

REZENSIONEN

EMIL KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Transactions of the American Philosophical Society. New Series — Vol. 42, Part 3, Philadelphia, 1952. 133 S., 284 Abb.

Die Kunstanschauungen des Klassizismus behandelte K. schon vor über 25 Jahren in dem Aufsatz über die französische Architekturtheorie (RepKw 1924). In der Thieme-Becker Biographie des Cl.N.Ledoux (1928) und den „Architektonischen Entwürfen aus der Zeit der französischen Revolution“ (ZBK 1929/30) nannte er dann zum erstenmal Ledoux als die für den Bruch mit der Tradition entscheidende Persönlichkeit: er analysierte an der „Idealstadt“ — dem Manifest einer „autonomen“, zweckgemäß und geometrisch gestaltenden Architektur — den neuen Stil, der an die Stelle des „barocken Verbandsystems“ das „Pavillionsystem“ des 19. Jhs. setzt (Kw. Forsch. II, 1933). Seitdem ist der „moderne“ Charakter dieser Architektur, die in der 2. Hälfte des 18. Jhs. einsetzende und um 1900 offen zutage tretende „Kontinuität“, ein Hauptanliegen K.s — in dem Buch „Von Ledoux bis Le Corbusier“ (1933), in den Aufsätzen über Boullée und Lequeu (Art Bull. 1939 u. 1949), und in vielen kürzeren Studien und Rezensionen.

Die vorliegende Arbeit ist eine Zusammenfassung der früheren Untersuchungen, bereichert durch neue Abbildungen und einen Abschnitt über Boullées Lehrer, den die wörtlichen Zitate aus der Kunstliteratur des 18. Jhs. besonders anschaulich machen. Danach vollzieht noch Boffrand den entscheidenden Schritt, indem er den Begriff des „Natürlichen“ als den des Zweck- und Materialgemäßen faßt und unter dem „Charakter“ eines Gebäudes nicht mehr das „decorum“ sondern den Stimmungsausdruck versteht — Gedanken, mit denen sich auch J. Fr. Blondel in Vorlesungen und Schriften auseinandersetzt und die Jugend beeinflusst, wie mit seinen phantastischen Entwürfen Le Geay, wie Abbé Laugier, der nur anerkennt, was durch die „raison“ gerechtfertigt erscheint. Hinter dem Für und Wider der Meinungen sieht K. nicht allein das Streben nach Logik und Strenge, nach Isolierung, Geometrisierung der Formen, sondern auch eine in bizarren Erfindungen sich ergehende, Neues und Ungeheures suchende Phantasie der Zeit — die Voraussetzungen einer Revolution der Architektur.

Boullée ist ihr erster bewußter Vertreter. K. hat von je den auch im Format monumentalen Entwürfen aus den 80er Jahren eine größere Bedeutung zugemessen als den wenigen ausgeführten Hotels. Er zitiert Boullée, der in seiner „Architecture“ über seine künstlerischen Ziele selbst Rechenschaft gegeben hat (die Publikation des Ms. der Bibl.Nat. durch H. Rosenau ist mittlerweile angezeigt worden): keine Überbewertung der Tradition, sondern Formen von strengster Regelmäßigkeit, die durch Einfachheit und Wiederholung fesseln, Massen, deren Wirkung nicht auf Details sondern auf ihren Dimensionen und ihrer Kombination beruht, denen Licht und Schatten Leben geben, eine „architecture des ombres“, deren Sinn das „tableau expressif“ ist: „architecture parlante“, die nicht leere Symbole sondern „images“ schafft.

Ledoux war wie Boullée nach dem Ausbruch der Revolution fast nur noch mit der Formulierung seiner Gedanken beschäftigt. Als leidenschaftliches Bekenntnis des in Verbitterung Alternden erschien 1804, 2 Jahre vor seinem Tode, der imponierende Band der „Architecture“ (aus dem K. ausführlich zitiert), mit den Arbeiten von 1768—1789. Es ist kaum ein größerer Gegensatz zu den letzten Lebensjahren von Ledoux zu denken als sein Aufstieg als Architekt der Mme du Barry, der für Herzöge, Financiers und Tänzerinnen baut, der die Saline von „Chaux“ errichtet und im Anschluß daran die Idealstadt plant, mit der er eine soziale Ordnung im Geist Rousseaus verwirklichen will. Erst mit dem extravaganten Projekt der Barrières von Paris am Ende der 80er Jahre erlebt er seinen großen Fehlschlag. K. läßt dieses Mal die ganze Reihe der ausgeführten und geplanten Wohnhäuser und öffentlichen Bauten am Leser vorüberziehen, gruppiert nach den jeweils für die Formidee bestimmenden Haupteigenschaften: Fortleben barocker Züge, die aber wie die der „klassizistischen Mode“ nach K.s Meinung von Anfang an zurücktreten. Die entscheidende Rolle spielen schlichteste geometrische Formen; innere Spannung des Wandaufbaus ersetzt das Ornament, Durchdringung der Körper- und der Hohlformen, Größen- und Formkontrast der Massen und Motive, Zusammenfügung der Gruppen aus „individualistisch“ behandelten Einheiten kennzeichnen die Komposition im Raum.

Wenn als das Ziel von Ledoux die Ordnung der elementaren Bauformen betrachtet werden darf, so spiegeln Lequeus Erfindungen Unruhe und Resignation. Er ist Mitarbeiter des jüngeren Soufflot, baut in den 80er Jahren Landhäuser, rettet sich vor der Guillotine durch einen „Arc du peuple“, plant, wohl z. T. für die Bühne, Bauwerke, in denen sich zunächst barocke Überlieferung mit klassizistischen Formen verbindet; dann aber begleiten ägyptische, etruskische, gotische, türkische, chinesische Motive eine Suche nach dem Bedeutungsvollen und Außergewöhnlichen, die schließlich endet in Projekten wie dem des (nicht abgebildeten) Kuhstalls in Gestalt einer Kuh. In geistiger Umnachtung stirbt Lequeu gegen 1824 — trotz seiner exzentrischen Ideen ein Künstler: nach K.s Ansicht sollte weder seine noch die Leistung von Boullée und Ledoux nach ästhetischen Maßstäben eines ausgereiften Stils beurteilt werden und vollends nicht nach Maßstäben praktischer Verwendbarkeit, ja Realisierbarkeit, sondern als Ausdruck von Gedanken, wie sie erst das Gesicht des 20. Jhs. bestimmen.

Da eine Auseinandersetzung im einzelnen zu viel Raum beanspruchte, K. zudem für Ergänzungen auf seine in Kürze erscheinende „Architecture in the Age of Reason“ verweist, muß die Kritik sich billigerweise auf vorläufige Anmerkungen beschränken. — Im Vergleich zu den früheren Arbeiten hat K. die Schärfe seiner Thesen gemildert. Besonders aufschlußreich ist, wie er den immanenten und vorwiegend in Frankreich sich vollziehenden Stilwandel herausarbeitet und den Einfluß Roms und der Antike zurücktreten läßt. Im Fall Le Geay geht er allerdings sehr weit. Er hält jetzt (dagg. Art Bull. 1939, 214) den Rompreisträger von 1732 für identisch mit dem Erbauer der Berliner Hedwigskirche und möchte seine 1767/68 publizierten „Fontane“, „Vasi“, „Tombeaux“, „Rovine“ wegen der italienischen (?) Titel schon

in die Zeit des Romaufenthalts 1737—42 datieren; er führt ihren Stil nicht auf Piranesi zurück, sondern macht umgekehrt Le Geay für den Stilwandel des erst 1740 nach Rom gekommenen Piranesi verantwortlich: man spräche deshalb besser von einem Le Geay- anstatt von einem Piranesi-Stil. Dazu müßte die wenig einleuchtende Frühdatierung von Le Geays Radierungen und ihre Bedeutung für Piranesi aus dessen Entwicklung wahrscheinlicher gemacht werden. Selbst dann fiel es schwer, den Schöpfer der Capricci und der Carceri zugunsten von Le Geay zu entthronen.

Neuwertungen künstlerischer Leistungen innerhalb der geschichtlichen Kontinuität sind für K. bezeichnend. Boullées Entwürfe besitzen — schon als Arbeiten eines Malers, als der er begann und der er gern geblieben wäre — eine suggestive Wirkung. Wird man aber dem Architekten gerecht, wenn man darauf verzichtet, die Frage seiner Auseinandersetzung mit der Realität auch nur zu erörtern? Welche Rolle sie — als retardierendes Moment — für Boullée spielt, zeigen seine edlen Hotelfassaden. Vielleicht liegt hier aber auch eine der Ursachen für das Scheitern seiner großen Projekte, die ja z. T. Vorschläge für konkrete Aufgaben waren. — Lequeus Landhäuser berührt K. nur kurz. Ob freilich seine phantasievolleren Entwürfe mit ihren heterogenen Stilelementen immer den Rang von Kunstwerken beanspruchen können, bleibe dahingestellt; K.s Bemerkung über die Irrelevanz der geistigen Erkrankung für den Künstler unter Hinweis auf Greco und Van Gogh ruht jedenfalls dem Leser eher Größenordnungen ins Bewußtsein, in denen für Lequeu kein Platz ist. Aber wie man auch seinen künstlerischen Rang beurteilen möge — hier geht es um die geschichtliche Stellung der „revolutionären“ Architekten, und deshalb wäre es vor allem notwendig, daß ihre Beziehungen zu Tradition und Umwelt eingehend untersucht und auf diese Weise objektive Grundlagen für das Urteil gewonnen würden.

Aber „die meisten Gebildeten können nur urteilen, wenn sie vergleichen“, sagt Ledoux, und für K.s Methode ist diese Warnung zum Leitmotiv geworden. Das ist besonders zu bedauern, weil er das Werk von Ledoux „vollständiger und gründlicher darstellen“ will, „als es in irgendeiner früheren Publikation geschehen ist“. Dabei büßte ein Künstler wie Ledoux an Originalität nichts ein, wenn seine Formvorstellungen einmal wirklich auf ihre Herkunft, ihre Auswahl und die Art ihrer Einschmelzung betrachtet würden. Es hieße das noch lange nicht „nach Ähnlichkeiten in den Werken von Palladio und Piranesi jagen“. Welche Rolle spielt z. B. für ihn England? K. bemerkt nur, er glaube nicht an eine Beziehung zu Robert Adam: man vermißt eine Auseinandersetzung mit Kimballs Versuch, den englischen Einfluß in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. nicht nur im allgemeinen, sondern auch an Ledoux nachzuweisen. Daß er für englische Aristokraten, darunter Lord Clive, gearbeitet hat, erwähnt K. in anderem Zusammenhang selbst (die kurze Anm. Krit. Ber. 3/4, 1930/2, 212 bezog sich nicht auf Ledoux; vgl. Kimball GazBA 1931, 29 ff. u. 231 ff. u. Le Style Louis XV, 1949, 221 ff; dagg. Hauteceur, L'Architecture classique en France, IV, 1952, 28 ff.).

Vor solchem Hintergrund gewänne die Persönlichkeit von Ledoux nur an Relief,

was umso wichtiger wäre, als der Prozeß der Ideenbildung bei ihm kaum faßbar scheint. K. hält noch immer die Frage nach einer Chronologie der Formvorstellungen für ebenso unergiebig wie unwesentlich, die wenigen zeichnerischen Vorstudien (in den Ledoux-Biographien von Levallet-Haug 1934 und Raval u. Moreux 1945) und die Differenzen zwischen den in Stichen überlieferten ausgeführten Bauten und diesen Bauten interessieren ihn nicht, obwohl sich auf diesem Wege der Einblick in die innere Dynamik des Schaffens wenigstens etwas vertiefen ließe. K. gibt nur die z. T. von Ledoux selbst besorgten Stiche wieder, was der Geschlossenheit seiner Abbildungsfolge zwar zugute kommt, aber mit dazu führt, das Werk als ein endgültiges und nicht als ein werdendes erscheinen zu lassen. So trägt es auch bei K. jenen Stempel des Radikalen und Isolierten, den Ledoux selbst durch seine Redaktion der „Architecture“ seinem Oeuvre aufgeprägt hat. Der Künstler der Dekorationen des Ancien Régime, der raffinierten Grundrisse, der seine räumliche Vorstellungskraft in langen Bewegungsbahnen spielen läßt — dieser Künstler kommt zu kurz gegenüber dem Fanatiker der Stereometrie und einer Nüchternheit, die nicht immer mit Zweckmäßigkeit zusammenfällt.

Aber selbst in solcher, ganz auf den Kubismus von Ledoux ausgerichteten Sicht herrschen bei ihm die überkommenen Typen — in den Detailformen reduziert, in den Dimensionen gesteigert, in vorwiegend achsiale Systeme geordnet und vervielfacht — in einem Maße, daß man sich fragt, wie tief die Vorwegnahmen moderner Baugebäude überhaupt noch in die Struktur eingreifen können, und ob wirklich die Erbauer der Hagia Sophia und Brunellesco beschworen werden mußten, um die Leistung von Ledoux in ihrer geschichtlichen Bedeutung zu kennzeichnen: doch würde es zu weit führen, K.s Problem der „Kontinuität“ (H. Sedlmayr zitiert er in der vorliegenden Arbeit nirgends) und der architektonischen Revolution des 18. Jhs. zu erörtern. Es sollten nur Fragen angedeutet werden, die sich bei der Lektüre von K.s anregender Arbeit ergeben und deren Beantwortung vielleicht schon seine angekündigte umfassende Darstellung enthalten wird.

Alste Horn-Oncken

CARL PHILIPP FOHR, *Skizzenbuch*. Bildniszeichnungen deutscher Künstler in Rom. Mit Einführung und Katalog von Arthur von Schneider. Berlin 1952. Gebr. Mann, 8° 36 S., 48 Faksimiletf. DM 13.50.

Den Hauptteil des mit großem Geschmack hergestellten Bändchens bilden 48 Tafeln mit Faksimile-Lichtdrucken nach Bleistiftzeichnungen Fohrs für ein geplantes großes Gruppenporträt der deutschen Künstler im Café Greco, ihrem täglichen Treffpunkt in Rom. Neben Ausschnitten aus zwei der erhaltenen vier Kompositionsskizzen sind 46 Einzelblätter mit Porträtstudien aus dem Besitz des Heidelberger Kurpfälzischen Museums abgebildet, die zwischen 1816 und 1818 in Rom entstanden. Die Zeichnungen sind zwar in Originalgröße, doch zum großen Teil nur in Ausschnitten reproduziert, was weder Text noch Katalog erwähnen. Tf. 16 z. B. mißt statt 25,4×20,1 nur 15,3×12,1 cm, so daß der Kopf am linken Kontour leicht beschnitten wurde; Tf. 47 ist statt 20,1×15,8 nur 16,3×13,1 cm groß! Durch diese Art der