

Katharina Krause

Les plus excellents Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime

Der Louvre, die Tuileries, die Schlösser von Fontainebleau und Ecouen aus dem 16. Jahrhundert, der Invalidendom, Val-de-Grâce, Versailles und andere Schlösser aus dem 17. Jahrhundert, galten Jean-Charles Krafft und Nicolas Ransonette 1812 als diejenigen Bauten, die die französische Architektur der Vergangenheit in ihrer ganzen Majestät repräsentierten¹. Nur wenige Bauten – selbstverständlich nur aus Paris oder der Umgebung der Hauptstadt – wurden in dieser Liste in den Rang von Monumenten erhoben, die die Jahrhunderte überdauern und damit von der praktischen Anwendung auf die eigene Zeit ausgeschlossen sein sollten. Es ist gewiß kein Zufall, daß die beiden Autoren, die im Vorwort zum zweiten Band ihrer Beispielsammlung neuester Pariser Architektur Kaiser Napoleon und seiner Gemahlin schmeicheln, mit einer Ausnahme nur Baudenkmäler der Monarchie aufzählen.

Architekturgeschichte zu schreiben, reduzierte sich bei Krafft und Ransonette auf nur zwei Kriterien: die Großartigkeit der Fassaden, durch die sich das Zeitalter Ludwigs XIV. ausgezeichnet habe, und die der Eleganz französischer Lebensweise angemessene Distribution der Grundrisse, die unter Ludwig XV. erreicht worden sei. Erst in den letzten 25 Jahren sei die Synthese der »belles proportions de l'Architecture ancienne avec les distributions agréables« gelungen. (Abb. 1) Alles Beharren auf der »révolution qui s'est opérée dans les arts et particulièrement dans l'architecture en France«² läßt keinen Zweifel, daß das Stichwerk von 1801/1812 ein Anachronismus war. Angekündigt war der erste Band unter einem programmatischen Titel: »Nouvelle Architecture Française.« Er sollte die »Architecture française« des Jacques-François Blondel (1752) ersetzen, die als Sammlung musterergültiger Bauten durch die oben skizzierten Fortschritte der Architekten überholt und unbrauchbar geworden sei³. Der Anspruch, mit den Planaufnahmen der jüngsten Pariser Privatarchitektur eine verbindliche Dokumentation und Beispielsammlung der ganzen französischen Architektur zu erstellen, war im

endgültigen, bescheideneren Titel – *Recueil d'architecture civile* – zwar aufgegeben. Die Autoren blieben aber der Tradition der Gattung treu und ignorierten die Versuche zur Herausbildung einer Architekturgeschichte, die den zeitlichen und topographischen Rahmen aller seit dem 16. Jahrhundert aufgestellten und wieder verworfenen Verzeichnisse bedeutender Bauten gesprengt hatten. Krafft und Ransonette verwahrten sich entschieden gegen die Internationalisierung der Baukunst – mit ihrer Polemik gegen die neue Italienmode vor allem gegen die Sammlung zur modernen römischen Architektur, die Charles Percier und Pierre-François Fontaine 1798 veröffentlicht hatten⁴. Die Erweiterung des Interesses auf die Monumente des Mittelalters lag außerhalb der intellektuellen Reichweite beider Autoren.

Ein letztes Mal versuchten sie, durch eine Sammlung von korrekten Bauaufnahmen in Grund- und Aufrissen sowie Schnitten den Kanon der nationalen französischen Architektur durch die Arbeiten der letzten Jahrzehnte so zu erweitern und zu erneuern, daß er für Entwürfe, gerade auch ausländischer Architekten, als Anleitung dienen konnte⁵. Seit Jean-Baptiste Androuet Du Cerceau 1576 und 1579 mit den »Plus excellents Bastiments de France«⁶ Tafeln zur französi-

¹ Jean-Charles Krafft/Nicolas Ransonette: *Recueil d'architecture civile*, 1812, erschienen als Fortsetzung der *Plans, Coupes, Elevations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, 1801, Nachdruck Nördlingen 1992, S. 3 f.

² Krafft/Ransonette 1801 (wie Anm. 1), *Avertissement und Conclusion* (nicht paginiert).

³ Krafft/Ransonette 1801/1812 (wie Anm. 1), *Prospectus*.

⁴ Charles Percier/Pierre-François-Léonard Fontaine: *Palais, Maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome, publiés à Paris, l'an VI de la République française* (1798); Dies.: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809.

⁵ Krafft/Ransonette 1801/1812 (wie Anm. 1). Der Text beider Bände ist in französischer, deutscher und englischer Sprache gehalten.

⁶ Nachdrucke: Jacques Androuet Du Cerceau: *Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France*, Paris

schen Zivilbaukunst zusammengestellt hatte, waren Stichsammlungen mit knappem Text oder ohne jede Erläuterung üblich. Sie sollten der Nachwelt Dokumente für das hohe zivilisatorische Niveau ihrer Zeit überliefern und zugleich nachahmenswerte Muster der Baukunst vorlegen. In den Sammlungen zur französischen Architektur läßt sich also bereits seit dem 16. Jahrhundert jener Vorrang der Beobachtung vor der Bücherwissenschaft fassen, den man gemeinhin erst der Natur- und Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts zuweist. Die übliche Form der Geschichtsschreibung – die Sammlung von Viten – wurde für Architekten in Frankreich erst spät, 1687 durch Jean-François Félibien⁷, und ohne sonderlichen Erfolg erprobt.

Diese Stichsammlungen – von Du Cerceau über den Petit und den Grand Marot sowie das »Cabinet du Roi« Ludwigs XIV. zu den mehrfach veränderten Auflagen der »Architecture Française« Jean Mariettes und Jacques-François Blondels und schließlich Alexandre de Labordes »Monuments de la France« – differieren nicht nur in der Auswahl der Bauten: Sehr verschieden sind die Darstellungsmethoden, die graphischen Techniken und die Präsentation der Bauten mit Legenden zu den Tafeln oder ausführlicheren Kommentaren. Ein verbindliches Schema für derartige Sammlungen zur französischen Architektur hat sich also nicht gebildet. Es ist anzunehmen, daß sich in den Eigenschaften der einzelnen Werke Überlegungen der Stecher oder Herausgeber zum Zweck ihrer Sammlung spiegeln. Von den zahlreichen Aspekten des Themas kann ich hier nur wenige und auch diese nur in Ansätzen verfolgen: Zum einen die Frage, wer die Dokumentation der französischen Architektur betrieb – Stecher/Verleger, Architekten oder Könige – und ob es während des Ancien Régime Verschiebungen unter diesen Interessenten gab. Zum anderen die durchaus verschiedenen Argumente, wonach Abbildungen der Bauten in Frankreich eine entscheidende Rolle in der Historiographie der Architektur erhielten; und schließlich wie die Arbeit an einem Kanon der wichtigsten französischen Bauten diese vom Monument für den Ruhm ihrer Urheber in einen Gegenstand der Kunstgeschichte verwandelte.

Am Anfang stehen die »Plus excellents Bastiments de France« des Jacques Androuet Du Cerceau von 1576

und 1579. Deren Entstehungsgeschichte ist, soweit sie sich aus den Äußerungen des Stechers und dem erhaltenen Bestand an Vorzeichnungen und Einzelblättern rekonstruieren läßt, seit langem bekannt. Schon Heinrich von Geymüller hatte aus den Widmungsschreiben Du Cerceaus zu anderen Stichsammlungen herausgelesen, daß der Auftrag, die französische Architektur zu dokumentieren, auf Heinrich II., d. h. in die Jahre vor 1559, zurückging⁸. Geymüller bezog sich vor allem auf die Widmung des »Second livre d'architecture« (1561) an Karl IX., in der der Autor ein weiteres Buch ankündigte:

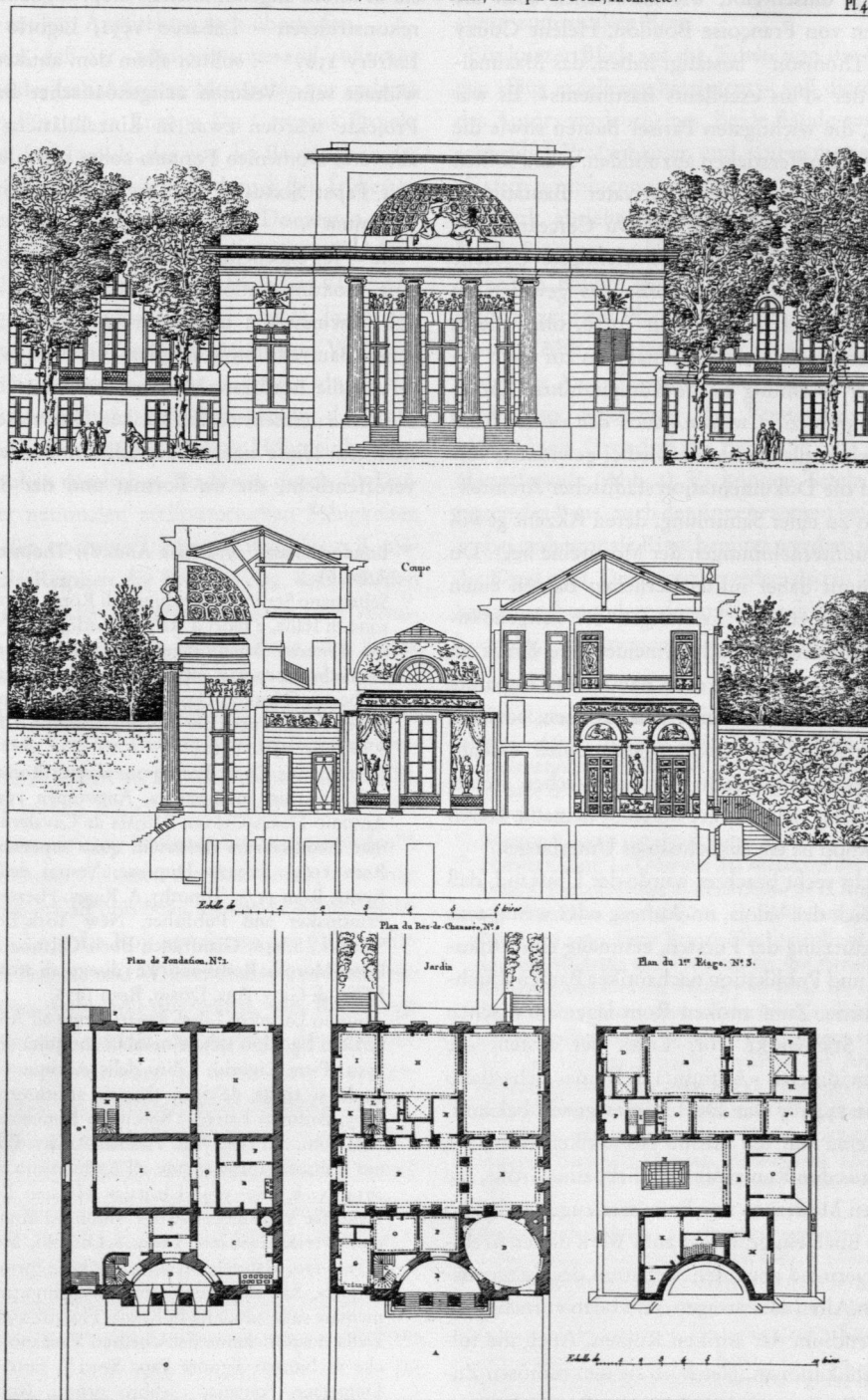
»en attendant que Dieu me face la grace de vous en presenter ung autre (livre) selon qu'il m'a este permis et ordonné par vos predecesseurs Roys tant des desseins et œuvres singulières de vostre ville de Paris, come de voz palais et bastimens royaux, avec aucuns des plus somptueux qui se treuvent entre les autres particuliers de vostre noble Royaume⁹.«

1576; Le Second Volume . . ., Paris 1579, Westmead 1972; David Thomson (Hg.): Les plus excellents bastiments de France par J.-A. Du Cerceau, Paris 1988.

⁷ Jean-François Félibien: Recueil historique . . . des plus célèbres architectes, Paris 1687, unter dem Titel Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes avec la vie des architectes auch in: André Félibien: Œuvres, Trévoux 1725, Bd. 5, Nachdruck Westmead 1966. Es wurden nur die ersten vier Bücher publiziert, die die Antike und das Mittelalter bis zum 14. Jahrhundert umfassen. Teile aus dem Buch 5 zum 15. Jahrhundert las Félibien 1708 in der Académie de l'architecture vor (Henri Lemonnier: Procès-verbaux de l'académie royale d'architecture, Paris 1911 ff., Bd. 3, S. 291 ff.). Viten französischer Architekten der Neuzeit enthält erst Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville: Vies des fameux architectes et sculpteurs, Paris 1787.

⁸ Heinrich von Geymüller: Les Du Cerceau. Leur vie et leur œuvre, Paris/London 1887, S. 204 ff. Eine erste Spur der »Plus excellents Bastiments« vermuten Boudon/Couzy in dem Projekt, das Du Cerceau zu Beginn seines Livres des Temples von 1550 ankündigte. Er versprach, ähnliche Bände separat auch zu anderen Gattungen der Architektur, u. a. zu den »palatia regia« zu publizieren. Das Projekt scheint jedoch analog zu den »Temples« nicht die Dokumentation bestehender Bauten, sondern die Sammlung nachahmenswerter Entwürfe des Stechers selbst vorgesehen zu haben (Françoise Boudon/Hélène Couzy: Les plus excellents bâtimens de France: une anthologie de châteaux à la fin du XVIe siècle, L'information d'histoire de l'art 19, 1974, S. 8–12, S. 103–114).

⁹ Zitiert nach Geymüller 1887 (wie Anm. 8), S. 332 f.



Dessiné par J.G. Engel, Architecte.

Gravé par H. Rousselle.

1. Kraft/Ransonette: Die Maison Guimard (Recueil d'architecture civile 1801/1812)

Die Passage umschreibt, wie inzwischen auch die Forschungen von Françoise Boudon, Hélène Couzy und David Thomson¹⁰ bestätigt haben, das Maximalprogramm der »Plus excellents Bastiments«. Es war vorgesehen, die wichtigsten Pariser Bauten sowie die des Königs in Kupferstichen abzubilden. Dazu sollten die aufwendigsten Beispiele privater Bautätigkeit kommen. Die Zeitumstände, die Du Cerceau selbst unablässig beklagt, scheinen die wichtigste Ursache für die Verzögerung seines Vorhabens gewesen zu sein, das schließlich 1576 als ein Torso, ohne die in Einzelblättern vorliegenden Aufnahmen zur Stadt Paris, mit einer Widmung an die Königinmutter Katharina Medici publiziert wurde. Auch der zweite Band von 1579, ebenfalls Katharina Medici gewidmet, verzichtete auf die Dokumentation städtischer Architektur. Es kam zu einer Sammlung, deren Akzent gewiß auf den Bauunternehmungen der Monarchie liegt. Du Cerceau räumt daher mittelalterlichen Bauten einen guten Platz neben den Leistungen der zeitgenössischen Architekten ein und vermeidet jede Kritik an diesen für ihn noch »modernen« Bauten. Die disparate Zusammenstellung, die keine stilkritischen, sozialen oder topographischen Ordnungsprinzipien einhält, bietet insgesamt nur noch einen schwachen Reflex einer zu Anfang vielleicht geplanten Systematik. Deren Rekonstruktion ist ein aussichtsloses Unterfangen.

Bisher nicht recht beachtet wurde der Umstand, daß im Frankreich der Valois, im Auftrag oder wenigstens mit Unterstützung der Fürsten, erstmalig eine Dokumentation und Publikation nachantiker Bauten durchgeführt wurde. Zum antiken Rom lagen inzwischen zahlreiche Stichwerke vor. Eines der ersten, die Franz I. gewidmeten »Antiquità di Roma« Sebastiano Serlios von 1540¹¹, war Du Cerceau gewiß bekannt. Serlios Thema war die Größe des antiken Rom, die sich noch aus den Ruinen ablesen ließ, eine Größe, die er unter den Modernen nur Bramante zugestand¹². So erhielt das Buch einige Tafeln zum Werk dieses Architekten, es vermied aber, den Wettstreit der Zeitgenossen mit den Alten auszutragen, und blieb vornehmlich ein Kompendium der antiken Ruinen. Auch die folgenden Publikationen, gleich ob sie den ruinösen Zustand der Bauten wiedergeben – z. B. Cock 1551, Dosio/de' Cavaleriis 1569 und Dupérac 1575¹³ – oder

sie in ihrem angenommenen ursprünglichen Zustand rekonstruieren – Labacco 1552, Ligorio 1553 und Lafréry 1567¹⁴ –, sollten allein dem antiken Rom gewidmet sein. Veduten zeitgenössischer Bauten oder Projekte wurden zwar in Einzelblättern vorgelegt, aber erst Domenico Fontana sollte 1590 die Bautätigkeit Papst Sixtus' V. in ihrer Gesamtheit im Stich festhalten¹⁵.

Die »Plus excellents Bastiments« dagegen wurden als eine Dokumentation der französischen, modernen, d. h. nachantiken und ganz entschieden monarchischen Bautradition konzipiert und wohl von Anfang an auf die nordfranzösischen Provinzen beschränkt, die keine nennenswerten antiken Überreste aufweisen konnten. Diese eigene Bautradition wurde auf Tafeln veröffentlicht, die im Format und der Sorgfalt der

¹⁰ Boudon/Couzy 1974 (wie Anm. 8); Thomson 1988 (wie Anm. 6).

¹¹ Sebastiano Serlio: *Le Antiquità di Roma e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venedig 1540 (= Libro III).

¹² Zu weiteren Bemühungen, Bramantes Werk unter die Planaufnahmen zur antiken Architektur einzureihen vgl. Hubertus Günther: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 58 ff., S. 173 ff., S. 201 ff.

¹³ Hieronymus Cock: *Praecipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta*, Antwerpen 1551; Giovanni Antonio Dosio/Giovan Battista de' Cavaleriis: *Urbs Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt Reliquiae*, Rom 1569; Etienne Dupérac: *Vestigi dell'antichità di Roma*, Rom 1575; Timothy A. Riggs: *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*, New York/London 1977, S. 166 ff., S. 256; Gianfranco Borsi/Cristina Accidini/Gabriele Morolli: *Roma antica e i disegni di architettura degli Uffizi di Giov. Ant. Dosio*, Rom 1976.

¹⁴ Antonio Labacco: *Libro appartenente all'Architettura nel quale si figurano alcune notabili antiquità di Roma*, Rom 1552; Pirro Ligorio: *Libro delle Antiquità di Roma nel quale si tratta de' circi, theatri, anfiteatri...* Venedig 1553; Antonio Lafréry: *Speculum Romanae Magnificentiae*, Rom, um 1573. Vgl. Thomas Ashby: *Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura*, *Bibliofilia* 16, 1914/15, S. 289–309; Christian Hülsen: *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in: *Collecanea veriae doctrinae Leoni S. Olschki*, München 1921, S. 121–170; Gabriele Morolli: »Le belle forme degli edifici antichi«. Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma, Florenz 1984, S. 107 ff.

¹⁵ *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V, fatte dal Cavallier Domenico Fontana, ... libro primo*, Rom 1590; vgl. Giorgio Simoncini: »Roma restaurata«. *Rinascimento urbano al tempo di Sisto V.*, Florenz 1990.

graphischen Ausführung alle bis dahin erschienenen Werke zur antiken Architektur weit übertrafen.

Es mag sein, daß der »administrative und politische Vorsprung« der französischen Monarchie vor anderen souveränen Fürsten in Europa Du Cerceaus Projekt begünstigte. Der Impuls, der von der Bautätigkeit des Fürsten ausging, steht jedenfalls hinter den frühesten italienischen Tafelwerken, dem von Domenico Fontana zum Rom Sixtus' V. und dem von Giovanni Battista Falda, 1665, zum Rom Alexanders VII.¹⁶ Die Vermutung von Boudon/Couzy¹⁷ reicht indes zur Begründung von Du Cerceaus neuartigem Vorhaben nicht aus. Es wurde vielmehr ausgelöst durch das wachsende französische Selbstbewußtsein, das einen Mangel, das Fehlen der einmütig als Höhepunkt anerkannten antiken römischen Tradition, durch die Darstellung der nationalen zivilisatorischen Fähigkeiten zu überspielen trachtete¹⁸. Etienne Pasquier z. B. plädierte für die Reinheit der Sprechweise, dafür, Reden auf französisch oder auf lateinisch ohne jede Vermischung zu halten, so wie Notre-Dame, die Sainte Chapelle und das Palais zu Paris ohne »ces rares traits, dont les anciens Grecs et Romains usoient en leurs architectures«, Lescots Louvre aber »à l'antique« erbaut seien¹⁹. Philibert de l'Orme scheute sich nicht, trotz seines großen Respekts vor den Leistungen der Alten eine französische Säulenordnung zu erfinden²⁰. Auch auf anderen Gebieten des Bauwesens finde man keine »nation qui ait plus beau moyen de bastir que les Français²¹.« Loys Le Roy erweiterte das übliche Repertoire der Künste und Wissenschaften, in denen die neueren Zeiten die Antike überträfen, vom Buchdruck und der Artillerie auf fast alle Bereiche des Wissens: Lescot und de l'Orme waren in seiner Liste bedeutender Architekten die Repräsentanten Frankreichs²².

Was Du Cerceau vermutlich als Beitrag zur Querelle des Anciens et des Modernes begann, sollte im Verlauf der Arbeit eine besondere Aktualität erlangen: Denn das fertige Buch hebt in Text und Bild die Unglücksfälle hervor, die das Bauwesen unter der geschwächten Regierung während der Religionskriege betrafen. Es zeigt und beschreibt die Zerstörung der nachantiken Bauten Frankreichs als eine Möglichkeit, die sie der Antike ähnlich macht, die Du Cerceaus Werk, wenn seine Appelle nicht gehört werden, für die Zukunft

potentiell dieselbe Rolle zukommen läßt wie den Büchern zum antiken Rom.

Ein kurzer Blick auf die Tafeln und die Begleittexte der »Plus excellents Bastiments« soll diese Absichten des Autors verdeutlichen. Beide Bände enthalten ausschließlich Profanbauten und, sofern man vom Louvre als dem prominentesten und an erster Stelle gezeigten Bauwerk absieht, ausschließlich Schlösser auf dem Land. Eine unterschiedliche Zahl von Tafeln ist den einzelnen Bauten gewidmet, nahezu immer gehören jedoch dazu: ein Plan der gesamten Anlage mit ihrem Garten (Abb. 2); eine Vogelschauansicht der Anlage, wobei die Ausrichtung der Tafel dem Plan entspricht, beide also gegenseitig das Verständnis erleichtern (Abb. 3); ein Grundriß des Baus und eine Ansicht der Hauptfassade (Abb. 4). Es können Tafeln zu Einheiten des Baus, auch den Innenräumen beigefügt sein, wobei orthogonale Risse benutzt werden, jedoch nicht die Regel sind. Die Bauten werden also in ihren Eigenheiten, insbesondere der reichen bildhauerischen Dekoration, angemessen wiedergegeben. Die Darstel-

¹⁶ Vgl. Richard Krautheimer: *The Rome of Alexander VII. 1655–1667*, Princeton 1985, S. 143ff. Zum Konkurrenzunternehmen vgl. Barbara Jatta/Joseph Connors: *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII, Rom 1989*.

¹⁷ Boudon/Couzy 1974 (wie Anm. 8), S. 114.

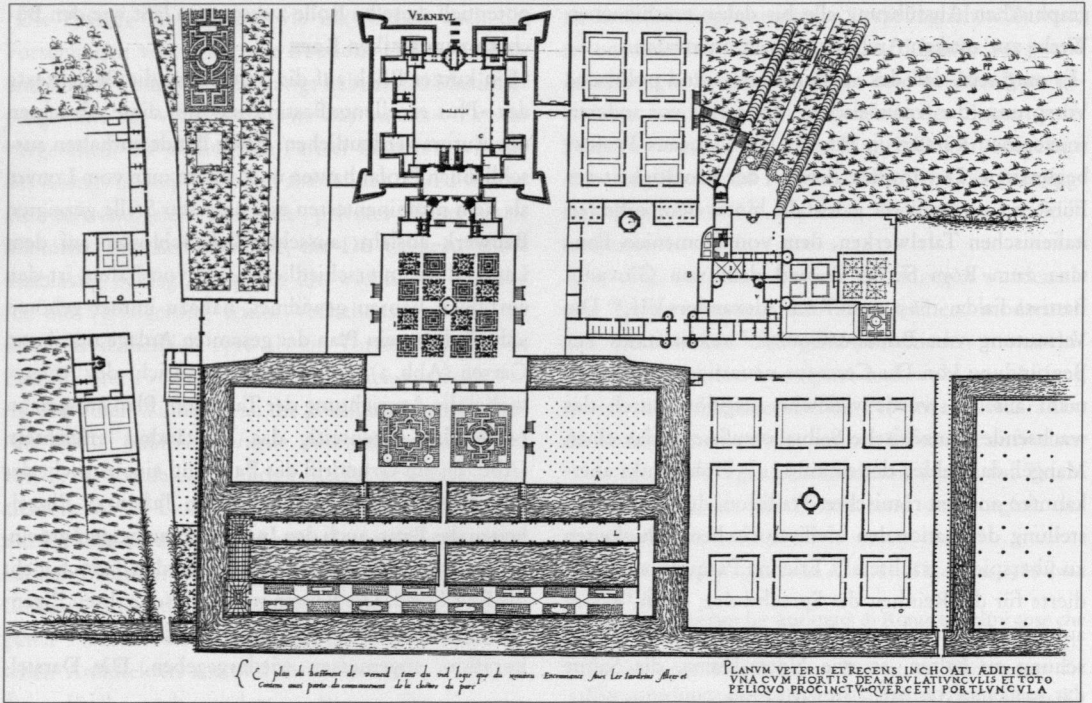
¹⁸ Hubert Gillot: *La Querelle des anciens et des modernes en France. De la Défense et Illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et modernes*, Nancy 1914, ND Genf 1969; Hans Baron: *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for the Renaissance Scholarship*, *Journal of the History of Ideas* 20, 1959, S. 3–22; Hans-Robert Jauss: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'*, in: Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, München 1964, S. 23f.; Georges Huppert: *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana 1970.

¹⁹ Etienne Pasquier, *Œuvres*, Amsterdam 1723, ND Genf 1971, Bd. 2, Sp. 191f. undatiertes Brief. Vgl. Huppert 1970 (wie Anm. 18), S. 44.

²⁰ Philibert de l'Orme: *Le Premier tome de l'Architecture* 1567, Rouen 1648, ND Brüssel 1981, f. 218ss. Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Le sixième ordre d'architecture ou la pratique des ordres suivant les nations*, *Journal of the Society of Architectural Historians* 1977, S. 223–240.

²¹ De l'Orme 1567/1648 (wie Anm. 20), f. 27r.

²² Loys Le Roy: *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*, 1575, Paris 1988, S. 363 und S. 372f. Huppert 1970 (wie Anm. 18), S. 105ff.



2. *Androuet Du Cerceau: Verneuil, Plan (Les plus excellents Bastiments 1576)*

lungsmethode aber erleichtert die Benutzung des Werks für professionelle Architekten nicht, zumal nur dem Übersichtsplan und dem Grundriß ein Maßstab beigegeben ist. Obwohl Du Cerceau die mühevollen, sorgfältige Aufnahme der Maße mehrfach betont, ist es daher kaum möglich, den Tafeln exakte, für die eigene Planung verwertbare Angaben zu entnehmen. Die perspektivische Darstellung und die sorgfältige Abschattierung aller Details erhöhen demgegenüber die Anschaulichkeit der Blätter und vermögen den Betrachter von der Pracht der Bauten zu überzeugen. Fraglos zielte diese Methode in der Wiedergabe der Architektur auf den nicht-professionellen Benutzer der Sammlung, auf das ausschließlich adlige, zumeist höfische Publikum, das sich neben dem König unter den im Text belobigten Bauherren wiederfinden konnte und als Auftraggeber weiterer Bauten angeworben werden sollte²³.

Mustersammlung waren die »Plus excellents Bastiments« also nur in zweiter Linie: Die dokumentierten prächtigen Bauten waren Exempel für die Leistungen,

zu denen Architekten unter eifrigen Förderern des Bauwesens fähig sein konnten. Mäzene nach dem Beispiel Franz' I. – »merveilleusement addonné après les bastiments«²⁴ – oder Philippe de Boulainvilliers – »homme fort amateur de l'architecture«²⁵ – waren die Adressaten, an die sich das Buch richtete. Dies erklärt, warum kaum einmal der Name des Architekten²⁶, zu jedem Bau aber der des Auftraggebers genannt wird.

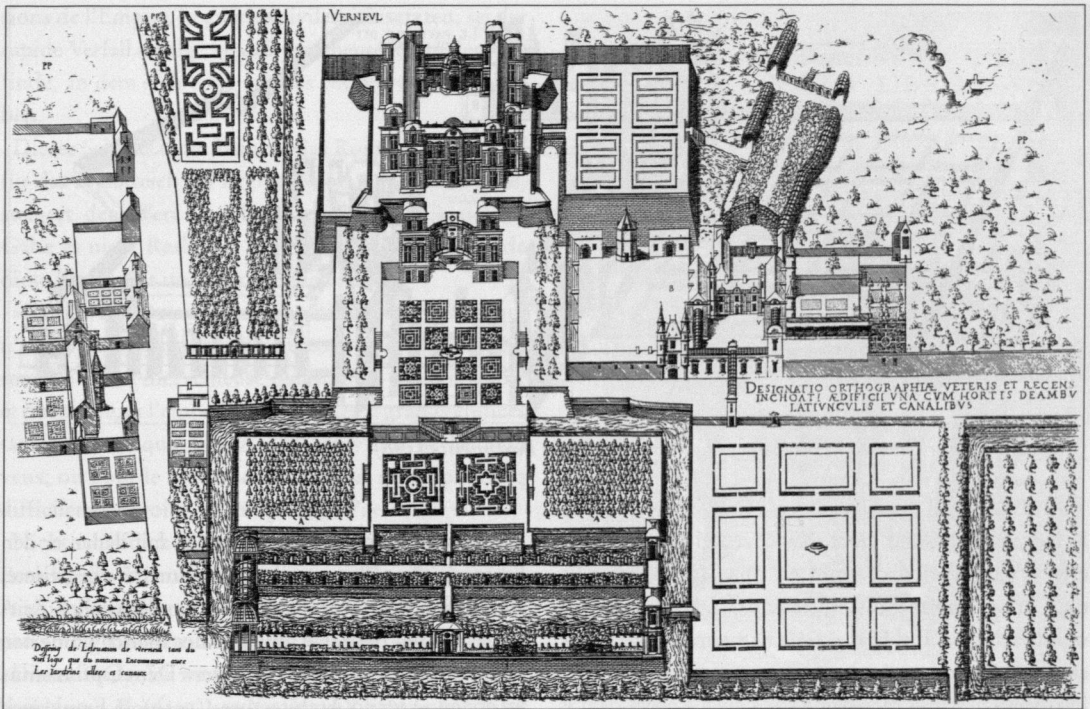
Du Cerceau ließ keinen Zweifel, daß vor allem der König, aber auch die Prinzen und Adligen zur Förderung der Baukunst verpflichtet seien. Es ging ihm dabei freilich nicht nur um das Errichten neuer Bauten, sondern auch um die Pflege der alten, dem Rang nach besten. Vom Louvre zeigt Du Cerceau nur die neuen, nicht die mittelalterlichen Teile, denn er habe

²³ Zu dieser Rolle des Traktats vgl. auch Thomson 1988 (wie Anm. 6), S. 10.

²⁴ Du Cerceau 1579 (wie Anm. 6), fol. 4r.

²⁵ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 6v.

²⁶ Nur Lescot zum Louvre und Delorme zu La Muette. Vgl. Boudon/Couzy 1974 (wie Anm. 8), S. 108.



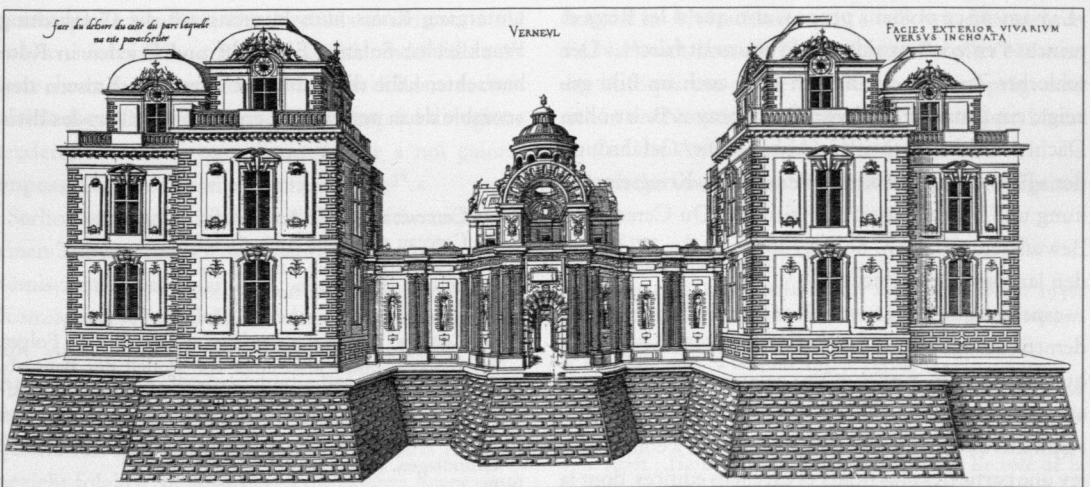
3. Androuet Du Cerceau: Verneuil, Ansicht der Gesamtanlage (*Les plus excellents Bastiments* 1576)

die Hoffnung, »qu'avec le temps l'œuvre nouveau se parachevera²⁷.« Vincennes ist ein »œuvre autant somptueux, superbe et admirable, qu'autre que l'on puisse veoir... iadis l'une des demeures frequentes de

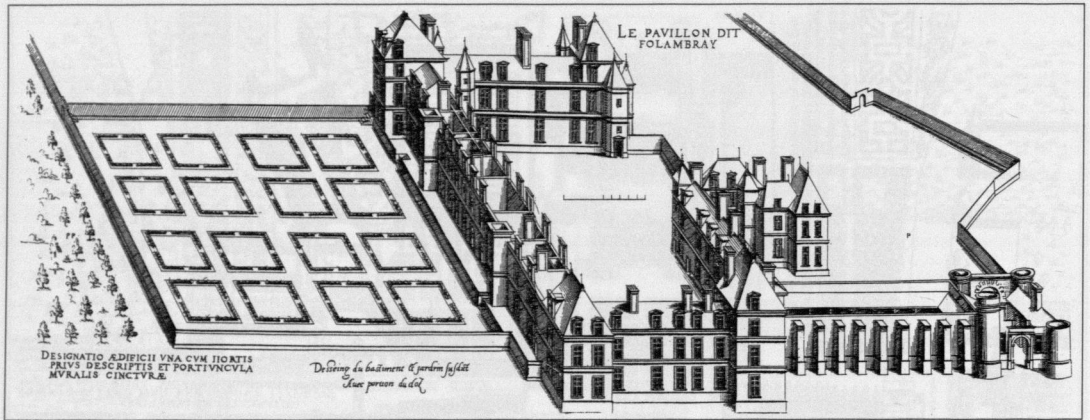
nos Roys«, aber vernachlässigt und dem Verfall preisgegeben²⁸. Folembroy, von Franz I. erbaut, wurde im

²⁷ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 1r.

²⁸ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 1r und 1v.



4. Androuet Du Cerceau: Verneuil, Fassade (*Les plus excellents Bastiments* 1576)



5. Androuet Du Cerceau: Folembray (*Les plus excellents Bastiments* 1576)

Krieg verwüstet und nicht wieder repariert²⁹. La Muette »s'enva de iour à autre en ruine totale, attendu qu'il n'est habitué n'y entretenu«³⁰. Fontainebleau wurde seit dem Tod Franz' I. nicht mehr benutzt, »qui sera cause qu'il ira avec le temps en ruine, comme font beaucoup d'autres places que i'ay veuës, à cause de n'y habiter«³¹. Vom Verhalten des Königshauses gegenüber seinen Bauten heben sich positiv nur Prinzessin Renée de France in Montargis³² und generell die »particuliers« ab. An der Anekdote zu Franz I., der seine Bauten am schlechten Zustand, die seiner Untertanen aber am guten erkannte, an den geringen Kosten zum Unterhalt von Montargis wird die Mahnung explizit: »J'ay amené ce point à propos, afin que si les Roys et princes s'en veullent aider, ils le pourront faire«³³. Der schlechte Zustand der Bauten wird auch im Bild gezeigt, ein ganzer Flügel von Folembray z. B. ist ohne Dächer wiedergegeben³⁴. (Abb. 5) Die Gefährdung der »Plus excellents Bastiments« durch Kriegseinwirkung und Vernachlässigung wird von Du Cerceau im Bewußtsein gehalten. So begrüßt er in der Widmung den langersehten Frieden,

»esperans que nos pauvres François (és yeux et entendemens desquels ne se presente maintenant autre chose que desolations, ruines et saccagemens, que nous ont apporté les guerres passees) prendront, peut estre, en respirant, quelque plaisir et contentement, à contempler icy une partie des plus beaux et excellens edifices, dont la France est encores pour le iourd'huy enrichie«³⁵.

Durch die Schreiben Du Cerceaus, mit denen er den Fortgang der »Plus excellents Bastiments« begleitete, ziehen sich Beschwerden über die unglücklichen Zeitläufte, die ihn bei der Aufnahme der Bauten hinderten und diese selbst in Gefahr brachten. Dem Optimismus im ersten »Livre d'Architecture« (1559), in Frankreich vermehrten sich die Bauten von Tag zu Tag, so daß man bald der Hilfe von Ausländern nicht mehr bedürfe, antworten 1566 die beredten Klagen im »Livre des Grotesques«³⁶. Im »Livre des Edifices Romains« schließlich wird die eigene Lebenserfahrung mit der historischen Erfahrung vom Verfall der antiken römischen Architektur verbunden, wird die Kenntnis vom Untergang Roms zum Hinweis auf die Gefährdung Frankreichs: Solange Eintracht und Frieden in Rom herrschte, habe die Baukunst unter den Kaisern den »comble de sa perfection« erreicht. Als aber »les divi-

²⁹ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 4v. und 5r.

³⁰ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 6r.

³¹ Du Cerceau 1579 (wie Anm. 6), fol. 3v.

³² Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 5.

³³ Du Cerceau 1579 (wie Anm. 6), fol. 4r.

³⁴ Du Cerceaus Kommentar zufolge zeigt er hier die Folgen des Krieges, bildet also nicht ein Modell des Baus ab. Anders: Wolfram Prinz/Ronald G. Kecks: *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur. Ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1985, S. 358 und 361.

³⁵ Du Cerceau 1576 (wie Anm. 6), fol. 2r.

³⁶ Geymüller 1887 (wie Anm. 6), S. 334.

sions de l'Empire, et guerres civiles« einsetzen, sei der rapide Verfall erfolgt, so daß man heute kaum den Ort finde, an dem sich einst »toutes ces merveilles« erhoben.

Dieses Schicksal der Bauten, das Rom betraf und das für das Frankreich der letzten Valois zu befürchten ist, steigert den Wert von Du Cerceaus Publikationen. Gäbe es nicht Reste der einstigen Pracht, wer würde diese überhaupt noch für möglich halten:

»Ils (les empereurs) rendirent bientôt leur ville qui n'estoit premierement que de torchis et de brique, remplie d'une merveilleuse quantité de marbre, iaspe, et porphyre, et l'embellirent de tels et si grands édifices tant publics que privez, que celuy qui ne les aura veus, ou pour le moins leurs vestiges, ne les pourra q difficilement croire, et comprendre³⁷.«

Nicht schriftliche Quellen, nicht der hier verarbeitete Bericht des Historikers Sueton zur Bautätigkeit des Augustus, sondern die Bauten selbst oder deren Ruinen sind glaubhafte Zeugnisse von der Größe Roms.

Dieser Gedanke war nicht neu: Raffael hatte seinen berühmten Brief an Leo X., der die Erforschung der antiken Baudenkmäler und ihre Wiedergabe in exakten Zeichnungen begründet, mit dem Argument eingeleitet, es gebe viele,

»che misurando col loro debile giuditio le grandissime cose, che delli Romani circa l'arme, et della città di Roma circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti et grandezza delli edificii si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere. Ma altramente a me sole avenir et aviene. Perchè, considerando dalle reliquie che anchor si veggono per le ruine di Roma la divinitade di quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere, che molte cose di quelle che a noi paiono impossibili, che ad essi erano facilissime³⁸.«

Serlio verwertete mit seinen »Antiquità« nicht nur einen Teil der rund zwanzig Jahre zuvor entstandenen römischen Bauaufnahmen³⁹; er schloß sich mit der Konzeption seines Traktates, der die Abbildungen nur mit einem sparsamen Kommentar begleitet, dieser Auffassung an: Gäbe es nicht die Ruinen, »forse non si darebbe tanta credenza a le scritture«⁴⁰. Das »Roma quanta fuit ipsa ruina docet« des Titelblatts (Abb. 6) bezieht folglich Stellung gegen die bislang bevorzugte Verwendung der Schriftquellen. Die Ruinen und –



6. Serlio: *Le Antiquità di Roma* 1540, Titelblatt

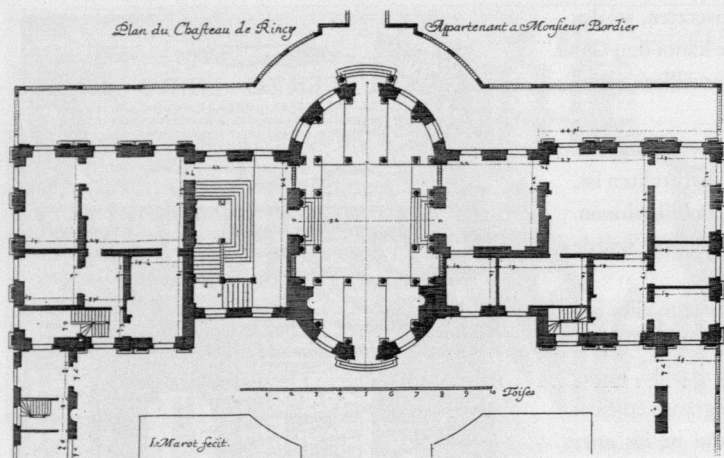
dafür ist das Libro III der Beleg – deren getreue Wiedergabe im Holzschnitt, nicht die Schriften, belehren die Nachwelt über die Größe Roms. Bei aller Nähe zu den Antiquaren, die Serlios Kompendium prägt und sich in der Nostalgie vergangener Größe äußert, bleibt als Ziel die Anwendung auf die Gegenwart, d. h. die ästhetische und technische Verbesserung der eigenen

³⁷ Nach Geymüller 1887 (wie Anm. 8), S. 339.

³⁸ Vincenzo Golzio: Raffaello nei documenti, Rom 1936, S. 82. Auf die Probleme der verschiedenen Textfassungen und der Autorschaft Raffaels gehe ich hier nicht ein.

³⁹ Günther 1988 (wie Anm. 12), S. 135, S. 234 f.

⁴⁰ Serlio 1540 (wie Anm. 11), S. iii. Zu »antivitruvianischen« Formen der Architekturtheorie in der Nachfolge von Raffaels »Romplan« vgl. Morolli 1984 (wie Anm. 14), S. 107 ff.; Henri Zerner: Du mot à l'image: Le rôle de la gravure sur cuivre, in: Les Traités d'architecture de la Renaissance, Paris 1988, S. 281–294.



7. Jean Marot: *Le Raincy*, Grundriß (*Petit Marot*)

Baukunst, die durch die Auswahl der besten Exempel erreicht werden soll⁴¹.

Du Cerceau hat die Anregungen aufgenommen und das Gewicht der Bilder noch vergrößert: Der Kommentar wurde von den Tafeln getrennt; dazu verpflichtete schon die Technik des Kupferstichs, die den Druck auf ein und derselben Tafel nicht zuließ. Die Tafeln wurden erheblich größer gewählt, so daß Details dargestellt werden konnten. Mit Technik und Format hat Du Cerceau in den »Plus excellents Bastiments« einen Maßstab für alle späteren Unternehmungen dieser Art gesetzt. Die Glaubwürdigkeit des Bildes sollte von nun an ein schlagendes Argument für den Nutzen von Anthologien zur Baukunst sein.

Indes nahm erst Jean Marot die Arbeit an der Anthologie der französischen Baukunst in der Nachfolge Du Cerceaus wieder auf. Marot wurde zwar in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts von den *Bâtiments du Roi* mit der offiziellen Wiedergabe von Berninis Louvreprojekt betraut⁴²; er dokumentierte auch die Pläne für Val-de-Grâce, das im Auftrag der Königinmutter Anne d'Autriche entstand, und nahm diese Stiche später in das großformatigere seiner beiden Sammelwerke auf. Es gibt aber kein Anzeichen, daß der »Petit« und der »Grand Marot« auf einen Auftrag des Königs hin entstanden. Beide Bände enthalten neben Kirchen vorwiegend Bauten von Privatleuten und geben erstmals dem Bauen in der Stadt das ihm zukommende Gewicht. Beide Bände erschienen ohne Wid-

mungsschreiben, auf eigenes Risiko des Stechers; sie wurden aus vorhandenen Einzelblättern oder Serien zusammengestellt und für die Buchedition um neue Tafeln erweitert. Diese Vorgehensweise beruhte auf den Erfahrungen des Ornamentstechers, der auch für die Baukunst zunächst überschaubare und erschwingliche Serien herausbrachte. Einige dieser Folgen hat er für seine großen Ausgaben benutzt.

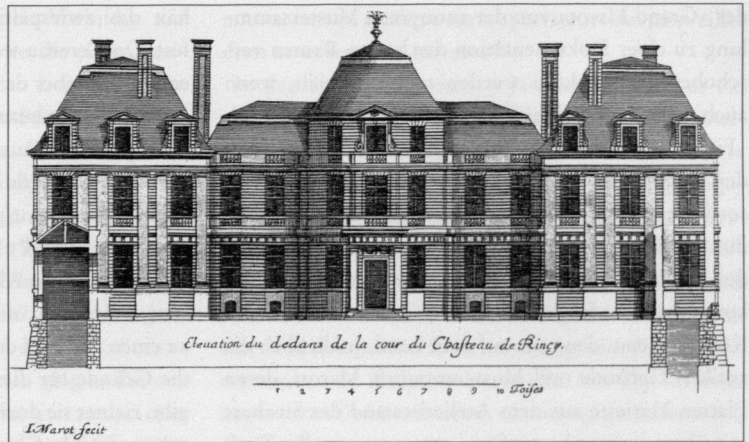
Die komplizierte Geschichte der Editionen mit den Schwankungen in der Anzahl der Tafeln und der Weiterverwendung der Druckplatten durch Jean Mariette und Charles-Antoine Jombert ist von André Mauban bis ins 18. Jahrhundert verfolgt worden; dies soll hier nicht im einzelnen wiedergegeben werden⁴³. Der »Petit Marot« enthält die älteren Bauten, die Formate und die Legenden der Stiche sind besonders einheitlich. Es scheint, als habe Marot erst auf den Erfolg dieser kleinen Ausgabe die riskantere des »Grand Marot« unternommen. Nur der »Petit Marot« war von Anfang an mit einem Titel versehen. Er garantiert die Korrektheit der Tafeln, indem er das

⁴¹ Vgl. zum Antiquarianismus jetzt die Beiträge von Henning Wrede, Wolfgang Weber und Wolfgang Ernst in: W.Schüttler/J.Rüse/E.Schulin (Hgg.): *Geschichtsdiskurs 2. Anfänge modernen historischen Denkens*, Frankfurt 1994.

⁴² Paul Fréart de Chantelou: *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France, Aix-en-Provence 1981*, S. 260.

⁴³ André Mauban: *Jean Marot architecte et graveur parisien*, Paris 1944.

8. Jean Marot: *Le Raincy*,
Hoffassade (Petit Marot)



Buch als das in den entscheidenden Stufen der Herstellung ganz und gar eigenhändige Werke Marots ausgibt. In seiner Ausführlichkeit spiegelt der Titel zudem die bunte Mischung eines über die Zeit hin angewachsenen Fundus:

»Recueil des Plans Profils et Elevations de plusieurs palais Chateaux Eglises Sepultures Grottes et Hostels Batis dans Paris, et aux environs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleurs Architectes du Royaume, deſſignez, meſurés et gravez par Jean Marot Architecte Parisien«

Entsprechend zu dieser Ankündigung lassen die Stiche keine Rangfolge der Bauaufgaben erkennen, es sei denn das Prestige der Pariser Bauten vor denen in der Provinz und das des einzigen »Palais«, des Luxembourg, vor den »Hôtels«. Um das Werk anzupreisen, werden die Qualität der abgebildeten Bauten und ihrer Architekten gerühmt. Indes sind auf den einzelnen Tafeln zwar die Auftraggeber genannt: Wenn sie nicht explizit in der Legende angeführt werden, erscheinen sie doch zumeist im Namen des Gebäudes. Wer dieses aber entwarf, wird – wie schon von Du Cerceau – verschwiegen⁴⁴. Vielleicht folgte Marot seinem Vorbild in diesem Punkt blindlings. Darüber hinaus dürfte es ihm, der als Architekt nicht sonderlich erfolgreich war, kein Anliegen gewesen sein, die Leistungen seiner Konkurrenten herauszustreichen. Der »Petit Marot« bot daher wie eine von Marots Ornamentstichfolgen einen weitgehend anonymen Corpus von Mu-

stern. Den Gebrauchswert seiner Tafeln steigerte Marot durch die Darstellungsmethode. (Abb. 7/8) Mit Ausnahme einiger aus anderem Zusammenhang stammenden Veduten zeigt der »Petit Marot« die Gebäude in orthogonalen Rissen; jede Tafel ist mit einer Skala versehen, einige Risse erhielten zusätzlich detaillierte Angaben zu den Abmessungen.

Der »Grand Marot« übernahm das einmal entwickelte Schema mit nur wenigen Veränderungen. Nach ersten Ausgaben uneinheitlichen Umfangs wurde das Werk – weiterhin ohne Titel – auf 164 Tafeln festgelegt⁴⁵. Die Gebäude erhielten keine erkennbare Ordnung; inmitten der französischen Architektur, als deren Schluß- und Höhepunkt der Louvre und die Tuileries gesetzt sind, erscheinen Tafeln zum Kapitol in Rom und zu griechischen Tempeln. Mehr noch als der »Petit Marot« erweckt das größere Werk den Eindruck, als habe der Stecher den Fundus seines Ateliers in einem stattlichen Band gewinnbringend vermarkten wollen. Dazu trägt auch das vorangestellte Inhaltsverzeichnis bei, das als »Table des Planches des Sieurs Marot pere et fils« dem Sammler die Vollständigkeit des stecherischen *Œuvres* suggeriert. In einem Punkt hatte sich Marot jedoch korrigiert und damit den Akzent in der prächtigeren, repräsentativen Ausgabe

⁴⁴ Ausnahme ist François Mansart zum Hôtel de Jars und zum Hôtel d'Aumont.

⁴⁵ Mauban 1944 (wie Anm. 43), S. 77ff.

des »Grand Marot« von der anonymen Mustersammlung zu einer Dokumentation der besten Bauten verschoben. Architekten wurden nun zahlreich, wenn auch nicht durchgehend, namentlich aufgeführt.

Für den »Petit Marot« hat dies erst Jean Mariette in der zweiten Ausgabe von 1738 übernommen⁴⁶. Er sortierte nun auch den »Grand Marot« neu und ließ ihn mit den Kirchen beginnen. Dies entsprach zwar der Hierarchie der Bauaufgaben, nicht aber der Baukonjunktur. Es folgten die Bauten in der Stadt, die des Königs zuerst, dann die auf dem Land, schließlich die antiken Gebäude und Musterentwürfe Marots, deren Platten Mariette aus dem Atelierbestand des Stechers mit übernommen hatte. Der jetzt vorangestellte Titel, der von der neu hergestellten Sammlung der »Architecture françoise« auf den »Marot« übertragen wurde, ließ den Stecher ganz hinter den abgebildeten Werken und ihren Urhebern verschwinden; er täuschte eine Aktualität vor, die das Werk – gerade in der neuen Anordnung der Tafeln – nicht mehr besaß:

»Architecture françoise ou Recueil des plans, elevations coupes et profils des Eglises Palais Hôtels et Maisons particulières de Paris, et des Chasteaux et Maisons de Campagne ou de Plaisance des Environs, et plusieurs autres Endroits de France Bâties nouvellement par les plus habils Architectes, et levés et mesurés exactement sur les lieux.«

Endgültig zur Dokumentation ohne unmittelbaren Nutzwert wurden die Stichwerke Marots, als sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei Charles-Antoine Jombert neu aufgelegt wurden. Nun repräsentierte der »Petit Marot« die »anciens Edifices de Paris«:

»D'ailleurs on est redevable aux soins laborieux de cet Artiste intelligent, d'avoir transmis à la posterité par le moyen de la gravure, dans laquelle il excelloit, la plûpart des anciens edifices et des autres monumens de France qui existoient de son tems, et qui avoient quelques réputation⁴⁷.«

Rund hundert Jahre scheint die Frist betragen zu haben, innerhalb derer ein Stichwerk den Charakter der Mustersammlung endgültig verlor. Im Mai 1672 hatte die Académie de l'architecture unter anderen Traktaten auch Du Cerceaus »Plus excellents Bastiments« herangezogen, um ihren Nutzen für die Förderung des Bauwesens festzustellen. Das Protokoll

hält das zwiespältige Ergebnis dieser Überprüfung fest. Du Cerceau war nicht mehr zur Nachahmung zu empfehlen, aber dennoch lehrreich:

»Le Livre des beaux bastimens de France qu'il nous a laissé peut estre aussy de grande utilité par la réflexion qu'on doit faire de l'estat où ilz estoient alors à celui où ilz se trouvent présentement et des raisons qu'on peut avoir eues d'y apporter ces changemens⁴⁸.«

Auch wenn die Akademie im Vergleich die Veränderungen der französischen Architektur als Annäherung an einen Zustand der Vollkommenheit beschreibt und die Gründe für diesen Fortschritt zu erforschen vorgibt, richtet sie doch aus zwei Gründen falsche Erwartungen an Du Cerceaus Werk: Zum einen mußte sie aus der Kenntnis der als Mustersammlung konzipierten »Marots« annehmen, auch die »Plus excellents Bastiments« seien allein zu diesem Zweck publiziert worden. Zum anderen kam neben den Vorschriften – z. B. von Traktaten – Vorlagen, in denen diese Vorschriften musterergütig eingehalten waren und die die Einbildungskraft nährten, in der Künstlerausbildung eine gleichrangige Bedeutung zu⁴⁹. Diese Auffassung konnte den Wert von Stichsammlungen nur steigern – schärfer als zuvor aber mußte nun zwischen Bauten, die nur noch von historischem Interesse waren, und einem Kanon nachahmenswerter Exempel unterschieden werden. Vor den »Plus excellents Bastiments« jedenfalls konnte die Akademie Anfänger auf dem Gebiet der Architektur wegen der dort sichtbaren »Lizenzen« nur warnen.

Etwa zur gleichen Zeit vollzog sich die Trennung in Kollektionen, die sich vorwiegend an die Spezialisten

⁴⁶ Mauban 1944 (wie Anm. 43), S. 101 ff.

⁴⁷ Petit Œuvre d'architecture de Jean Marot, architecte et graveur ou Recueil des Plans, Elevations et Coupes de divers anciens Edifices de Paris . . . , Paris 1764. S. vi. Der »Grand Marot« war von Jombert 1751 neu aufgelegt worden. Zu den Veränderungen in der Zahl und Zusammenstellung der Tafeln vgl. Mauban 1944 (wie Anm. 43), S. 94 ff.

⁴⁸ Lemonnier 1911 ff. (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 12.

⁴⁹ Vgl. die Rede Colberts vor der Académie de peinture et de sculpture 1664, zitiert in André Félibien 1725 (wie Anm. 7), Bd. 5, S. 301: »que dans les sciences et les arts, il y a deux manières d'enseigner, sçavoir, par les préceptes et par les exemples, que l'une instruit l'entendement et l'autre l'imagination . . .«

des Bauwesens richteten und ihnen Vorbilder zur Verfügung stellten, und in Stichwerke, die einem breiteren Publikum die jeweils aktuellen Leistungen der Baukunst vorführten. Während die Präzision der orthogonalen und maßstabsgetreuen Wiedergabe ein Kriterium war, nach dem die Architekten die Wiedergabe beurteilten, war Genauigkeit in den meisten Veduten nicht das vordringliche Ziel. Es ist wohl kein Zufall, daß die Veduten die Architektur in der Stadt vernachlässigen und hauptsächlich die ländlichen Wohnsitze des Adels abbilden⁵⁰. In diesen Radierungen, die malerische Effekte erlaubten, ging es darum, die Bauten in der Einbindung in ihren Garten und eine liebevolle Landschaft vorzuführen und in der Überfülle von Staffagefiguren das Vergnügen abzubilden, das ein Schloß der gemeinschaftlichen Landpartie bot. Freilich ist hier zwischen den Stichen, die im Auftrag des Besitzers entstanden, und kommerziellen Serien zu unterscheiden. Waren die Stecher, etwa die Perelle und Aveline vor allem daran interessiert, für den Kreis der Graphiksammler jeweils neue Serien herauszugeben, in denen der aktuelle Stand der Landsitze mit ihren Attraktionen dargestellt wurde, dürfte dem Besitzer des Landhauses mehr daran gelegen haben, sein Anwesen in größtmöglicher Genauigkeit dargestellt zu sehen. Denn Aufgabe dieser Veduten war nicht nur, den Ruhm des Besitzers als Bauherrn unter den Zeitgenossen zu verbreiten, sondern auch, die ursprüngliche Gestalt der Anlage für die Nachwelt zu bewahren.

Das ehrgeizigste Unternehmen dieser Art war das »Cabinet du Roi«, in dem Ludwig XIV. neben allen anderen Fördermaßnahmen aus dem Bereich der Wissenschaften und Künste auch seine Bauten festhalten ließ⁵¹. In den Diskussionen um das günstigste Verfahren, mit dem man die Leistungen der Künste den Nachfahren übermitteln könne, erhielt die Druckgraphik den Vorrang. Die Bände sollten jedoch durch einen erläuternden Text des »Historiographe des Bâtimens du Roi« André Félibien ergänzt werden⁵².

»C'est dans cette pensée que Sa Majesté . . . fait mettre au jour des Recueils . . . où la beauté des Caractères, jointe à celles des Figures, ne laisse rien à désirer, afin qu'ils soient un jour de précieux Monumens de tout ce qui se fait aujourd'hui, et que ceux qui viendront après

nous soient en quelque sorte spectateurs des merveilles dont nous sommes témoins⁵³.«

In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts gab es ein charakteristisches Nebeneinander der beiden Darstellungsverfahren: Während die Projekte für den Louvre durch Jean Marot und Sébastien Leclerc⁵⁴ in orthogonalen Rissen wiedergegeben wurden, hielt Israël Silvestre die Fortschritte in der Verschönerung von Versailles in Veduten fest. (Abb. 9/10) Veduten sollten sich schließlich im »Cabinet du Roi« durchsetzen. Mit einer bezeichnenden Einschränkung nahmen der König und seine Ratgeber damit die von Du Cerceau begonnene Dokumentation der »besten« Leistungen der Architektur wieder auf: Das »Cabinet« enthielt ausschließlich Bauten des Königs selbst; die Anstrengungen der »Particuliers« für die Nachwelt in Stichen zu überliefern, blieb diesen selbst überlassen.

Insofern trifft die These zu, die von Jean-Pierre Babelon, André Chastel und Alain Erlande-Brandenburg zur Entstehung des »patrimoine national« aufgestellt wurde: Der Monarchie des Ancien Régime sei diese Idee fremd gewesen⁵⁵. Keineswegs fremd war ihr indes die Auffassung, Gebäude könnten ein Monument ihres Urhebers sein. Unter Hinweis auf den die Jahrhunderte überdauernden Zeugniswert römischer

⁵⁰ Zum Anteil der Veduten und Landschaften am Graphikmarkt vgl. Marianne Grivel: *Le Commerce de l'Estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genf 1986, S. 147 ff.

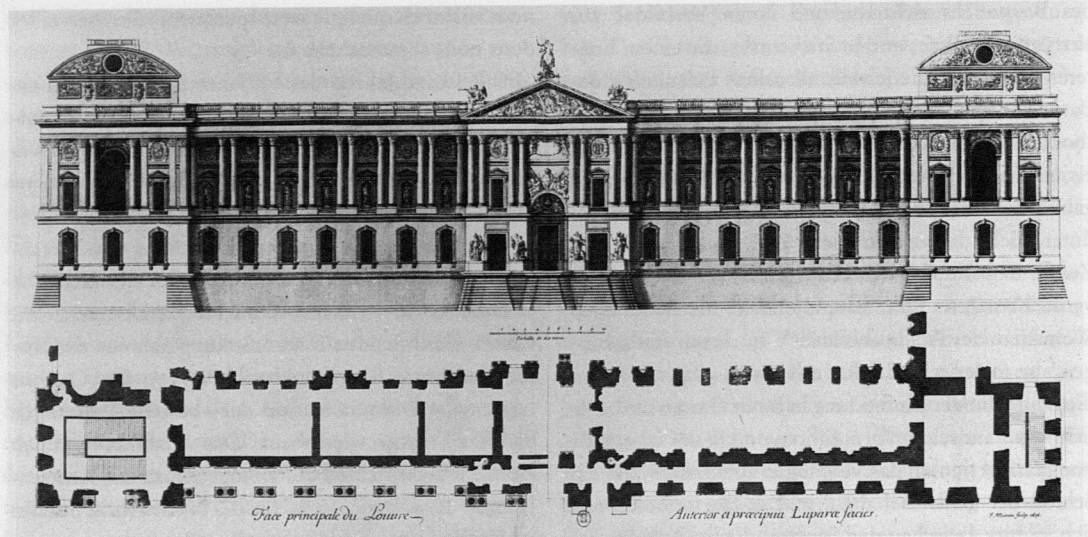
⁵¹ André Jammes: *Louis XIV, sa bibliothèque et le Cabinet du Roi*, *The Library* 20, 1965, S. 1–12; Anne Sauvy: *L'illustration d'un règne. Le Cabinet du Roi et les projets encyclopédiques de Colbert*, in: *L'art du livre à l'imprimerie nationale*, Paris 1973, S. 103–126; Marianne Grivel: *Le Cabinet du Roi*, *Revue de la Bibliothèque Nationale* 1985, 18, S. 36–57.

⁵² Zum Titel und zu den Aufgaben des »Historiographe« vgl. François Fossier: *A propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 32, 1985, S. 361–417, zu Félibien und den »historiographes des Bâtimens« S. 366, S. 396.

⁵³ André Félibien, in: *Tapisseries du Roy où sont représentées les quatre éléments et les quatre saisons de l'année, 1670*, zitiert nach Sauvy 1973 (wie Anm. 51), S. 107.

⁵⁴ Maxime Préaud: *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*. 8. Sébastien Leclerc I., Paris 1980, S. 224 f., Nr. 883 f.

⁵⁵ Jean-Pierre Babelon/André Chastel/Alain Erlande-Brandenburg: *La notion du patrimoine*, *Revue de l'art* 40, 1980, S. 12 ff.



9. Jean Marot/Sébastien Leclerc: Louvre, Aufriß der Ostfassade (Cabinet du Roi)

Ruinen wurde zu Zeiten Ludwigs XIV. oft argumentiert, die Architektur sei aufgrund ihrer Haltbarkeit von allen Künsten am besten geeignet, den Ruhm des Königs zu verkünden⁵⁶. Dies hatte auf den Umgang mit den Bauten selbst keine Auswirkung, privilegierte vielmehr die Sticheditionen.

Nur ein Gebäude war seit dem 16. Jahrhundert von dieser indifferenten Haltung ausgenommen: Der Louvre wurde durch die Bauinschrift Heinrichs II., die Du Cerceau überliefert, (Abb. 11) zu einem Monument für die Treue des Sohnes gegenüber dem Vater:

HENRICUS.II.R.CHRISTIANISSIM.
 VETUSTATE COLLAPSUM REFICI
 COEPT.A.PAT.FRANCISCO.I.
 .R.CHRISTIANISS.MORTUI
 SANCTISS.PARENT.MEMOR
 PIENTISS.FILIUS ABSOLVIT.

In der Konsequenz dieses Bekenntnisses zum Werk der Vorfahren lag 1665 das Scheitern Berninis, dessen Projekt für den vollständigen Neubau sich nicht gegen den besonderen Rang der Fragment gebliebenen Westteile durchsetzen konnte, trotz mancher Schwankungen des Auftraggebers in dieser Frage. In Colberts Kommentar zum zweiten Entwurf Berninis wird zu-

dem deutlich, daß der Louvre nicht allein Denkmal seiner Bauherrn war:

»(Sa Majesté) seroit bien ayse . . . de conserver en leur entier les parties du grand bastiment qui ont esté élevées par les rois ses prédécesseurs, et qu'elle-mesme a élevées sur les premiers dessins faits du temps des premiers hommes du monde qui ont retiré l'architecture du tombeau où la barbarie des Goths et les siècles qui les ont suivis l'avoient ensevelie⁵⁷.«

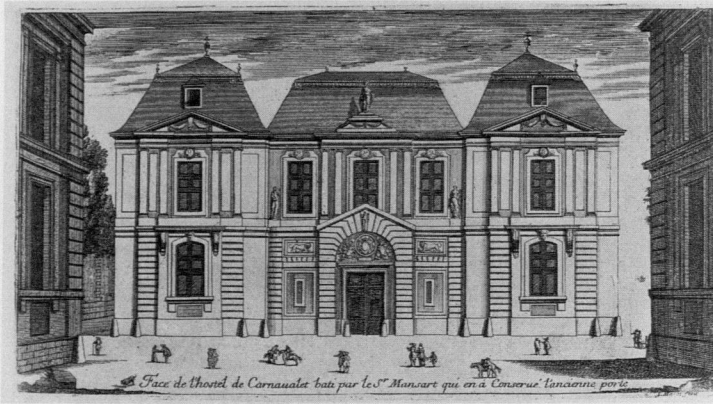
Der Louvre war ein Monument für die Erneuerung der Architektur unter Beteiligung der Bauherrn und ihrer Architekten. Deren Ruhm war untrennbar verbunden⁵⁸. Das Primat für die Wiedererweckung einer toten Kunst wird hier sogar entgegen der allgemein üblichen Meinung⁵⁹ und wider besseres Wissen den

⁵⁶ z. B. Jean Chapelain: *Lettres*, hg.v. Ph. Tamizey de Larroque, Paris 1883, Bd. 2, Nr. 155, S. 272 ff.; Félibien 1725 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 54 ff.; Antoine Desgodets: *Edifices antiques de Rome*, Paris 1682, *Épître* (nicht paginiert).

⁵⁷ Pierre Clément (Hg.): *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris 1868, Bd. 5, Nr. 21, S. 261.

⁵⁸ Vgl. auch Félibien 1725 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 54: »les ouvriers auront part à l'honneur de ces beaux travaux et à la bonne fortune d'un règne si glorieux.«

⁵⁹ Vgl. dagegen z. B. Claude Perrault: *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1684, *Préface* (nicht paginiert).



12. Jean Marot: Hôtel de Carnavalet, Straßenfassade (Grand Marot)

sculpture soit comme un précieux joyau qu'il ait richement enchassé dans ce qu'il a fait de neuf⁶⁰.«

Vorläufig blieb dieser Umgang mit dem älteren Gebäude und seiner Dekoration isoliert⁶¹. Die Auffassung, Architekturgeschichte sei das Resultat handelnder Einzelpersonen, sowohl von der Seite des Bauherrn wie des Architekten, wog schwer. Kompendien der gesamten französischen Architektur herzustellen, wurde daher im »Siècle de Louis XIV« zur Aufgabe der Stecher und Verleger. Mit Blick auf die verschiedenen Kreise ihrer Kunden differenzierten sie die Ware zwischen den durchaus charmanten, breit angelegten Serien von Veduten und den exakten Mustersammlungen. Du Cerceaus Versuch, Genauigkeit mit einer Darstellungsweise zu verbinden, die die Pracht der Gebäude überzeugend wiederzugeben vermochte, der Versuch also, Muster und Dokumentation in einem zu bieten, war als Modell angesichts gestiegener Ansprüche aller Interessenten nicht mehr brauchbar.

Die »Architecture française«, die Jean Mariette auf seine Neuauflage des »Grand Marot« (1727) folgen ließ, bot von ihrem Konzept her kaum etwas Neues⁶². Mit ihren 562 Tafeln war sie allerdings das bei weitem umfangreichste Werk zur französischen Baukunst, und sie sollte in diesem Punkt nicht mehr übertroffen werden. Anders als noch Marot, der die Vorlagen für die Dekoration von Innenräumen immer separat publiziert hatte, schloß Mariette der Präsentation der Gebäude, die in der nun üblichen Form mit orthogonalen Rissen erfolgte, über hundert Tafeln zu Boise-

rien, Gittern und anderen auch technischen Einzelheiten vorwiegend profaner Bauten an. Mariettes »Architecture« entsprach damit den Tendenzen in der Baupraxis, wonach sich die bedeutenderen Neuerungen in der Innendekoration kundtaten. Die nicht neue Auffassung, die französischen Architekten zeichneten sich insbesondere gegenüber den Italienern durch ihre Fähigkeiten zum Entwurf wohnlicher Innenräume aus⁶³, erhielt durch Mariettes Zusammenstellung neue Argumente. Noch Krafft und Ransonette sollten die Eleganz der Interieurs als die eigentliche Qualität der französischen Baukunst bezeichnen und ihr im Sammelwerk von 1801/1812 zahlreiche Tafeln widmen.

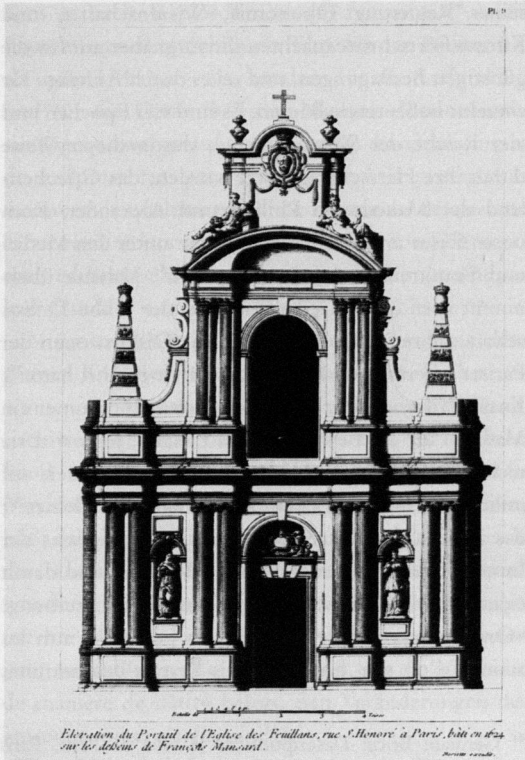
Mariettes Stichwerk war allerdings nicht durchgehend von der Aktualität, die es auf den letzten hundert Tafeln erreichte. Unter den Kirchenfassaden, mit de-

⁶⁰ Félibien 1725 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 61.

⁶¹ Als weitere Beispiele nennen Babelon/Chastel/Erlange-Brandenburg 1980 (wie Anm. 55), S. 13f., die Porte St. Antoine und die Colonne astrologique in Paris.

⁶² Ich benutze den von Louis Hauteceur herausgegebenen Nachdruck (Paris 1927) und folge dessen Zählung der Tafeln. Vgl. auch André Mauban: L'architecture française de Jean Mariette, Paris 1946; Grivel 1986 (wie Anm. 50), S. 348; Maxime Préaud/Pierre Casselle/Marianne Grivel/Corinne Le Bitouzé: Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime, Paris 1987, S. 96f., S. 229f.; zur Identifikation des Stechers und zum Anteil Jacques-François Blondels vgl. Emil Kaufmann: The Contribution of Jacques-François Blondel to Mariette's Architecture Française, Art Bulletin 31, 1949, S. 58f.

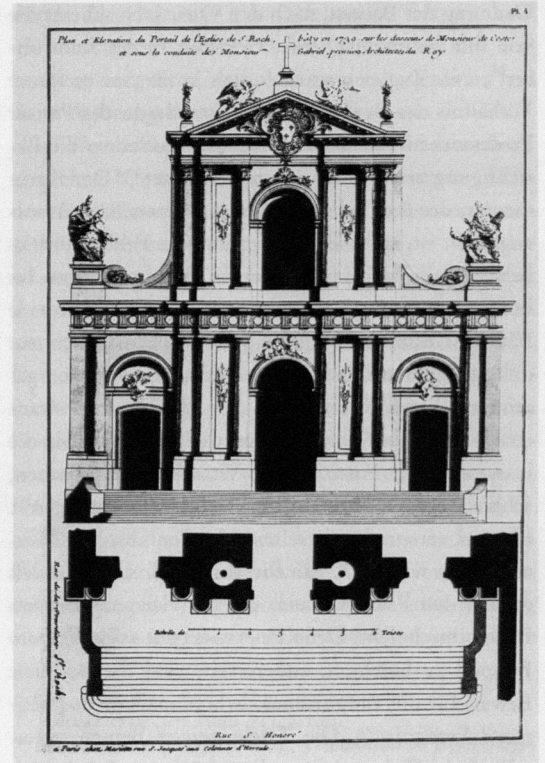
⁶³ z. B. François Blondel: Cours d'architecture (1675/1683), Paris 21698, S. 687ff.



13. Jean Mariette: *Eglise des Feuillants, Fassade* (Architectur française)

nen die Sammlung einsetzt, finden sich besonders viele Beispiele aus dem 17. Jahrhundert – u. a. Salomon de Brosse St. Gervais-St. Protais von 1616 oder François Mansarts »Feuillants« von 1624 (Abb. 13). Es hatten sich freilich, wie Robert de Cottes Fassade von St. Roch (1739, Abb. 14) zeigt, hier keine erheblichen Neuerungen durchgesetzt, so daß die Kirchen des 17. Jahrhunderts noch als Muster herangezogen werden konnten.

Nach der Mitte des Jahrhunderts setzte ein Umschwung ein. Neue Sammelwerke wurden bis zur Revolution nicht mehr hergestellt, dagegen die älteren neu aufgelegt. Die Veränderungen, die der »Petit« und der »Grand Marot« dabei erfuhren, wurden oben kurz erwähnt. Jacques-François Blondel begann 1752 bei Charles-Antoine Jombert, der Jean Mariettes Platten erworben hatte, mit der Publikation seiner »Architecture Française«⁶⁴. Blondel, der schon an der ersten



14. Jean Mariette: *St. Roch, Fassade* (Architectur française)

Ausgabe als Zeichner und Stecher mitgewirkt hatte, verarbeitete in diesem Werk, das nach vier von acht geplanten Bänden unfertig liegen blieb, die Erfahrungen als Lehrer seiner 1740 eröffneten Architektenschule⁶⁵. Es schien ihm nicht mehr ausreichend, Grund- und Aufrisse sowie Schnitte der Bauten aneinanderzureihen, waren doch »préceptes« wie »exemples« unerläßliche Bestandteile der Architektenausbildung. Blondel sortierte Mariettes Tafeln neu, nach Bauaufgaben, und er begann sein Werk mit der damals wichtigsten, dem Hôtel particulier in Paris. In der

⁶⁴ Jacques-François Blondel: *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils*, Paris 1752–1756, 4 Bde.

⁶⁵ Zum Verhältnis dieser Schule zur Académie vgl. Wolfgang Schöllner: *Die »Académie Royale d'Architecture« 1671–1793. Anatomie einer Institution*, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 237ff. Blondel wurde 1755 in die Akademie (2. Klasse) aufgenommen und 1762 deren Professor.

Ordnung der Bauten, nach den Quartiers, scheint die von ihm benutzte Quelle, Germain Brices Stadtführer⁶⁶, auf. Zugleich spiegelt sich in ihr das vertraute Verhältnis des Bewohners zu seiner Stadt, des Pariser Professors zu den Bauten, der den Studenten die Besichtigung anrät und sie dabei begleitet⁶⁷. Der Kommentar, der den Tafeln zu den einzelnen Bauten vorangestellt ist, soll die Vorzüge und die Fehler aufdecken, »faire éviter aux personnes de la profession les licences ou des abus qui peuvent se rencontrer dans le Bâtiment dont nous allons parler«⁶⁸. Zusätzlich zur unbestreitbaren Qualität der dargestellten Bauten garantiert dieser Kommentar der »Architecture française« die »supériorité« über die Kompendien, die inzwischen in Form eines »Vitruv« zur dänischen, schwedischen und britischen Architektur vorliegen⁶⁹. Blondel verspricht, in seinen Urteilen absolute Neutralität zu wahren⁷⁰. Mit diesem Versprechen handelt er sich den Zwiespalt ein, der die vier ausgeführten Bände durchzieht. Denn einerseits geht es darum, am Beispiel zu belehren, andererseits sind die Beispiele Beweis für die »importance de la plupart de nos bâtimens François«⁷¹. Die Tafeln zeigen Bauten unterschiedlicher Zeiten: »Cette diversité de manière de bâtir présentera les changemens auxquels l'Architecture a été sujette en France sous des regnes et dans les siècles différens«⁷². In ähnlicher Weise hatte 1672 die Académie de l'architecture Du Cerceau »Plus excellents Bastiments« noch eines gewissen Interesses für wert befunden. Blondels Ziel ist es also, »de présenter au public l'image des principaux Edifices François, dont la plus grande partie élevée sous le regne de Louis XIV fait autant d'honneur à notre nation qu'aux Architectes de son tems, ... de donner aux Etrangers une idée distincte de notre manière de bâtir en France«⁷³.

Regierungen sind hier nur Gelegenheit, zu einer Epochenenteilung zu gelangen. Dies wird in der französischen Kunstgeschichte große Fortune machen. Die Epoche Ludwigs XIV. ist bislang die bedeutendste Phase der französischen Architektur. Damit schließt sich Blondel der Auffassung an, das »Siècle de Louis XIV« sei ein besonders glückliches Zeitalter, vor allem für die Künste, gewesen⁷⁴. Besonders gut sollte Voltaire diese Meinung vertreten: Gewiß bezieht der Herrscher seinen Ruhm aus der Tatsache, daß unter

seiner Regierung Ökonomie, Wissenschaften und Künste Fortschritte machten. Er sorgt aber nur für die günstigen Bedingungen, und sei es durch Aufträge für einzelne bedeutende Bauten. Es sind vier Epochen und vier Reiche der Weltgeschichte, die in dieser Weise durch ihre Herrscher geprägt wurden: das Griechenland der Makedonen Philipp und Alexander, Rom unter Cäsar und Augustus, Florenz unter den Medici und Frankreich unter Ludwig XIV.⁷⁵ Voltaire übernimmt hier einen Gedanken, den der Abbé Dubos schon während der Régence in die Diskussionen der Pariser Literaten und Kunstkenner eingeführt hatte⁷⁶. Kunstförderung war in Biographien schon immer ein Maßstab für die Bewertung des Helden. Jetzt tritt sie nicht nur gleichberechtigt neben alle Aktionen auf militärischem, politischem und religiösem Gebiet⁷⁷; das Niveau der Künste wird sogar – wenigstens der Intention nach – zum generellen Maßstab und damit eigentlichen Gegenstand der Geschichtsschreibung: »On veut essayer de peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes

⁶⁶ Germain Brice: Description de la ville de Paris, Paris 1752, ND 1970.

⁶⁷ Belege bei Kaufmann 1949 (wie Anm. 62), S. 58 f.

⁶⁸ Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), Bd. 4, S. 2.

⁶⁹ Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), S. vi. Gemeint sind: Laurids Lauridsen de Thurah: Den Danske Vitruvius, 1746–1749; Erik Jönson Dahlberg: Suecia antiqua et hodierna, 1690–1715; Colin Campbell: Vitruvius Britannicus, 1725 ff. Vgl. Jean-Marie Pérouse de Montclos: L'architecture à la française, Paris 1982, S. 243.

⁷⁰ Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), Bd. 1, S. iv.

⁷¹ Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), S. iv.

⁷² Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), S. vi.

⁷³ Blondel 1752 ff. (wie Anm. 64), S. v/vi.

⁷⁴ Wolfgang Herrmann: Laugier and Eighteenth Century French Theory, London 1962, S. 56 ff.

⁷⁵ Voltaire: Le Siècle de Louis XIV, 1740, Kap. 1 (Œuvres historiques 1, hg.v. P. Pomian, Paris 1957, S. 616 f.); vgl. Robert Mandrou: La méthode historique de Voltaire, une lecture du »Siècle de Louis XIV«, in: K. Hammer/J. Voss (Hgg.): Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation – Zielsetzung – Ergebnisse, Paris/Bonn 1976, S. 364–373.

⁷⁶ Jean-Baptiste Dubos: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719, 1993, S. 214 (II, 12). Dubos nennt anstelle von Florenz Rom unter den Päpsten Julius II. und Leo X.

⁷⁷ Francis Haskell: History and its Images. Art and the Interpretation of the Past, New Haven/London 1993, S. 202 f.

dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais⁷⁸.« Die Bauten legen also nicht mehr Ehre für den Bauherrn – als ihren Urheber – ein, sondern für die Architekten und für die Gesamtheit der Nation. »Monumente« sind nicht zwangsläufig »ouvrage(s) d'architecture et de sculpture fait pour transmettre à la posterité la mémoire de quelque personne illustre ou de quelque événement important« (Monet 1636), sondern »certains édifices publics ou particuliers qui imposent par leur grandeur ou par leur ancienneté« (Voltaire)⁷⁹.

»Notre manière de bâtir« ist daher nur aus dem ganzen Komplex von Bauten zu ersehen. In ihm gewinnen die »Hôtels particuliers« einen neuen Rang, auch wenn der des Louvre, dem Blondel einen ganzen Band widmet, nicht ernsthaft angetastet wird. Die französische Bauweise verändert sich über die Zeiten, büßt dabei aber nie ihr Prestige ein. Korrektiv dieses in der Tendenz historistischen Verhaltens ist die Nutzanwendung, die Blondel mit seinem Werk verbinden möchte: die Belehrung über Abweichungen von den jetzt verbindlichen Regeln, die aber, wie die »diversité de manière de bâtir« belegt, den Veränderungen der »mœurs« unterworfen sind⁸⁰.

Diese Haltung läßt die Ausweitung des Kanons bedeutender französischer Bauten zu: Das Jahrhundert Ludwigs XIV. beginnt jetzt nicht nur zufällig, wie es die Übernahme der Tafeln von Mariette nahelegen mochte, mit dem Werk des Salomon de Brosse. Außerdem sind Le Mercier und besonders François Mansart herausragende Vertreter der französischen Manier⁸¹. Der Kommentar, der mit Hinweisen auf Fehler nicht spart, erlaubt es Blondel, auch diejenigen Bauten diesem Kanon zu inkorporieren, die sonst als Exempel für den Verfall der großen Tradition des 17. Jahrhunderts angesehen werden. Es gelingt Blondel auf diese Weise, die Architektur vom Beginn des 17. Jahrhunderts an bis in seine eigene Zeit als eine Einheit zu betrachten, die Ausländern gegenüber die Eigenschaften der französischen Nation repräsentiert. Obwohl die positive Bewertung der mittelalterlichen Baukunst in den Traktaten längst eingesetzt hat, obwohl ausgewählte Eigenarten der gotischen Kathedralen als Ausdruck des französischen Nationalcharakters gedeutet werden⁸², bleiben sie von der »Architecture Française« noch ausgeschlossen. Trotz ihrer Umdeutung

durch Blondel sind die Tafelwerke des 17. und 18. Jahrhunderts Musterbücher, geplant für die Verbreitung des guten Geschmacks unter Architekten und ihren Auftraggebern.

Der Weiterarbeit am Kanon der bedeutendsten französischen Bauten stellten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Hindernissen entgegen. Zum einen setzte sich im Gefolge der »Historischen Architektur« Fischers von Erlach die Spaltung in eine historische Typologie der Bauten und in Musterkollektionen von Typen für die Baupraxis durch⁸³. Damit einher ging die Internationalisierung der Architekturgeschichte, in der die französischen Bauten im besten Fall als gleichrangig neben denen anderer Nationen und Epochen erscheinen konnten. Zum anderen hinderte ein enzyklopädisches Streben nach Vollständigkeit an der kritischen Auswahl der wichtigsten Einzelstücke. Es wurde seit der Revolution von den Anstrengungen um die vollständige Inventarisierung aller Objekte abgelöst⁸⁴. Allen Bemühungen um die

⁷⁸ Voltaire 1740 (wie Anm. 75), S. 616.

⁷⁹ Nach Walther von Wartburg: Französisches Etymologisches Wörterbuch, Bd. 6,2, 1967, S. 121 f. Vgl. auch Dominique Poulot: Naissance du monument historique, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 32, 1985, S. 432.

⁸⁰ Dieser Zwiespalt findet sich auch in Blondels »Cours d'architecture« 1771 ff., Bd. 3, chap. 54; vgl. dazu Robin Middleton: Jacques-François Blondel and the Cours d'architecture, *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, 1959, S. 141.

⁸¹ Jacques-François Blondel: Discours sur la manière d'étudier l'architecture, Paris 1747. Vgl. auch Jacques-François Blondel, s.v. architecte, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert: *Encyclopédie* 1751 ff., ND Stuttgart 1966, Bd. 1, S. 616.

⁸² Vgl. hier nur Herrmann 1962 (wie Anm. 74), S. 71 ff., S. 235 ff.

⁸³ Zu den Vorstufen für Durands »Recueil et parallèle des édifices de tout genre« (1799–1801) vgl. Werner Szambien: Jean-Nicolas Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme, Paris 1984, S. 27 ff.

⁸⁴ Vgl. Edouard Pommier: L'Art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française, Paris 1991, S. 42 ff. Werner Szambien: Le Musée d'architecture, Paris 1988, S. 108 ff.; Dominique Poulot: The Birth of Heritage: »le moment Guizot«, *Oxford Art Journal* 11, 1988, S. 40–56. Ausdruck dieser Bemühungen waren Aubin-Louis Millins »Antiquités nationales«, 1790–1796 (Pommier 1991, S. 53 ff.) und die erste photographische Kampagne von 1851 (La Mission Héliographique, Ausstellungskatalog, Paris 1980).

Baukunst und ihre Geschichte war jedoch die Überzeugung gemeinsam, das Bild – und nicht der Text – habe den wichtigsten Beitrag zu leisten.

Dies wurde vor allem in einer neuen, gänzlich unsystematischen Form der Bildersammlungen vorgeführt: Die »Voyages pittoresques« von Pococke in den Orient (1772–73), Saint-Non nach Neapel und Sizilien (1784–86), Houel nach Sizilien und Malta (1782–87) sowie Choiseul-Gouffier nach Griechenland (1782–1822) zeigen die Bauten, vorwiegend antike Ruinen, in Veduten⁸⁵. Dabei wird der affektive Gehalt der zerstörten Architektur durch die Einbettung in die exotisch-südländische Vegetation und Landschaft gesteigert. Eine ähnliche Wirkung erzielten auch Benjamin de Laborde, Edmé Bégouillet und Jean-Etienne Guettard mit ihrem »Voyage pittoresque de la France«, dem einzigen vorrevolutionären, reich bebilderten Werk dieser Gattung, das Frankreich gewidmet sein sollte⁸⁶. Der erste Band von 1781 stellte sich unter dem Titel – »Description générale et particulière de la France« – noch in die Tradition der umfassenden Beschreibungen des Königreichs⁸⁷. Die Autoren übernahmen indes nicht die ihrer Ansicht nach sekundäre, weil historisch bedingte Einteilung Frankreichs in »généralités«, sondern ersetzten diese Verwaltungsbezirke durch geographisch und naturkundlich definierte Landschaften. Unter der Obhut Ludwigs XVI. war ein »Monument dont le projet fut enfanté par le Patriotisme«⁸⁸ geplant, zu dem die Wissenschaften, Literatur und Künste Beiträge liefern sollten. Auch wenn der verkaufsfördernde Titel des »Voyage pittoresque« dem Werk erst 1784 beigelegt wurde: Von Anfang an war die Diskrepanz zwischen dem spröden Text, der Fakten zur Geographie, Botanik, Geschichte und Kunstgeschichte der Landschaften aufzählt, und den Veduten von der Hand der »plus célèbres artistes« zu spüren. Die Bilder zeigen wohlbekannte Bauten mit großer Präzision, aber in neuer Sicht – wie etwa Versailles nach dem Kahlschlag des Parks von 1774/75. Sie geben zuvor nie Dargestelltes wieder – die Substruktionen von Pierrefonds werden durch die Untersicht und die winzigen Staffagefiguren ins Riesenhafte vergrößert (Abb. 15). Monument sind aber nicht nur die einzelnen Bauten oder die Städte, sondern auch Werke der Natur – wie der Basaltfelsen

von Rochemaure, dessen bedrohliche Wirkung auch die pastorale Staffage nicht zu mildern vermag (Abb. 16).

Der Umschwung in eine Darstellungsform, die von den nüchternen Tafeln der »Architecture Française« so deutlich absticht, war seit langem durch neue Argumente zum Wert von Abbildungen für die Vermittlung architektonischen Wissens vorbereitet worden. Schon der Abbé Dubos hatte die Frage, »si le pouvoir de la peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la poésie«, auch an Beispielen aus der Architektur erkundet:

»Enfin il n'y a personne qui n'ait eu l'occasion de remarquer plusieurs fois dans sa vie combien il était plus facile de faire concevoir aux hommes tout ce qu'on veut leur faire comprendre ou imaginer par le moyen des yeux que par le moyen des oreilles. Le dessin qui représente l'élévation d'un palais nous fait concevoir en un instant l'effet de sa masse. Son plan nous fait comprendre en un moment la distribution des appartements. Un discours méthodique d'une heure, quelque attention que nous voulussions y donner, ne nous le ferait pas entendre aussi bien que nous le concevons, pour ainsi dire, sur un coup d'œil. Les phrases les plus nettes suppléent mal aux dessins, et il est rare que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même sur le rapport de gens de métier, se trouve conforme au bâtiment. Il nous arrive souvent,

⁸⁵ R.Pococke: *Voyages... en Orient*, Paris 1772–1773, 7 Bde; Abbé de St. Non: *Voyage pittoresque et Description des Royaumes de Naples et de Siciles*, Paris 1784–86, 4 Bde.; Jean Houel: *Voyage pittoresque des Iles de Sicile, de Malte et de Lipari où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore*, Paris 1782–1787, 4 Bde.; Comte de Choiseul-Gouffier: *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1782–1822, 3 Bde.

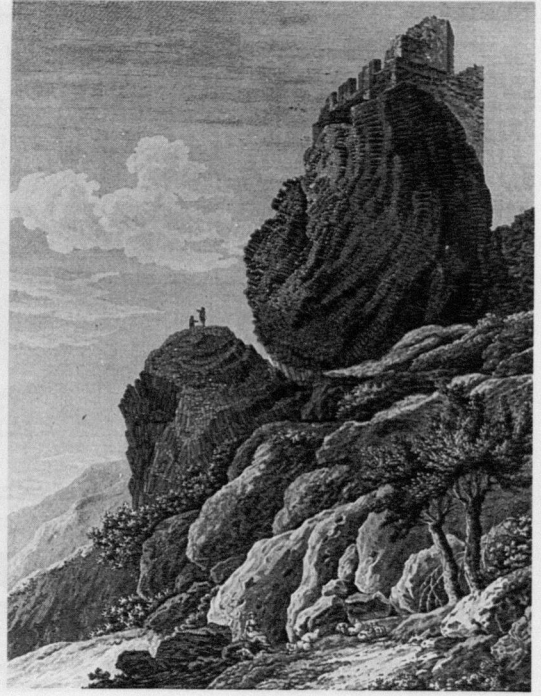
⁸⁶ Benjamin de La Borde/Edmé Bégouillet/Jean-Etienne Guettard: *Description générale et particulière de la France, ouvrage enrichi d'estampes d'après les dessins des plus célèbres artistes*, 4 Bde., Paris 1781–1784; als *Voyage pittoresque de la France*, 8 Bde., Paris 1784. Vgl. Le »gothique« retrouvé, Paris 1979, S. 105, S. 110f., Nr. 239–242bis (Eliane Vergnolle).

⁸⁷ Vgl. z.B. Jean-Aymar Piganiol de la Force: *Nouvelle Description de la France, dans laquelle on voit le gouvernement général de ce royaume*, Paris 1718 und 1743; Dumoulin: *La géographie ou Description générale du royaume de France divisé en ses généralités*, Paris 1762–67.

⁸⁸ La Borde/Bégouillet/Guettard 1784 (wie Anm. 86), Widmung.



15. Laborde/Béguillet/Guettard: Pierrefonds, Tavernier/Fessard l'ainé (*Voyage pittoresque de la France*, 1784)



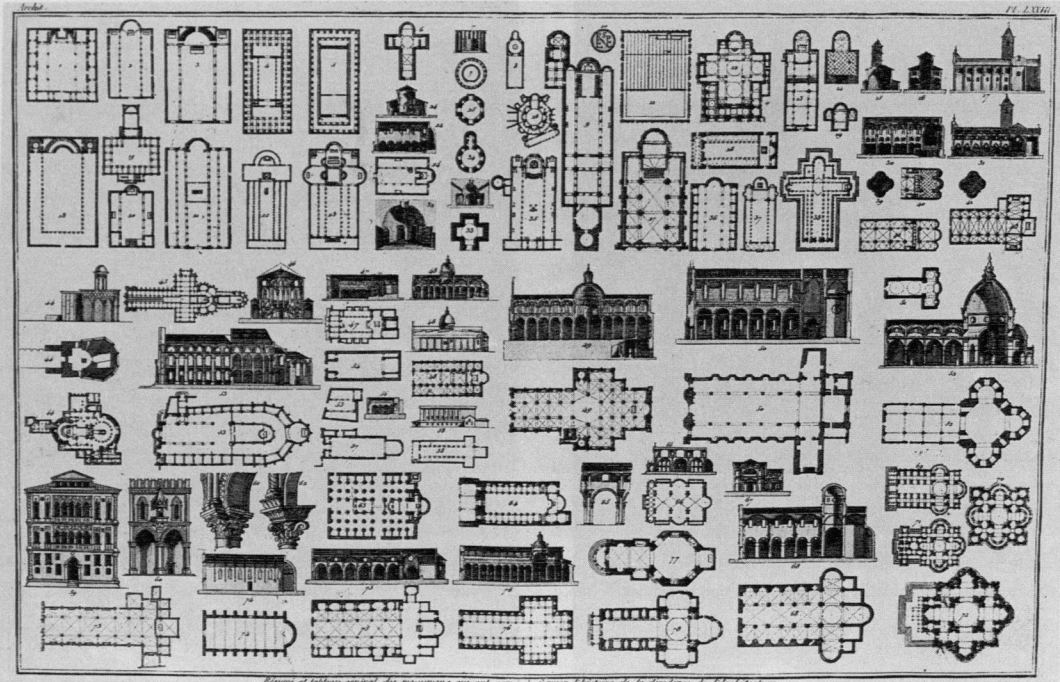
16. Laborde/Béguillet/Guettard: Rochemaure (*Voyage pittoresque de la France*, 1784)

quand nous voyons ce bâtiment dans la suite, de reconnaître que notre imagination avait conçu une chimère⁸⁹.«

In bestimmten Bereichen sorgen Illustrationen vollständiger und schneller für die gewünschten Informationen. Aus diesem Grund sollte man die »Encyclopédie« mit Abbildungen versehen⁹⁰. Eine wohlgeordnete und von einem Fachmann vorgetragene Erklärung scheitert aber nicht nur in dem Bemühen, ihr Objekt verständlich zu machen; nach der Lehre der sensualistischen Psychologie gerät sie auch gegenüber dem Bild, das die Seele über den Gesichtssinn stärker berührt und daher die Einbildungskraft besonders befördert, ins Hintertreffen. Dem Bild kommt also eine besondere Bedeutung zu. Illustrationen steigern die Aufnahme des Gegenstands durch den Leser/Hörer und Betrachter; die Intensität der Wahrnehmung und

⁸⁹ Dubos 1993 (wie Anm. 76), S. 134f. (I, 40). Ein weiteres Beispiel ist Vitruv, dessen Text so vieler Kommentare nur bedürfte, weil die Illustrationen verlorengegangen seien: »Son texte serait clair, si nous avions ses figures. Quatre lignes tracées sur le papier concilieraient ce que des volumes entiers de commentaires ne sauraient accorder.« Vgl. auch David Leroy: »Plan des églises les plus remarquables bâties depuis l'an 320 jusqu'an 1764, Paris 1770, Bd. 1, S.viiiif.: »une figure, quelque petite qu'elle soit, leur en donnera, au premier coup d'œil, une idée plus nette que le discours le plus clair.«

⁹⁰ Denis Diderot: Prospectus zur »Encyclopédie«, 1750, in: Ders.: Œuvres complètes, hg.v. J. Assezat, Bd. 13, Paris 1876, S. 142; »Le peu d'habitude qu'on a et d'écrire et de lire les écrits sur les arts rend les choses difficiles à expliquer d'une manière intelligible. De là naît le besoin de figures. On pourrait démontrer par mille exemples, qu'un dictionnaire pur et simple de langue, quelque bien qu'il soit fait, ne peut se passer de figures, sans tomber dans des définitions obscures ou vagues; combien à plus forte raison ce secours ne nous était-il pas nécessaire? Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours.«



Résumé et tableau général des monuments qui ont servi à former l'histoire de la décadence de l'Architecture.

17. Séroux d'Agincourt: Die Sakralbauten der Verfallszeit (*Histoire de l'art* 1823)

der durch sie ausgelösten Affekte erheben das dargestellte Bauwerk zum Monument.

Aus einer anderen Tradition kam Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt⁹¹. Den Anstoß zu seiner »Histoire de l'art par les monuments«⁹² gaben der Comte de Caylus mit seinem »Recueil d'antiquités« (1752) und Winckelmann mit seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764). Beiden gemeinsam war die Forderung nach einer Kunstgeschichte, die auf der kritischen Beurteilung der Denkmäler beruhte. Caylus gab seinen Mangel an Gelehrsamkeit offen zu und gebärdete sich daher als Connaisseur und Sammler. Er setzte sich zum Ziel, mit Hilfe von Vergleichen, die methodisch den Beobachtungen und Experimenten der Naturgeschichte entsprächen⁹³, von der Feststellung der künstlerischen Vorgehensweise zur allgemeinen Erkenntnis des »goût qui règneit dans un siècle et dans un pays« zu gelangen⁹⁴. Schlußfolgerungen zu ziehen, überließ Caylus dem Betrachter seiner Tafeln, denn der einleitende Text geht über Hinweise allge-

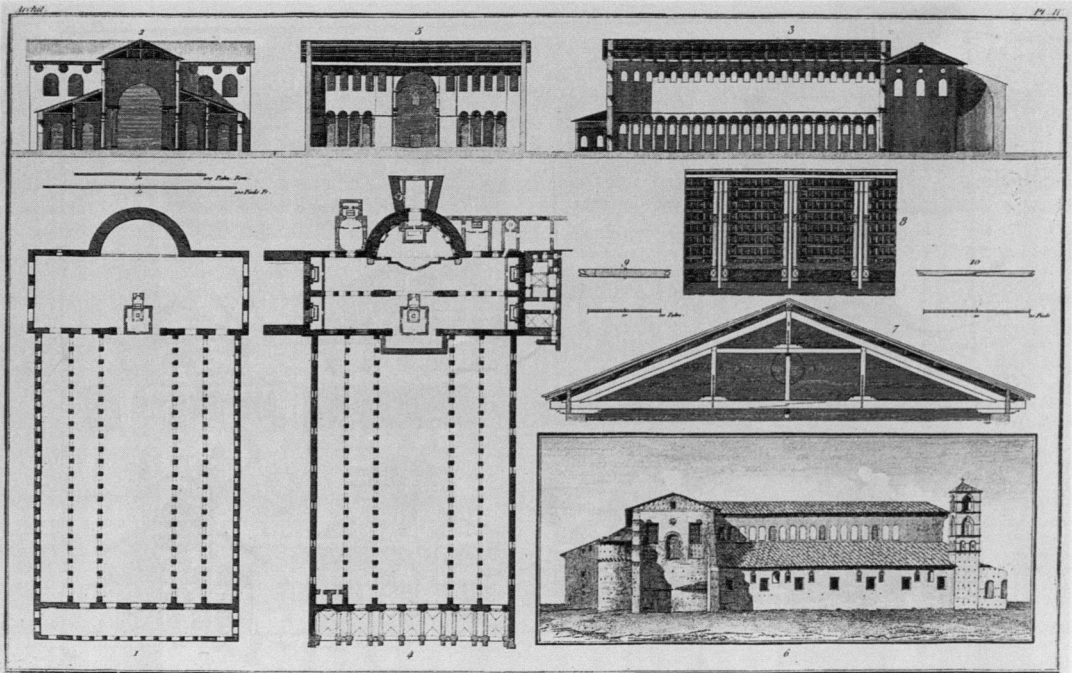
meinster Art nicht hinaus. Séroux, der aus Liebhaberei zur Kunstgeschichte fand, konnte von Caylus die Verachtung für die Gelehrsamkeit der Antiquare lernen. Er ersetzte aber, wobei er hierin Winckelmanns »Geschichte« folgte, die »Sammlung« des Grafen durch eine in Bild und Text systematisierte Kunstgeschichte.

⁹¹ Die einzige neuere Studie zu Leben und Werk ist: Henri Loyrette: Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval, *Revue de l'art* 48, 1980, S.40–56.

⁹² Vollständiger Titel: *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, 2 Bde., Paris, Treuttel et Würtz, 1823.* Ich gehe hier nur auf den ersten Teil – zur Architekturgeschichte – ein.

⁹³ Zu derartigen methodischen Parallelen vgl. Wolfgang Lepenies: *Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert*, in: Th.W. Gaehtgens: *Johann Joachim Winckelmann, Hamburg 1986, S.221–237.*

⁹⁴ Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard, Comte de Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, Paris 1761, Bd. 1, S.vii.*



Église de S. Paul hors des murs de Rome, dans ses états divers; depuis sa fondation par Constantin au IV^e siècle, jusqu'à présent.

18. Séroux d'Agincourt: S. Paolo fuori le mura (*Histoire de l'art* 1823)

Séroux begann seine Materialsammlung 1778 in Italien. Die Publikation der insgesamt neun Bände verzögerte sich durch die Ereignisse der Französischen Revolution, sie erschienen erst 1823 nach dem Tod des Verfassers. Der topographische und der chronologische Schwerpunkt der »Histoire« sowie die Ausweitung auf alle drei Kunstgattungen ergaben sich aus dem Vorbild Winckelmanns⁹⁵: Im Anschluß an dessen »Geschichte der Kunst« präsentierte Séroux die Kunst auf dem Boden Italiens »depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e«. Für die Periodisierung folgte er dem seit Vasari für die Historiographie der Kunst üblichen Schema⁹⁶. Die Wahl des immerhin ungewöhnlichen Gegenstandes entsprang einem enzyklopädischen Begehren nach Vollständigkeit der Kenntnisse, das auf jede normative Setzung, also unmittelbare Nutzenanwendung des Gesammelten, verzichtete⁹⁷. In diesem Punkt war Séroux ein radikaler Neuerer gegenüber den vorgegebenen Mustern: Die Kunst aus der Epoche des Verfalls besaß keinerlei

Vorbildlichkeit für die eigene Zeit; der Wert der Sammlung konnte daher nur in der »vérité historique incontestable«⁹⁸ bestehen. Die Ursachen für die Dekadenz der Kunst lagen in der »histoire politique, civile, et religieuse«, die daher der »histoire de l'art« voranzustellen war⁹⁹. Kunstgeschichte war Teil der Universalgeschichte und besaß doch ihre eigene Ordnung. Schon der Titel des Werks ist bezeichnend. Hatte Bernard de Montfaucon Kunstwerke nur als »Monuments de la Monarchie française«, als Quellen für politische Geschichte, verwendet, wurden sie bei Séroux zu Denkmälern für die Entwicklung der Künste¹⁰⁰.

⁹⁵ Von Séroux selbst genannt (Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.iv/v).

⁹⁶ Vgl. auch Caylus 1761 (wie Anm. 94), S.ix.

⁹⁷ Loyrette 1980 (wie Anm. 91), S. 41.

⁹⁸ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.vi

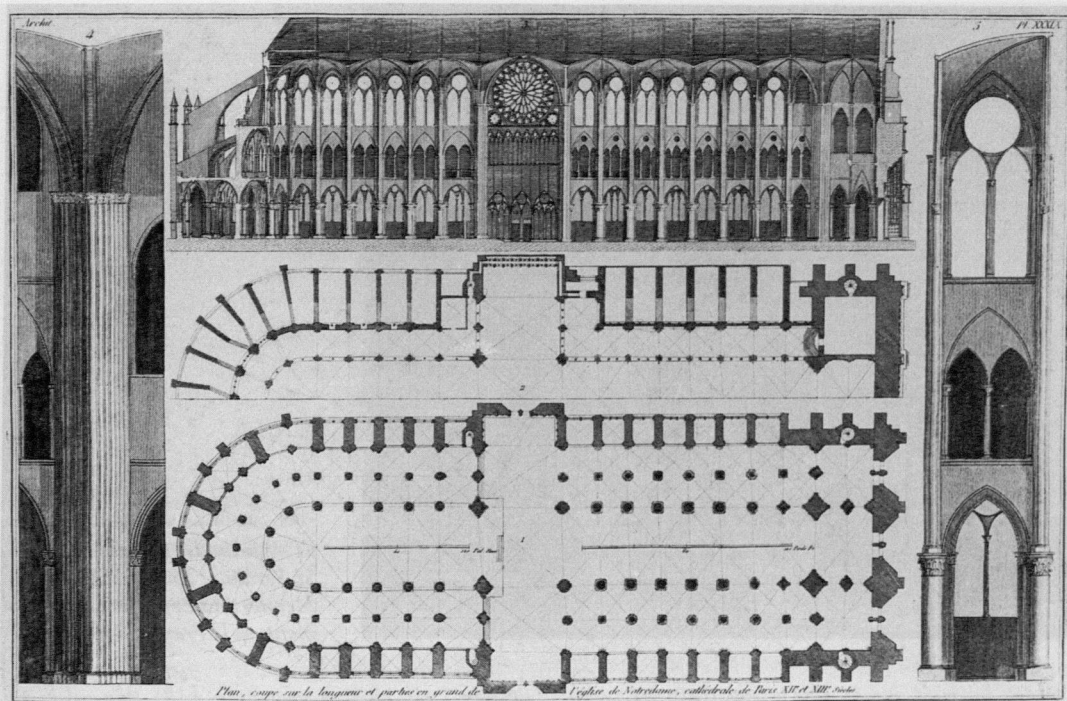
⁹⁹ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.i.

¹⁰⁰ Bernard de Montfaucon: *Les Monumens de la Monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a épargnées*, Paris 1729–1733, 3 Bde.; vgl. Haskell 1993 (wie



Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'art.

19. Séroux d'Agincourt: Kirchenfassaden (Histoire de l'art 1823)



20. Séroux d'Agincourt: Notre-Dame in Paris (*Histoire de l'art* 1823)

Dies war das eigentliche Thema seiner »Histoire de l'art«. Nötig war dazu die genaue Bestimmung der einzelnen Monumente in ihrer zeitlichen Stellung, die nach dem Stil, nicht dem Thema der Darstellung zu ermitteln war¹⁰¹, und die getrennte, jeweils eigene Systematik der Kunstgattungen, die sich nicht zwangsläufig parallel entwickelten. Nötig war auch, eine kritische Auswahl aus der Fülle des Gesammelten zu treffen, so daß der Gang der Kunstgeschichte in charakteristischen Beispielen sichtbar wurde. Erst wenn dies geleistet sei, erst wenn universale Gesetze zum Verfall und Aufschwung der Künste anhand der Beispiele dargestellt seien, könne man daran denken, nationale Besonderheiten herauszuarbeiten¹⁰².

In der Form der Darbietung übertraf Séroux seine Vorbilder. Von Du Cerceau bis zu Caylus waren die Gegenstände auf den Tafeln parataktisch hintereinander oder nebeneinander gesetzt worden, ohne durch die Ordnung dem Betrachter eine Anleitung zur historischen Deutung zu geben. Aufgabe ihrer Sammlun-

Anm. 77), S. 133ff. Francis Haskell weist nach, daß Séroux Edward Gibbons »History of the Decline and Fall of the Ancients« (1777ff.) kannte und durch dessen Beobachtungen zu »progrès et décadence des arts« angeregt wurde. Anders als Gibbon, der den Quellenwert von Kunstwerken für die politische Geschichte erkannte, bemühte sich Séroux darum, die Merkmale der Kunstwerke in ihrer zwar abhängigen, aber doch eigenen Ordnung wiederzugeben (F. Haskell: Gibbon und die Kunstgeschichte, in: Ders.: Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften, Köln 1990, S. 39–61). Deutlicher sind hier die Übereinstimmungen zu Caylus 1761 (wie Anm. 94), Bd. 1, S.vii.

¹⁰¹ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.vi: »au lieu de chercher à constater l'âge d'une production de l'art, par l'érudition qui en explique le sujet, il faudra au contraire en expliquer le sujet, par le style du monument, et d'après les principes de l'art.« Ähnlich schon Caylus 1761 (wie Anm. 94), Bd. 1, S.ii/iii.

¹⁰² Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.vi. Dies übernimmt den Anspruch Winkelmanns: »Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen.« (1764, Vorrede, S.x).



21. Alexandre de Laborde:
St. Sernin in Toulouse, Bence/
Mercier und Lejeune (*Les Monu-
ments de la France* 1836)

gen war das Erinnern innerhalb sich wiederholender Zyklen¹⁰³. Séroux dagegen demonstrierte auf seinen Tafeln einen Zyklus als Modell für die auf Beobachtung fußende, vorurteilsfreie Kunstgeschichte, obwohl er im Text aus seiner Vorliebe für die Antike keinen Hehl machte¹⁰⁴. Er verwendete daher große Anstrengungen auf die Komposition der Tafeln und opferte dafür den Standard des einheitlichen Maßstabs, der inzwischen auf typologischen Übersichtstafeln gewonnen war¹⁰⁵. Der Einzigartigkeit seines Unternehmens war Séroux sich wohl bewußt:

»Ce que les historiens des beaux-arts se sont assez volontiers contentés de dire, je voulais le montrer dans mon livre. Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage: mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement, sous les divers rapports de date, de destination, d'importance, et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, for-

massent... une narration suivie, un corps de doctrine complet¹⁰⁶.«

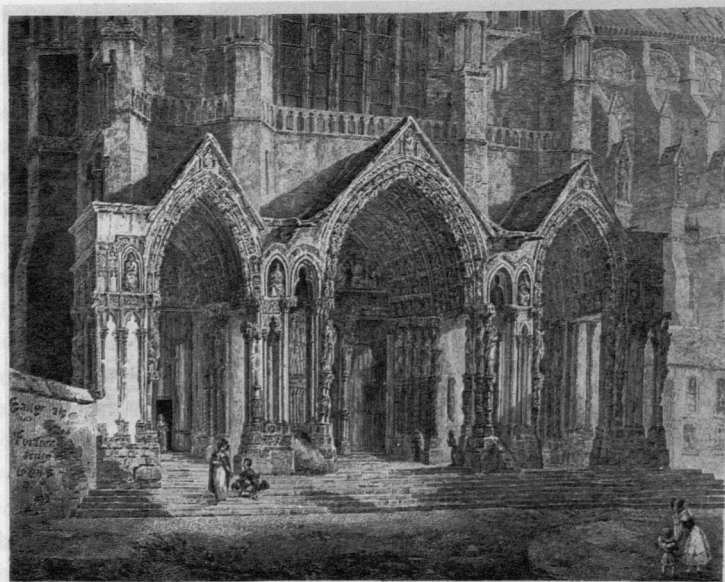
Die »Erzählung« beginnt mit der Feststellung des Ausgangspunkts – einer Überblickstafel zur antiken Architektur »dans son état de perfection«. Sie wird am Schluß mit einer Tafel zusammengefaßt, auf der in 78 Rissen alle »monuments qui ont servi à former l'histoire de la décadence de l'Architecture« zu sehen sind (Abb. 17). Zwischen diesen Tafeln werden einzelne Bauten in Rissen und Veduten oder auf Übersichtsblättern vorgeführt, auf denen die Baugeschichte im unmittelbaren Vergleich mehrerer Zustände vermerkt ist (Abb. 18). Auf den Überblickstafeln, die anhand zahlreicher Beispiele die Entwicklung von Regionen, Bautypen oder Einzelformen vorführen, wird die chronologische Abfolge beachtet. Die Reihe der

¹⁰³ Zu dieser Auffassung von Geschichtsschreibung hier nur Jauss 1964 (wie Anm. 18), S. 20f.; Horst Günther, s. v. Geschichte, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1975, Bd. 2, S. 634f.

¹⁰⁴ Loyrette 1980 (wie Anm. 91), S. 47.

¹⁰⁵ Vgl. Szambien 1984 (wie Anm. 83), S. 27ff.

¹⁰⁶ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S.ii.



22. Alexandre de Laborde: Vorhalle am Querhaus der Kathedrale von Chartres, Chapuy/Fortier (*Les Monuments de la France* 1836)

Portique Latéral de la Cathédrale de Chartres, Côté du Nord.

Fassaden z. B. (Abb. 19) belegt im Bild die These des Verfassers, daß es trotz aller Dekadenz eine Kontinuität in der Verwendung der Bauformen gegeben habe, bis die Gotik den Bruch mit der antiken Ordnung der Proportionen vollzog¹⁰⁷. Die weitaus größte Zahl der dargestellten Bauten stammt aus Italien. Allerdings wird die Befähigung des gotischen Stils zum »Grandiosen« an Notre-Dame zu Paris bewiesen¹⁰⁸. (Abb. 20) In der Präzision und Ausführlichkeit der Bebilderung sollte Séroux' »Histoire de l'art« zum Modell für Arbeiten zur Architekturgeschichte werden. Als erste illustrierte Kunstgeschichte ist sie zugleich ein Beispiel für den spröden Charakter der Abbildungen zu wissenschaftlichen Publikationen. Noch sind die Tafeln in ihrer Komposition aber hochdekorativ. Trotzdem ist Séroux' Werk von der visuellen Wirkungsmacht der Veduten aus höfischem Kontext ebenso weit entfernt wie von der Überzeugung der sensualistischen Psychologie, daß auch im Bereich der Architektur Bilder eine größere Gewalt über den Menschen haben als Worte.

Nur noch einmal, bevor die korrekte, aber trockene, nach Möglichkeit in den Text eingerückte Illustration endgültig die Oberhand gewann, gab es einen Ver-

such, alle Bedürfnisse mit einem einzigen Werk zu erfüllen: Das waren die »Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts« von Alexandre de Laborde, eine Summe aller Erfahrungen des Ancien Régime. Laborde hatte die Arbeit an seinem Tafelwerk um 1800/1801 begonnen, die beiden Bände erschienen aber erst 1816 und 1836. Thema Labordes war die Baukunst Frankreichs, zur Gänze, von der gallorömischen Epoche bis in die eigene Zeit. Laborde zeigt seinen Stolz auf den Reichtum Frankreichs an Baudenkmälern. Den nationalen Aspekt seiner Studien erweitert er aber durch den Anspruch, am Beispiel Frankreichs eine allgemein gültige Geschichte über den Gang der Architektur vorlegen zu können. Séroux hatte die Koppelung der Kunst an die allgemeine Geschichte vermieden, ohne die Veränderungen in der Architektur durch ein anderes Modell zu begründen. Laborde dagegen ging wieder von der kulturgeschichtlichen Prämisse aus, die Sitten, ihrerseits vom Klima geprägt, hätten die Entwicklung der

¹⁰⁷ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S. 69, S. 121 ff.

¹⁰⁸ Séroux 1823 (wie Anm. 92), Bd. 1, S. 65

Architektur bestimmt. Dieses Modell, das seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert geläufig war¹⁰⁹, behauptete sich für die Architektur – als eine von den Wohnfunktionen abhängige Kunst – besonders hartnäckig. Es erklärte die nationalen Besonderheiten und erlaubte dem Moralisten eine Wertung. Laborde konnte auf diese Weise die Periode der Dekadenz aus dem Mittelalter ins späte 18. Jahrhundert verschieben, in dem Frankreich dem frivolen Umschwung der Sitten verfiel¹¹⁰. Das im Kommentar deutliche Urteil über die Epoche hinderte ihn aber nicht, wenigstens im anfänglichen Entwurf des Buchs die entsprechenden Bauten in seine Architekturgeschichte aufzunehmen¹¹¹.

Anders als Séroux, der sich auf Korrespondenten stützte und einen Großteil der Objekte nie gesehen hatte, bereiste Laborde ganz Frankreich, um wenn nötig aus lokaler Quellenforschung zusätzliche Informationen zur Geschichte der abgebildeten Bauten beitragen zu können. Dennoch fiel er nicht in die vorwiegend auf Texte gestützte Kunstgeschichte der Antiquare zurück. Die Tafeln zeigen die Bauten in chronologischer Abfolge auf Grundrissen und großformatigen Veduten. Spuren der Zeit, die die scharf gestochenen Risse bei Séroux meist verbergen, sind in den Radierungen dargestellt. Dabei gibt es Verschiebungen innerhalb der langen Arbeit an den »Monuments«. Jacques-Martin-Silvestre Bence zeigt St. Sernin in Toulouse, auf einer der ersten Tafeln des zweiten Bandes, in Untersicht, so daß die Monumentalität des Baus gesteigert wird (Abb. 21). Die Kirche erscheint im Zentrum, ganz, ohne vom Rand des Blatts überschritten zu werden. Die wellenförmigen Linien der Radierung, die Piranesis Technik kopieren, zwingen zum Verzicht auf die klar begrenzte Wiedergabe der Details. Sie machen keinen Unterschied zwischen den Materialien und lassen den Bau aus seiner Umgebung herauswachsen. Die in dieser besonderen Technik der Radierung angelegten Möglichkeiten des extremen Hell-Dunkel-Kontrasts werden indes erst von Nicolas-Marie-Joseph Chapuy voll ausgenutzt. Die Ansicht der Vorhalle am nördlichen Querhaus der Kathedrale von Chartres läßt in ausreichender Distanz, im Schrägblick und der Beleuchtung des späten Nachmittags zwar die Struktur des Bauteils erahnen.

(Abb. 22) Auf Kosten der Einzelheiten wird aber der Eindruck ausgedehnter, zerklüfteter Baumassen erzeugt.

Konkurrenz dieser Bilder sind die »Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France« von Taylor, Nodier und Cailleux durch die Normandie von 1820¹¹². Hier sind mit Vorliebe Ruinen dokumentiert, z. B. die als Steinbruch genutzte Kirche von St. Wandrille, in der gerade ein Begräbnis stattfindet¹¹³.

(Abb. 23) Es sind Ruinen, die die Revolution verschuldet hat, die in der Restauration an die Zerstörung der monarchischen und religiösen Institutionen erinnern:

»Les monuments de l'ancienne France ont un caractère et un intérêt particulier; ils appartiennent à un ordre d'idées et de sentiments éminemment nationaux, et qui cependant ne se renouvelleront plus. Ils révèlent dans leurs ruines des ruines plus vastes, plus effrayantes à la pensée, celles des institutions qui appuyèrent long-temps la monarchie, et dont la chute fut le signal inevitable de sa chute¹¹⁴.«

Von einem solchen, die Ruinenromantik nutzenden, reaktionären Schauder ist der Wissenschaftler Laborde weit entfernt, auch wenn er die Gefährdung der Bauten durch die Zeitläufte im Bild bewußt hält. Als Historiker klassifiziert und ordnet er sein Material. Die Auswahl läßt das Werk zugleich als Mustersammlung für die Künstler erscheinen. Und schließlich bietet auch Laborde, wie es seit Du Cerceau üblich

¹⁰⁹ Roger Mercier: La théorie des climats des »Reflexions critiques«: à »l'Esprit des lois«, Revue d'histoire littéraire de la France 53, 1953, S. 17–37.

¹¹⁰ Laborde 1816/1836, Bd. 1, S. 52, S. 57.

¹¹¹ Der Band von 1816 enthält nur antike Denkmäler. Der Band von 1836 umfaßt die Epochen des »Style Byzantin ou Roman« (Taf. 117–149), des »Style ogivique« (Taf. 216–259). Er endet mit der Regierungszeit Franz' I.

¹¹² Zur Editionsgeschichte vgl. T. Lebeuffe: Un monument lithographique, les voyages pittoresques de Taylor, Paris 1893; Le »gothique« retrouvé 1979 (wie Anm. 86), S. 111ff., Nr. 246ff., Juan Plazaola: Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir, Paris 1989, S. 55–77. Chapuy war Mitarbeiter am vierten Teil der »Voyages« (Languedoc 1833–1838).

¹¹³ Taylor/Nodier/Cailleux: Voyages pittoresques... Normandie, 1820, Bd. 1, Taf. 23.

¹¹⁴ Nodier/Taylor/Cailleux 1820 (wie Anm. 113), Bd. 1, S. 1.

¹¹⁵ Laborde 1816/36, Bd. 1, S. i.

geworden war, mit der Dokumentation und Überlieferung der bedeutendsten Bauten Stoff für die Erinnerung der zeitgenössischen wie künftigen Betrachter:

»La France est sans contredit, de toutes les contrées de l'Europe, la plus riche en monuments de tous les âges. Depuis ces pierres énormes, signes obscurs de temps inconnus, jusqu'aux édifices élégants de François Ier, il n'est peut-être pas une époque historique qui ne soit retracée par un monument curieux et d'une belle conservation. Ce sont les travaux de ces différents temps, l'héritage de tous ces siècles, que nous avons cherché à rassembler dans cet ouvrage, afin de présenter à l'historien un sujet intéressant d'étude et de comparaison; à l'artiste, des modèles à suivre et à surpasser; à l'homme ami de son pays, les souvenirs les plus précieux de sa gloire¹¹⁵.«

Autopsie und Quellenforschung, Klassifizierung und die Auswahl der für den Gang der Entwicklung charakteristischen Beispiele sollten von nun an die Schritte einer jeden kunsthistorischen Kanonbildung sein. Bei allen diesen Punkten konnte man aufgrund detaillierterer Kenntnisse Fortschritte erwarten; sie stellten sich schon im nächsten Jahrzehnt mit dem »Cours d'antiquités monumentales« von Arcisse de Caumont ein. Verloren ging die Überzeugung, der so erarbeitete Kanon müsse angemessen präsentiert werden. Von Du Cerceau bis zu Laborde hatten Architekten, Stecher und Historiker ihre Aufgabe auch darin gesehen, mit Hilfe der Tafel vom Wert der gefährdeten und zu bewahrenden Bauten und damit von der Gü-



23. Taylor/Nodier/Cailleux: Die Ruine von St. Wandrille, Fragonard/Engelmann (Voyages pittoresques de la France 1820)

tigkeit ihres Kanons zu überzeugen, gleich ob sie einzelne Bauten nur dokumentierten, sie als Muster anboten oder in einer Erzählung der Architekturgeschichte miteinander verketteten. Die Wirkungsmacht der Bilder ist den Architekturhistorikern seither suspekt gewesen.