

Zum Schlußabsatz. Im Gegensatz zu Hasse meine ich, *eine* legitime Aufgabe der wissenschaftlichen Kritik bestehe in der Benennung von Fehlern, die ein Rezensent entdeckt zu haben meint und in der Äußerung von Skepsis und Zweifel, die er angesichts mancher vorgetragenen Resultate nicht zu unterdrücken vermag. Von jeher gehörte zur wissenschaftlichen Kritik die scharfe, auch ironische oder überspitzte Formulierung. Auch habe ich ja allerlei Korrekturvorschläge gemacht und knapp begründet, sei es zu Datierungen, sei es zu Inhaltsfragen oder Realien: zum hl. Georg von Domjulien wie zum Reliquiar aus Mons, zum Schlußstein-Zyklus in Aachen und zum „Tragaltar“ der Erfurter Hirsch-Madonna. In anderen Fällen, etwa bei den Fragen zum Zustand von Skulpturen, wäre mehr als vorsichtiger Zweifel von jemandem, der kein Restaurator ist, leichtfertig gewesen. Hasse mahnt: „Wenn man sich aber darauf beschränkt, Fehler anzukreiden . . . , sollte man sich dann nicht besser nur dort zu Worte melden, wo man seiner Sache sicher ist?“ In den historischen Wissenschaften kann es durchaus produktiv sein, daran zu erinnern, daß Vieles von unserem vermeintlich gesicherten Wissen so sicher gar nicht ist.

Renate Kroos

LEDOUX ET PARIS

Ausstellung in Paris, Rotonde de la Villette, März bis 31. Juli 1979

CHARLES DE WAILLY, PEINTRE ARCHITECTE DANS L'EUROPE DES LUMIÈRES

Ausstellung in Paris, Hôtel de Sully, März bis 1. Juli 1979

(Mit 3 Abbildungen)

Die französische Architektur des 18. Jahrhunderts war im letzten Jahr Gegenstand zweier Ausstellungen in Paris, die Werke von Claude-Nicolas Ledoux (1736—1806) und von Charles De Wailly (1730—1798) vorstellten. Sie waren bereits im März eröffnet worden und gingen Anfang bzw. Ende Juli zu Ende. 1980 soll eine weitere Ledoux-Ausstellung in Arc-et-Senans die Pariser Ausstellung ergänzen; die Nationalbibliothek will dann Zeichnungen von Lequeu zeigen, und dem Erbauer des Pantheons, Soufflot, wird im Sommer des Jahres zu seinem 200. Todestag eine große Ausstellung in Lyon gewidmet werden.

Als Veranstalter von „Ledoux et Paris“ zeichnet die Commission du Vieux Paris verantwortlich. Die Ausstellung und den Katalog, der als Nr. 3 der „Cahiers de la Rotonde“ erschien, konzipierte Michel Gallet, der sich vor allem durch *Paris Domestic Architecture of the 18th Century* (London 1972) als Kenner der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts ausgewiesen hat. Ihren Sitz hat die Kommission in dem Ledoux-Bau an der Place Stalingrad (Abb. 1), der mit denen an der Place Denfert-Rochereau und an der Place de la Nation zu den Überresten der Zollbarrieren von Paris, der Propyläen, zählt, die Ledoux ab 1783 ausführte.

Von den Bauten des Architekten blieb überhaupt wenig erhalten: Neben den Barrieren die Kirchenbauten in Fouvent-le-Haut, Rolampont, Roche und Cruzy-le-Châtel (1764—66) das Hôtel d'Hallwyl im Marais (1766), dessen Restaurierungsarbeiten nur langsam vorangehen, das Hôtel des Ecuries de Mme de Barry in Versailles (1773), das Château de Bénouville (beendet 1777) und die Salinen von Arc-et-Senans (1776—79), in denen sich heute das „Centre international de réflexions sur le Futur“ befindet.

Die ‚Revolutionsarchitektur‘ war zum letztenmal 1974 in Baden-Baden (zuvor 1968 in den USA und 1964 in Paris und Genf) zu sehen. Es ist sehr zu begrüßen, daß sich nunmehr eine Ausstellung ausschließlich mit Ledoux befaßt. Bevor er sich mit seiner „Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation ...“ im Jahre 1804 zum Apostel der architektonischen Utopie machte, war Ledoux ein *architecte à la mode*. Er nahm am Hofleben teil und schuf zahlreiche Privatbauten in den modischen Vierteln der Neureichen im Norden von Paris, an der Chaussée d'Antin, im Faubourg Poissonnière, wie das Hôtel Hocquart (beendet 1765), d'Uzès (1768), de Montmorency (1771), den Pavillon der Mlle de St. Germain, den der Mlle Guimard (ab 1770), das Hôtel de Tabary (ab 1771), de Jarnac (1781), de Thélusson (1781) und die Maisons Hosten (1792—95). Hinzu kamen Bauten in der Umgebung von Paris: u. a. das Château d'Eaubonne (1772?) und Louveciennes (1771), für das auch De Wailly ein Projekt vorlegte.

In einem zeitgenössischen Dokument (Eloge de Ledoux, Katalog S. 156) wird über den Architekten gesagt: „On pouvait l'avoir pour ami; il fallait seulement, quelle que fût sa probité, et quel que fût son talent, ne l'avoir pas pour architecte“. Ledoux war teuer, und seinerzeit konnten die Deutschen keinen Tiepolo unter den Architekten bezahlen. Er selbst unterrichtete den Landgrafen von Hessen-Kassel: „Je vois que Votre Altesse n'est pas assez riche pour avoir un architecte tel que moi“.

Ledoux war also gleichermaßen als Stadtarchitekt und als Baumeister Pariser Privathäuser bedeutend. Das Verdienst der Ausstellung lag z. T. darin, dies angesichts der zeitweiligen Überbetonung des „Utopisten“ Ledoux ins Gedächtnis zurückzurufen. Mit Soufflot und De Wailly gehörte er zu den Architekten, die wirklich gebaut haben.

Durch Emil Kaufmanns Arbeiten (— *Three Revolutionary Architects* aus dem Jahre 1952 ist 1978 mit einer Einführung und Anmerkungen von G. Erouart und G. Teyssot in französischer Sprache erschienen —) galt die Trinität Boullée-Ledoux-Lequeu lange Zeit als entscheidender Angelpunkt zum Verständnis der *lumières*. Die drei Architekten haben sich selbst um ihren Nachruhm gekümmert: Boullée und Lequeu hinterließen geschlossene Fonds von Zeichnungen an die B.N.; Ledoux setzte sich durch die Veröffentlichung seines eigenen Werkes ein Denkmal (vgl. dazu B. Stoloff: *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux, autopsie d'un mythe*, Brüssel 1977). Die Zeichnungen anderer Künstler hingegen wurden nicht gestochen und in alle Him-

melsrichtungen verstreut. Die Aufmerksamkeit der Forschung galt bislang der Architekturtheorie und wendet sich erst jetzt mehr dem gebauten Werk der Theoretiker und den Praktikern unter den Architekten zu. In dieser Richtung weiterzuarbeiten, ist um so wichtiger, als es nur dadurch möglich wird, das Verhältnis zwischen Erdachtem und tatsächlich Gebautem eindeutig zu bestimmen.

In der Rotonde de la Villette war die Ausstellung so aufgebaut, daß sich die Arbeiten von Ledoux für Paris und Umgebung in den Hauptsälen um den runden Innenhof gruppierten; das übrige Werk wurde in den Verbindungsräumen veranschaulicht — ausstellungsdidaktisch also ein recht geschicktes Konzept. Bedauerlicherweise handelte es sich bei der Mehrzahl der Exponate um Stiche, Photographien des 19. Jahrhunderts, Modelle, Teile dekorativer Holzvertäfelungen und moderne Bauaufnahmen traten ergänzend hinzu. Die wenigen ausgestellten Handzeichnungen ermöglichten es nicht, ein hinreichendes Bild von Ledoux als Zeichner zu gewinnen.

Der Katalog ist sehr gut gestaltet — allerdings finden sich die zahlreichen Abbildungen meist weit entfernt vom zugehörigen Text. Er enthält eine Einführung zu Leben und Werk des Architekten, chronologisch angeordnete detaillierte Erläuterungen der Ausstellungsobjekte, ausgesuchte Dokumente und Texte, ein Verzeichnis der Ledoux betreffenden Archivalien und eine vollständige Bibliographie. Er gibt wesentliche neue Informationen über Ledoux und trägt zu einer neuen Würdigung des Architekten bei, ist jedoch noch weit von einer vollständigen Monographie in der Art derjenigen von Pérouse de Montclos über Boullée (Paris 1969) entfernt.

Der Katalog erhebt diesen Anspruch auch gar nicht. Wie die Ausstellung beschränkt er sich bewußt auf Paris und die Ile-de-France. Die Frage nach der Wirkung Ledoux' wurde ebensowenig untersucht wie das Verhältnis seiner Bauten zu denen seiner Zeitgenossen. Aufschlüsse über den Sinngehalt seiner Werke wären wünschenswert gewesen (Ansätze zu einer Neuinterpretation in dieser Richtung finden sich bei S. Conard: *De l'Architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse*, in: *Actes du colloque Piranèse et les Français*, Rom 1978, pp. 161—175).

Weitaus höheren Ansprüchen trug das Rechnung, was von De Wailly im Hôtel de Sully gezeigt wurde. Es entschädigte für den Mangel an originalen Zeichnungen des Erbauers der Barrieren von Paris. Nicht umsonst nennen die Organisatoren der Ausstellung De Wailly einen „peintre architecte“. Schon während seines Romaufenthaltes (1754—57) mit M.-J. Peyre und Moreau-Desproux betätigte er sich als Vedutenmaler. U. a. stellte er das nächtlich beleuchtete Kapitol (Abb. 2), Sankt Peter, das Pantheon und die Decke von Il Gesù dar. Der Hang zum Malerischen, der im Kontext des französischen „Piranesismus“ (s. dazu *Piranèse et les Français, 1740—1790*, Ausstellungskatalog, Rom 1976 u. *Actes du colloque Piranèse et les Français*, Rom 1978) verstanden werden muß, zeigt sich auch in De Waillys Zeich-

nungen. Die Ausstellung präsentierte bei 384 Nummern ca. 200 Werke des Künstlers, also etwa die Hälfte des bisher wiederaufgefundenen Bestandes. Unter den Zeichnungen sind als besonders virtuos die Architekturphantasien (z. B. die Rekonstruktion des Tempels von Jerusalem, 1766) und die Bühnenbildentwürfe (wie die „Décoration du Palais d'Armide“, 1779) hervorzuheben.

Wie Ledoux gehörte De Wailly jener Architektengeneration an, die nach dem Rokoko, nach Daviler und Oppenord, nach der Wiederentdeckung der griechischen Baukunst den *retour à l'antique* verwirklichte, die Anregungen des englischen Palladianismus verwertete und somit in scharfer Opposition zu dem bis J.-F. Blondel gültigen klassischen französischen System stand, die blockhafte Monumentalität dem hierarchisch durchorganisierten Baukörper vorzog.

Goulet schrieb über De Wailly: „M. De Wailly était doué d'un génie fécond et d'une imagination quelquefois exaltée. La plupart de ses compositions portent l'empreinte de l'originalité, mais toujours vaste et tendant aux plus grands effets, auxquels il sacrifiait souvent l'agréable, quelquefois l'utile, ou au moins les commodités domestiques“ (Katalog S. 12). Lemonniers Definition der Megalomanie wäre — in seinem Aufsatz von 1910 erwähnt er den Architekten nicht — für De Wailly zutreffend gewesen: „L'architecture proprement dite, tout en se rattachant à l'antiquité, confine à l'esprit romantique, puisqu'elle est surtout l'expression d'un tempérament individuel échappant à la rigueur des règles et à l'absolu de la raison“ (H. Lemonnier: La mégalomanie dans l'architecture, in: *L'Architecte*, V, 1910, S. 97).

An ausgeführter Architektur hat sich wenig erhalten: in Paris das Odéon (1778—82, gemeinsam mit Peyre konzipiert, 1799 abgebrannt, 1807 von Chalgrin wiedererrichtet), dessen angrenzende Straßenzüge De Wailly urbanistisch gestaltete (Abb. 3), die Krypta von Saint-Leu-Saint-Gilles (1780), die Kapelle (1777—78) und die Kanzel (1788) von St. Sulpice, das Theater von Seneffe in Belgien (1780) und der Platz von Port-Vendres (1780—84).

Dazu, zu den zerstörten und den nicht verwirklichten Bauten, ferner zu den Dekorationsarbeiten De Waillys haben die Organisatoren der Ausstellung sorgfältig Material aus ganz Europa zusammengetragen. De Wailly gehört zu den oben erwähnten Architekten, bei denen die Rekonstruktion ihres Schaffens und das Wiederauffinden ihrer Entwürfe große Mühe bereitet. Besonders erwähnenswert sind die aus Leningrad und Moskau stammenden Stücke, die zum erstenmal im Westen gezeigt wurden.

Die Präsentation des Œuvres gliederte sich teilweise nach chronologischen, teilweise nach thematischen Gesichtspunkten. Zunächst wurden die Studienarbeiten De Waillys vorgestellt, u. a. die Rompreisprojekte und die römischen Arbeiten. Es folgten die privaten Auftragsarbeiten in Frankreich. Hauptwerke sind das Schloß von Montmusard (1764—69, teilweise erhalten), dessen Grundriß mit den beiden Rundsälen bereits die Pläne für Katharina

II. (1772) vorwegnimmt, die Pavillons für den Park von Menars (1768—72) und das Hôtel Voyer d'Argenson (1762—70). Für sich selbst und seinen Freund, den Bildhauer Pajou, errichtete De Wailly zwei Hôtels (1776—78), die in der (bisher ungeschriebenen) Geschichte der Künstlerhäuser einen zentralen Platz beanspruchen dürfen. Die wichtigsten der dann folgenden kirchlichen Auftragsarbeiten wurden bereits genannt.

Das Thema, mit dem sich der Architekt am intensivsten befaßte, war das des Schauspielhauses. Vor der Realisierung des Théâtre Français — es hieß erst ab 1795 Odéon — hatte er an der Versailler Oper gearbeitet (1789). Die Projekte für das Odéon beschäftigten De Wailly während eines Vierteljahrhunderts (1768—94), ebensowohl wie sein Opernprojekt (1781—98), das in den „plan d'utilité et d'embellissement de Paris“ (1789) einging. Dem kleinen Bau von Seneffe folgten weitere Pläne für Belgien, für das Théâtre de la Monnaie in Brüssel (1785 u. 1791).

Die historische Bedeutung De Waillys beruht im wesentlichen auf seinen Theaterprojekten. Selbst wenn man seine Entwürfe für ausländische Auftraggeber in Rußland, Belgien, Genua (Palazzo Spinola, 1771—73) und Kasel (1783—85; wichtig v. a. die Projekte für Schloß Wilhelmshöhe) berücksichtigt — ohne die Theaterprojekte wäre er wohl kaum mehr als ein Salonarchitekt, ein Bélanger, ein „architecte de la vie brillante“, wie ihn der Katalogtext bezeichnet, geblieben.

Im 18. Jahrhundert spielte der Theaterbau neben dem Hospitalbau in mehrfacher Hinsicht die Rolle eines Experimentierfeldes für die gesamte öffentliche Baukunst: Ein in Frankreich im Gegensatz zu Italien und Deutschland nicht in Stein existenter Bautypus wurde neu eingeführt und systematisch durchdacht. Das zeigen insbesondere die in Frankreich veröffentlichten vergleichenden Stiche der wichtigsten außerfranzösischen Theater (Louis, Dumont).

Da das Theater der repräsentative Ort par excellence war, mußte im Inneren und Äußeren die modernste Form gewählt werden — für den Architekten zwischen wechselnden Moden, archäologischen Entdeckungen, Exotismus und Akademismus eine nicht gerade leichte Aufgabe. Die Erfordernisse der Bühnentechnik, aber auch die hohe Brandgefahr legten es nahe, verstärkt über Konstruktionsweisen und die Anwendung neuer Materialien nachzudenken. Theaterbauten warfen im Gegensatz zu den traditionellen Bauaufgaben Schloß und Kirche die Frage nach der Rentabilität, nicht nur die des Budgets auf. Darüber hinaus, wie bei anderen Bautypen, wie z. B. später bei dem Haussmannschen Wohnhaus, hatte der Architekt einer im Umbruch begriffenen sozialen Hierarchie, die sich in der Sitzordnung des *lieu de spectacle* widerspiegelt, Rechnung zu tragen. Und letztlich verknüpfte sich der Theaterbau auf das engste mit städtebaulichen Maßnahmen; gute Zufahrtswege und „Parkmöglichkeiten“ waren unabdingbar. Zu allen diesen Problemen hat De Wailly vorbildhafte Lösungen ge-

funden und Präzedenzfälle geschaffen (s. dazu D. Rabreau u. M. Steinhäuser: *Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767—1782*, in: *Revue de l'Art*, 19, 1973, pp. 8—49). Seine Projekte weisen bereits auf die Formulierung der Programme einer *architecture d'utilité publique* während und nach der französischen Revolution hin.

Der letzte Teil der Ausstellung ist den Schülern De Waillys gewidmet: Bernard Poyet (1742—1824), Antoine-Marie Peyre (1770—1843), Louis-François Petit-Radel (1740—1818), François-Tranquille Gauché (1766—1846), Charles Norry (1756—1832) seitens der französischen Schule. Während Petit-Radel noch der Generation der „Piranesianer“ zugehörte, arbeiteten Poyet, Peyre und Norry im Conseil des bâtiments civils an der Entwicklung einer neuen nutzorientierten Architektur, ebenso wie Gauché an der Ecole polytechnique als Assistent J.-N.-L. Durands. Bevorzugt wurde die Schule De Waillys von Russen besucht, wie z. B. von B. I. Bajenov (1737—1799) und I. E. Starov (1745—1808), deren Rolle innerhalb des Sankt Petersburger und Moskauer Klassizismus noch zu bestimmen ist.

Bemerkenswert gerade an der De Wailly-Ausstellung war die Fülle und Qualität des neu vorgestellten Materials, die jegliche Diskussion von Forschungskontroversen auf eine neue Basis stellt. Erstaunlich auch, daß man diese beiden Ausstellungen veranstaltete, noch bevor überhaupt gültige Monographien veröffentlicht worden sind. Bis zu deren Erscheinen werden beide Ausstellungskataloge als wichtigste Orientierungshilfe dienen müssen. Im De Wailly-Katalog ist eine Arbeit über den Architekten von M. Gallet, Monique Mosser und Daniel Rabreau angekündigt, und M. Gallet wird vielleicht auch die Monographie über Ledoux schreiben.

Werner Szambien

REZENSIONEN

ANTON VON EUW und JOACHIM M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band 1, Köln, Schnütgen-Museum 1979. 335 S., 238 Abb.

DM 125,—

Die erfolgreichsten Sammler auf dem Gebiet der illuminierten Handschriften waren in diesem und im vorigen Jahrhundert so gut wie alle Engländer. Sir Thomas Phillipps, Henry Yates Thompson, Dyson Perrins, Chester Beatty und Major J. Abbey haben, der eine nach dem anderen, Privatbibliotheken geschaffen, die mit vielen öffentlichen Sammlungen wetteifern konnten — um vor oder nach dem Tode ihrer Besitzer wieder aufgelöst zu werden. Bei dem spärlichen Angebot und den heutigen Preisen hätte man es kaum für möglich gehalten, daß nochmals eine Privatsammlung von ähnlicher Größe und Qualität aufgebaut werden könnte. Und doch ist es in den letzten Jahrzehnten einem deutschen Sammlerpaar, Prof. Dr. Peter und