

5. Verwaltung: Haushaltsplan und -recht, Personal- und Tarifrecht, Verwaltungsorganisation, Rechtsfragen zu allen Bereichen der Museumsarbeit.

#### 6. Ablauf

1. Dem/der Volontär/in wird die Durchführung eines eigenständigen Projekts ermöglicht.
2. Die praktische Volontäreinführung wird durch die Möglichkeit der Teilnahme an theoretischen Lehrgängen (blockweise, überregional, extern) ergänzt.
3. Die Teilnahme an Tagungen und Kongressen wird gestattet.
4. Die Kosten übernehmen die Träger der Institutionen.
5. Nationale und internationale Kontakte sind zu fördern.
6. Neben der praktischen Arbeit am Museum erhalten die Volontär/innen die Möglichkeit, eigene wissenschaftliche Studien voranzutreiben (z.B. Bibliothekstag).
7. Volontär/innen erhalten am Ende des Volontariats ein qualifiziertes Zeugnis.

#### 7. Soziales

1. Die Vergütung erfolgt mindestens in Höhe der Eingangsbezüge für die Laufbahn des öffentlichen Dienstes.
2. Die sozialen und tariflichen Leistungen erfolgen im gleichen Umfang wie für die Angestellten des höheren Dienstes, analog den Bestimmungen des BAT.
3. Das Volontariat wird zwar nicht zur zwingenden Laufbahnvoraussetzung gemacht. Jedoch erfolgt eine Anrechnung auf die Vorbereitungszeit für den öffentlichen Dienst, auf Besoldungsdienstalter, ruhegehaltsfähige Dienstzeiten.

#### 8. Schlußbestimmung

Die Bestimmungen dieses Rahmenplans werden Bestandteile der Volontariatsverträge.

## Rezensionen

WOLFGANG SCHÖLLER, Die „*Académie Royale d'Architecture*“ 1671-1793. *Anatomie einer Institution*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 1993. 558 S., 16 Abb. - GIL R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*. Cambridge, Mass. und London, The Architectural History Foundation/The MIT Press 1993. 367 S., 164 Abb. und 62 Taf.

1993 jährte es sich zum 200. Mal, daß die französischen Akademien durch ein Dekret der Convention im Namen der Freiheit aller Künste und der Gleichberechtigung aller Künstler geschlossen wurden. Nach der Lektüre der beiden Untersuchungen, die wohl zufällig in diesem Jubiläumsjahr erschienen und die Leistungen der Akademien auf dem Gebiet der Architektur zum Thema haben, fragt sich die Rezensentin irritiert, warum die Aufhebung dieser Institutionen nicht viel früher erfolgte: Scheinen sie doch kaum mehr geleistet zu

haben, als sich selbst zu verwalten und sich anlässlich der Preisvergabe im einigermaßen regelmäßig veranstalteten Wettbewerben zu feiern.

Wolfgang Schölller unterzieht sich der Aufgabe, die Geschichte der 1671 gegründeten Académie de l'architecture anhand der Sitzungsprotokolle und neu recherchierter Archivalien nachzuerzählen. Ausdrücklich will er einmal nicht die einzig sichtbaren Resultate akademischen Wirkens, die Beiträge der Eleven für die Concours, ausbreiten. Vielmehr geht es ihm um alle Fakten und Ereignisse, die die Existenz der von ihrem Gründer und seinen Nachfolgern stets vernachlässigten Architekturakademie ausmachten: die Widrigkeiten der Unterbringung im Louvre bis hin zu den für die Arbeit an den großen Plänen viel zu engen Arbeitskabinen der Eleven; die schlechte Ausstattung, z. B. das nur langsame Anwachsen der Bibliothek; die Abstimmungsergebnisse in der Wahl der Mitglieder, die den Académiciens freilich nicht von Anfang an zugestanden war; die Querelen mit dem Surintendant des Bâtiments, dem die Académie unterstellt wurde; die mangelnde Disziplin der Schüler bei den Lektionen, wobei sich allerdings nur noch für das Jahr 1785 feststellen läßt, daß die Gewinner der Preise im Wettbewerb desselben Jahres vom Unterricht des Professors offenbar nicht mehr profitieren wollten und mußten: Sie fehlten die meiste Zeit. Berichtet wird auch von der Organisationsstruktur der Akademie und deren Änderungen im Lauf der etwa 170 Jahre ihres Bestehens. Die Themen, über die die Mitglieder während ihrer wöchentlichen Sitzung sprachen, werden aufgezählt; die mehrfachen und immer vergeblichen Versuche, nach dem Beispiel der anderen Akademien zu einer offiziellen Publikation zu gelangen, werden erwähnt. Dies alles wird mit gleichbleibender Gründlichkeit und Geduld ausgeführt. Vieles war bisher unbekannt, wurde oft falsch wiedergegeben oder war in der neunbändigen Edition der Sitzungsprotokolle durch Henri Lemonnier (1911-1926) vergraben. Schade, daß dieses Schicksal auch die Informationen in Schöllers Buch ereilen wird: Weder ausführliche Zwischentitel noch ein Schlagwortverzeichnis erschließen die an dem chronologischen Berichtsfaden aufgereihten Einzelheiten. Zu voreilig und übervorsichtig ist Schölller nur, wenn er darin resigniert, die Auffassung der Akademie zu Fragen der Architekturtheorie zu eruieren. So verschenkt er seine Chance, aus den beiden Gutachten zum Triumphbogen im Faubourg Saint-Antoine und zum Aqueduc de l'Eure mehr herauszulesen als die delikaten Fragen, wie man mit dem offensichtlich wenig professionellen Oberintendanten Louvois umzugehen hatte. Daß die ab 1720 veranstalteten Schülerwettbewerbe eine Quelle für die Haltung der Akademie darstellen könnten, zieht Schölller nicht einmal in Betracht.

Von Anfang an war die Académie de l'architecture gegenüber den anderen Pariser Akademien ins Hintertreffen geraten. Die Gründung durch Ludwig XIV., über deren Vorstadien Schölller ausführlich berichtet, zog sich hin und wurde juristisch einwandfrei erst 1717 vollzogen. Der von Charles Le Brun propagierte Versuch, analog zur römischen Accademia di San Luca die Architektur als Kunst des 'dessin' in die ältere Académie de peinture et de sculpture zu integrieren, scheint Schölller freilich entgangen zu sein (A. Fontaine: *Conférences inédites*,

Paris 1902, S. 41 f.). Ihre akademische Selbständigkeit erkaufen die Architekten mit der Dürftigkeit ihrer Institution. Im Unterschied zur sehr viel besser besetzten Académie de peinture et de sculpture gab es zu Anfang nur fünf reguläre Mitglieder, dazu André Félibien als Sekretär und François Blondel als Professor, der den Lehrbetrieb der Académie sicherte. Keines der Gründungsmitglieder ließ erwarten, daß von der Akademie tiefsinnige theoretische Überlegungen ausgehen sollten: François Le Vau, François d'Orbay, Daniel Gittard, Libéral Bruand und Antoine Lepautre waren Praktiker, nur Lepautre hatte bislang überhaupt publiziert: die eigenen Entwürfe für Paläste in Stadt und Land, ohne Text, wenn man vom Widmungsschreiben einmal absieht. Zu Recht sieht Schöller in der Zusammensetzung dieses Kreises einen wichtigen Grund dafür, daß die Akademie die ihr gestellte Aufgabe nicht bewältigen konnte. Als Teil eines umfassenden Erneuerungsprogramms der Künste sollte sie der Ort für öffentliche und kostenlose Lehre sowie nichtöffentliche Diskussionen der Architekten sein, „die Seine Majestät unter den fähigsten seines Reiches auserwählt hatte“. Die Akademie sollte auf diese Weise dazu beitragen, daß die Architektur „in ihrem alten Glanz“ wiederhergestellt werde. War einmal das Niveau der Antike erreicht, konnten die Bauten der französischen Architekten wie die der Alten in Zukunft als Modell dienen. In diesem Programm war die Querelle des Anciens et Modernes angelegt, die Blondels Kursus mit seinen durchaus erwünschten normativen Setzungen zum Rückzugsgefecht machte und in den wöchentlichen Sitzungen der Académiciens uneingestanden alle Diskussionen über die praktische Anwendung der Vorschriften älterer Traktate bestimmte. Die Frage ist daher nicht so sehr, „was sie (die Akademie) eigentlich... für die Entwicklung der französischen und europäischen Architektur geleistet“ habe (S. 51), sondern was die Könige und ihre Oberintendanten dazu veranlaßte, eine Akademie mit wissenschaftlichem Anspruch aufrechtzuerhalten, obwohl weder sie als Institution noch ihre Mitglieder in eigener Verantwortung zur erwarteten Publikationstätigkeit fanden. Das Schreiben von Büchern über Architektur blieb – wie schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – im allgemeinen ein Zeitvertreib für Dilettanten. Es scheint, als seien die Architekten viel zu sehr mit Fragen der Baupraxis beschäftigt gewesen, als daß sie Zeit und Interesse für die subtilen Fragen der Vitruvinterpretation bzw. für die Neuerscheinungen zu ästhetischen Fragen fanden. Die „Theoriefeindlichkeit“ der Architekten (S. 119), die auf dem 'chantier' ausgebildet waren, könnte dazu verhelfen, die Frage zu klären, die Schöller stellt (S. 131), der er aber in seiner gar zu engen Beschränkung auf die Geschichte der Institution nicht weiter nachgeht: warum die Mitglieder der Akademie deren Vorschriften in ihren eigenen Bauten nicht beachteten, also vor allem im Rokoko jenen Reichtum an Bauzier bevorzugten, den die Akademie vom Tag ihrer Gründung an verteufelt hatte.

Der Geldgeber profitierte daher von seinem relativ geringen finanziellen Einsatz vorwiegend in der Ausbildung von Architekten, die in den Bâtiments du Roi eingesetzt werden konnten, die also hervorragend zeichneten, eine schöne Handschrift hatten und über ein Bildungsniveau verfügten, das dasjenige

Hardouin-Mansarts und seiner nach alter Manier ausgebildeten Kollegen überstieg. Ein Blick auf die Korrespondenz, die die Direktoren der französischen Akademie zu Rom mit den Surintendants führten, hätte dem Autor einige zusätzliche Informationen über den Ausbildungsgang junger Akademieeleven geliefert.

Die Gründung der Académie de l'architecture schloß die letzte Lücke, die Louis XIV und Colbert in ihrem umfassenden System zur Förderung und Nutzung aller Künste gelassen hatten. Für die Könige und ihre Oberintendanten zählte also neben dem Effekt der Ausbildung das Prestige, das sie durch die Förderung der Architekten gewannen. Schließlich galt die Architektur als diejenige unter den Künsten, die aufgrund ihrer Dauerhaftigkeit dem Ruhm ihres Mäzens am meisten nützte. Das Prestige des Titels, dazu die Hoffnung auf große, ruhmreiche Aufträge, dürfte das Interesse der Architekten an der Mitgliedschaft in der Akademie wachgehalten haben. Zudem war ab 1676 der Titel des *Architecte du Roi* für die wenigen Académiciens reserviert und damit einer winzigen Elite vorbehalten.

Gil Smith unternimmt es mit Erfolg, einen hartnäckigen Irrtum der Forschung zu korrigieren. Als 1676 die *Accademia di San Luca* und die *Académie royale de peinture et de sculpture* fusionierten und Charles Le Brun zum *Principe* in Rom gewählt wurde, bedeutete dies nicht, daß die römischen Künstler vor einem Führungsanspruch der Franzosen kapitulierten. Scheint es den Römern darum gegangen zu sein, das eigene Prestige durch das zusätzliche Protektorat des französischen Königs zu erhöhen, waren die *Bâtiments du Roi* die eigentlichen Nutznießer: Den Stipendiaten der französischen Akademie zu Rom, die mit ihren Kopien zur Dekoration von Versailles beitragen sollten, wurde, wenn nicht gerade politische Ereignisse im Pontifikat Innozenz XI. die Harmonie trübten, der Zugang zu den Kunstwerken des Vatikan großzügiger als zuvor ermöglicht. Daß Rom und nicht Paris im letzten Drittel des 17. Jahrhundert der Ort für den künstlerischen Austausch blieb, daß die römischen Architekten zwar französische Motive in ihre Projekte aufnahmen, letztlich aber ihrer eigenen Tradition treu blieben, kann Smith an den Zeichnungen zeigen, die die Schüler der beiden römischen Akademien 1676 bis 1696 zu den Architekturwettbewerben einreichten. So gab es nur im ersten Durchlauf 1676 einen großen Erfolg für die französischen Eleven, die die einzigen Teilnehmer stellten und alle Preise gewannen. Erst 1696 sollte noch einmal ein Franzose von den Juroren berücksichtigt werden. Im Unterschied zu den Akademien Ludwigs XIV., die kriegsbedingt sogar in ihrer Existenz bedroht waren, funktionierte die *Accademia di San Luca* gut, vielleicht weil die Architekten zu Rom nicht viele Aufträge hatten und sich daher im Bewußtsein einer nunmehr hundertjährigen Tradition des freiwilligen Zusammenschlusses von Künstlern ihren akademischen Aufgaben mit größerem Enthusiasmus widmeten. Dies war das Verdienst vor allem Carlo Fontanas, unter dessen Prinzipat die Wettbewerbe von 1694 und 1696 einen bislang nicht gekannten Zulauf erfuhren.

Smith bespricht jeden Beitrag zu den 'Concorsi' eingehend. Ihm gelingt es, aus den Entwürfen die nicht immer überlieferte Aufgabenstellung und deren beson-

dere Ansprüche, aus der Rangfolge der Entwürfe auch die Kriterien für das Urteil der Jury zu ermitteln. So waren die Aufgaben im allgemeinen der Baupraxis entnommen. Der Kirchenbau überwog bei weitem, und mehrfach wurde das bislang an St. Peter nicht befriedigend gelöste Problem untersucht, wie die Fassade einer Kirche auszusehen habe, die mit Portikus, Türmen und Kuppel auszustatten sei, ohne daß ein Element den Blick auf das andere behindere. Bewertet wurden vor allem die Perfektion der Zeichentechnik, erst in zweiter Linie die Beachtung der architektonischen Konventionen und schließlich die Frage, ob der Entwurf ein einheitliches Konzept für die Ausstattung des Baus mit Werken der Malerei und Skulptur aufweise (S. 63). Mehr als in den späteren Concours der Pariser Architekturakademie scheint in Rom ein gewisses Maß an Originalität – wenn auch nur bei den Preisträgern der 1694 eingeführten zweiten Klasse – erlaubt gewesen zu sein (S. 197). Die Beiträge zu den Wettbewerben wurden jeweils am Lukastag in einem spektakulären Festakt ausgestellt; sicherte schon dies den Zeichnungen die Aufmerksamkeit einer interessierten Öffentlichkeit, blieben sie den Spezialisten auch weiterhin im Archiv der Akademie zugänglich. Die Zeichnungen bildeten also einen Fundus an Ideen, auf den die in Rom ausgebildeten Architekten des Settecento, die Mehrheit aller in Europa zu Ruhm gelangten Architekten, zurückgreifen konnten.

Trotz des Interesses, das durch Kopien der Zeichnungen belegt ist, scheint mir Gil Smith die Bedeutung dieser Schülerarbeiten für die Entwicklung der Baukunst im 18. Jahrhundert erheblich zu überschätzen. Die Zeichnungen Davillers und Desgots' für eine Kuppelkirche zeigen 1676 beide zwar das Motiv des „truncated dome“, doch nur um die Kuppel über einer Voute zu erhöhen und damit im Außenbau über der Portikus der Fassade sichtbar zu machen. Dieses in Rom bislang unbekanntes Motiv hat dort auch weiterhin keinen Anklang gefunden. Beliebt – Smith nennt die Beispiele bis hin zur Klosterkirche Weltenburg der Brüder Asam – wurde dagegen die Verdoppelung der Kuppelschale, wobei die indirekte Beleuchtung der oberen zu illusionistischen Zwecken genutzt werden konnte. Auch das war ein französisches Motiv, eingeführt von François Mansart, verwendet von Jules Hardouin-Mansart bei seinen Entwürfen für die Versailler Schloßkapelle und schließlich beim Invalidendom. Im Wettbewerb von 1676 kam es – wie Smith durchaus bewußt ist – nicht vor. 1681 bestand die Aufgabe im Entwurf einer dreigeschossigen Palastfassade mit Belvedere. Der einzige überlieferte Beitrag, von Romano Carapicchia, zeigt eine römische und einer Pariser Version des Themas, wobei das halbherzige Zugeständnis an den französischen Geschmack darin besteht, Berninis Louvreprojekte zu paraphrasieren. Das runde oder ovale Belvedere, das dem flachgedeckten Palazzo aufgesetzt ist, ohne daß die Fassade in irgendeiner Form davon berührt wäre, nimmt Smith zum Anlaß, diesen ziemlich mediokren Entwurf als das wichtigste Vorbild für die mit einem Belvedere abschließenden, vom Boden bis zur Bekrönung plastisch durchgebildeten „Lust-Garten-Gebäude“ Fischers von Erlach zu reklamieren – obwohl er den viel ähnlicheren, inzwischen sogar Bernini selbst zugeschriebenen Entwurf eines solchen Gebäudes kennt und abbildet (S. 120f. mit Abb. 77, vgl. jetzt E.

Kieven: *Von Bernini bis Piranesi*, Stuttgart 1993, S. 112ff.). Das Abenteuerliche streift die Annahme, Pompeo Ferrari habe, angestiftet von seinem Lehrer Fontana, mit dem preisgekrönten Entwurf von 1694 dem Premier Architecte du Roi Hardouin-Mansart einen Tord antun wollen, indem er für seine Kirche den Grundriß, aber nur den Grundriß, des Invalidendoms verwendete. Ferrari habe, indem er den Grundriß unter einem italienischen Aufbau „begrub“, beweisen wollen, daß der französische Bau sonst nichts taue (S. 167ff.): Bewies er nicht vor allem die universelle Verwendungsmöglichkeit des von ihm kopierten Grundrisses? Und ging er nicht für den Rest des Entwurfs nach dem eklektischen Verfahren vor, das in diesen Wettbewerben erwünscht war und das Smith so glänzend für jeden Beitrag analysiert? Überzeugend bleibt freilich die Annahme, daß die Accademia di San Luca mit ihren Wettbewerben und ihrem Archiv das Forum bereitstellte, in dem Ideen unterschiedlichster Herkunft, die sonst durch Stiche bekannt sein konnten, in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wurden. Insofern ist Gil Smith zuzustimmen, wenn er der römischen Akademie den Vorzug vor ihren Pariser Schwesterinstitutionen gibt.

Die französischen Künstler des Absolutismus hätten ihre Unabhängigkeit gegen den repräsentativen Titel eines Mitglieds der Académie Royale eingetauscht, schrieb Nikolaus Pevsner schon 1940 (dt.: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, S. 97) und nahm damit die Klagen derjenigen wieder auf, die 1793 die Aufhebung der Akademien erreicht hatten. Pevsner steht an prominenter Stelle in der Verbreitung eines Vorurteils über die französischen Akademien des Ancien Régime, das beide Autoren der hier zu besprechenden Bücher teilen. So wurde 1664 mit den neuen Statuten der Académie de peinture et de sculpture die „Unabhängigkeit des einzelnen Künstlers in Frage gestellt. Doch war das rigorose Regiment nur Ausdruck einer Politik, die konsequent darauf abzielte, Wissenschaften und Künste der strikten staatlichen Aufsicht zu unterstellen“ (Schölller S. 55). Auch für Smith zeichnete sich die Kunstpolitik der Franzosen am Ende des 17. Jahrhunderts durch eine „rigorous organization“ aus. Wenn die Akademien es den Künstlern erlaubten, sich aus den Zwängen der Zünfte zu lösen, dann hatten sie jetzt nur einen anderen, womöglich strengeren Herrn (S. 3). Hardouin-Mansart gar wird zum „dictator of architectural tastes in the kingdom“ (S. 216). Mit Blick auf das von Schölller und Smith ausgebreitete Material muß man sich indes fragen, worin sich die Diktatur der Oberintendanten auswirkte: etwa in den Vorschriften über die zu besprechenden Themen, in den Aufträgen für Gutachten, in der Ernennung von Kandidaten auf vakante Plätze? Nicht einmal die Eleven, die 1785 so oft die Schule geschwänzt hatten, wurden im folgenden Wettbewerb durch Nichtbeachtung bestraft. Gewiß, als Korporation war die Akademie nicht unabhängig, waren ihre Mitglieder gebunden, als einzelne aber waren die Architekten frei, zu entwerfen und zu bauen, was ihren Auftraggebern gefiel und zumeist nicht den von der Akademie nur selten ausdrücklich festgehaltenen Normen entsprach. In diesem Punkt waren die römische und die Pariser Akademie gleichermaßen ohnmächtig.

Katharina Krause