anmerkungen wollen deshalb ausdrücklich als eine Fortsetzung des von M. sehr eindrucksvoll begonnenen fächerübergreifenden Gesprächs zwischen beiden Disziplinen verstanden werden.

Der Aufbau des Buches orientiert sich sehr deutlich an der eingangs umrissenen Grundthese des Vf.: In einem 1. Teil wird die „ästhetische Gemeinschaft“ der für die Staatskunst Verantwortlichen behandelt, neben Kaiser Karl VI., an dessen Funktion als eigentlicher *spiritus rector* der Wiener Kunstunternehmungen kein Zweifel gelassen wird, sein Generalbaudirektor Althann und ein sehr enger Kreis von Künstlern, die das Bild- und Bauprogramm der Hofburg inspirierend und aktiv mitgestaltet haben, insbesondere die beiden Fischer von Erlach und der v. a. als „Concettist“ bemerkenswerte Medaillen- und Antiquitäteninspektor Heraeus. Der mit Abstand umfangreichste 2. Teil des Werkes behandelt die verschiedenen Komponenten der habsburgischen Kaiserideologie, wobei sich M. für die Methode entschieden hat, nicht die Gesamtkunstwerke — also etwa die Karlskirche — zu behandeln und zu analysieren, sondern sie in ihre einzelnen Schichten und Bestandteile