

Etwas schwieriger liegt der Fall bei Niklaus Gerhaert von Leyden. Paatz hat sich entschlossen, den Künstler Niclaus Gerhaerts von Leiden zu nennen. Er begründet dies dreifach:

1. aus der niederländischen Herkunft des Meisters, der aus Leiden zu stammen scheint,
2. aus der von der Forschung seit langem und in den letzten Jahrzehnten übereinstimmend herausgearbeiteten Herkunft seines Stiles aus der niederländischen Kunst, und
3. aus den zeitgenössischen Nennungen seines Namens.

Allerdings kommt die niederländische Form „Gerhaerts“, d. h. Sohn des Gerhaert, bisher für den Meister urkundlich nicht vor, sie kann nur aus der lateinischen Signatur am Sierck-Grab in Trier „nicola' gerardi de leyd“ (1462) und aus der Inschrift auf dem Straßburger Siegel „Claes (G)erhaert soen“ erschlossen werden. Übrigens ist das Dehnungs-e in „Gerhaert“, in „Claes“ und „soen“ kein zwingender Ausweis für niederländische Herkunft. Diese Schreibweise war auch an Rhein und Mosel gebräuchlich. Der aus Cues (sprich: kuus) stammende große Kardinal Nikolaus Cusanus († 1464) nennt sich in heimischen Urkunden auch wiederholt Claes. Den Dokumenten nach dürfte der Bildhauer den Namen Gerhaert übrigens kaum als Familiennamen geführt haben, denn dieser wird nur zweimal als Hinweis auf des Vaters Namen genannt. Der Paatz-Schüler W. Deutsch (*Die Konstanzer Bildschnitzer . . .*) meint, man könne bei dem in der Literatur mittlerweile eingebürgerten Namen Niklaus Gerhaert bleiben. Wollte man ganz konsequent sein, müßte man auf das Wort Gerhaert verzichten, denn die Mehrzahl der Nennungen und Signaturen verzeichnet nur Niklaus von Leyden.

J. A. Schmolz gen. Eisenwerth

PAOLO MARCONI, *Giuseppe Valadier*. Rapporti di architettura. Collana diretta da Paolo Portoghesi. Rom (Officina Edizioni) 1964. 270 S. mit 142 Abb. im Text.

Sieht man von wenigen bedeutenden Ausnahmen ab, so lehrt die Erfahrung immer wieder, daß Künstlermonographien alle dreißig Jahre neu geschrieben werden können. Nicht selten ist schon vor Ablauf dieser Zeitspanne eine derartige Neubearbeitung dringend erwünscht. So verhielt es sich auch mit Giuseppe Valadier, dem bedeutendsten Architekten des Klassizismus in Rom. 1936 hatte Elfriede Schulze-Battmann über den römischen Baumeister promoviert; die Arbeit war als Dissertationsdruck ohne Abbildungen 1939 erschienen und während der vergangenen Jahrzehnte als eine erste Materialsammlung dienlich, ähnlich der Arbeit von Elena Bassi über den Venezianer Antonio Selva. Inzwischen sind viele Zeichnungen Valadiers neu aufgetaucht, manche haben den Ort gewechselt, andere, wie der Bestand der Cooper Union in New York, sind zu- und wieder abgeschrieben worden; es kamen Einzelstudien über Valadier heraus, und sein Name ist in aller Mund. Es ist hilfreich, daß zu diesem Zeitpunkt Paolo Marconi sein neues Buch über ihn vorlegt.

Im Gegensatz zu bisherigen Arbeiten über Valadier, in denen bestenfalls Bauschichten aneinander gereiht wurden, geht es Marconi zunächst einmal darum, den geistesgeschichtlichen Hintergrund zu durchleuchten, aus dem heraus Valadier zu ver-

stehen ist: das Rom des 18. Jahrhunderts mit seinen starken Spannungen zwischen jansenistischen und papistischen Kräften und die damit verknüpfte Beziehung zu Frankreich und dessen Einfluß auf Rom. Für Valadiers Lebenszeit werden dann jeweils das jacobinische Rom, das Rom des Kaiserreichs und das der Restauration eingehend geschildert. Immer wieder widmet Marconi lange Abschnitte den soziologischen und historischen Verhältnissen. Manchmal stehen diese Schilderungen als Exkurse für sich, manchmal sind sie unmittelbar auf Valadiers Bautätigkeit bezogen, so z. B. bei dessen Arbeiten für die Poniatowski und Torlonia, den vermögenden Geldherren im Rom der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

Wesentlicher für die Architektur Valadiers – und auch darauf verweist Marconi mit Nachdruck – erscheint wohl die künstlerische Beziehung zu Vicenza und Venedig. Von dorthier kommt der Neo-Palladianismus, mit dem Valadier sich sein ganzes Leben lang auseinandersetzte, besonders stark am Anfang und dann wieder in der letzten Phase seines Schaffens. Ob neben Marchionni Giuseppe Barberi sein Lehrer war (über den Rudolf Berliner, nach dem Beitrag in der Müller-Festschrift, einen umfassenden Aufsatz für das Münchener Jahrbuch vorbereitet), vermag Marconi nicht schlüssig zu sagen; gewiß ist, daß Milizia – mag auch Marconi ihn immer als einen Vielschreiber abtun – von großem Einfluß auf Valadier war und durch Milizia auch dessen Helden Girolamo del Pozzo, Ottone Calderari und Tommaso Temanza. „... la storia artistica di Valadier consisterà nel tentativo, durato tutta la vita, di evolvere i modelli palladiani in direzione delle teorie contemporanee circa la miglior godibilità e razionalità delle parti rispetto al tutto“ (S. 15; ähnlich auch S. 31). Marconi bringt viele und neue Einzelheiten zu dieser Verquickung zwischen Vicenza, Venedig und Rom.

Demgegenüber sieht er die Revolutions-Architektur sehr richtig als eine zweite beeinflussende Kraft, deren Wirksamkeit für ihn mit dem politischen Geschehen parallel läuft. Ja, Marconi geht bei seinem Versuch, die Wechselwirkungen zwischen dem Zeitgeschehen und der Kunstausübung aufzuzeigen, so weit zu sagen, daß die Altäre und Festdekorationen seit 1796 erst den entscheidenden künstlerischen Anstoß gebracht hätten. Diese Wechselwirkung sichtbar zu machen mag gerade für so bewegte Jahrzehnte wie die auf 1789 folgenden verlockend sein, sie darf aber doch nicht zu eng gefaßt werden. Marconi verweist mit Recht auf die Bedeutung der Académie de France in Rom; angesichts der Frage nach ihrem Einfluß auf die römische Architektur wird jedoch die nach der umgekehrten Beeinflussung garnicht gestellt. Sie ist noch immer nicht schlüssig beantwortet worden.

Selbstverständlich unterlag Valadier dem Einfluß der Revolutions-Architektur. Marconi hebt dabei die Bedeutung Boullées vor der des Ledoux hervor (S. 26, S. 75 f., S. 136) – die neueren Arbeiten von Johannes Langner über Ledoux scheinen ihm entgegen zu sein – und differenziert diese Beeinflussung sehr richtig; denn sie ist immer nur in einzelnen Motiven zu verfolgen.

Für diese Jahrzehnte vor 1800 wäre es notwendig gewesen, das unpublizierte Skizzenbuch Valadiers heranzuziehen, von dem ich einige Blätter in meiner Dissertation über den römischen Architekten Raffaele Stern benutzt habe. Sie liegt in den römischen

Bibliotheken nur als Machinaskript, und so hat Marconi sie wohl übersehen. Anhand dieses Skizzenbuches lassen sich auch Einzelheiten korrigieren; so hat Valadier den pantheonartigen *occhio* nicht erst in der Capella des Doms von Rieti benutzt (S. 137), so ist der *bugnato* schon vor den Brückengebäuden vom Ponte Molle da (S. 152) ebenso wie die ägyptisierenden Elemente, die in Rom von Piranesi her über die Asprucci (Casino der Villa Borghese) eine eigene Tradition hatten. Dieses Skizzenbuch wäre auch in Verbindung mit Valadiers Stichwerk von 1796, der "Raccolta di diverse invenzioni di No. 24 Fabbriche" zu sehen. – Ebenso fehlt bei Marconi das Tagebuch Valadiers, in dem er mit Skizzen die bedeutendsten Werke seines Lebens zusammenstellt. Es befindet sich an demselben Ort wie das Skizzenbuch. Es hätte nicht nur die Datierung einiger Projekte und deren Abbildung erleichtert (Bauten für den Prinzen Poniatowski, Bauten für die Familie Torlonia, also auch Umbau des Teatro Apollo, S. 245), sondern wäre auch als Selbstdarstellung Valadiers zu werten gewesen.

Über neo-palladianischen und revolutionären Vorbildern vergißt Marconi die stadtrömische Komponente im Werk Valadiers ebenso wenig wie die örtlichen Vorbedingungen einzelner Unternehmen. So macht er bei der Piazza del Popolo mit den ersten Plänen der Accademia di S. Luca von 1772 bekannt, als dieses Projekt – noch unter dem Präsidium von Raffael Mengs – zum Wettbewerb stand.

Immer wieder beschränkte sich bisher die Bearbeitung von Valadier vor allem auf seine römischen Werke und auf die in den römischen Sammlungen vorhandenen Zeichnungen. Ein besonderes Verdienst von Marconi ist es, daß er nun auch die Arbeiten Valadiers außerhalb Roms historisch und kritisch betrachtet, vor allem die Bauten im Kirchenstaat und in den Marken. Freilich hätte man sich bisweilen eine noch gründlichere Bearbeitung gewünscht. So wird in Urbino die kryptenartige Kapelle unterm Dom gar nicht erwähnt; mit ihrer Tonne auf dorischen Säulen ist sie ein typisches Werk Valadiers um 1790. Valadier zählte diesen Bau im erwähnten Tagebuch eigens auf, dadurch ist seine Autorschaft verbürgt. Sehr gut gelang die Einfügung der Kirchenbauten von Mont' Olmo und Monsampietrangeli in das Oeuvre. Zu Monsampietrangeli publiziert Marconi unbekannte Pläne, die er am Ort fand und durch die er wiederum einen unbeschrifteten Plan aus Valadiers „Raccolta“ von 1796 identifizieren konnte. So ist hier ein wichtiger Bau in mehreren Entwicklungsstufen zu verfolgen und sinngemäß in den Mittelpunkt des Valadierschen Werkes gestellt worden. Durch die streng chronologische Anordnung des Buches wird es freilich erschwert, eine Entwicklung innerhalb der einzelnen Gattungen – etwa des Kirchenbaus – zu verfolgen.

Hier sei eingefügt, daß der Verlag die Bemühungen Marconis bestens unterstützt hat: der Band ist reich mit Abbildungen ausgestattet und übersichtlich angeordnet. Nur fehlen bisweilen, wie zu Monsampietrangeli, Abbildungen der von Marconi angeführten Vergleichsbeispiele (S. 114), und es fehlt auch eine Photographie (oder Zeichnung) von Valadiers Cappella di S. Giuseppe in der Chiesa di Gesù e Maria in Rom.

Marconi bereichert darüber hinaus das Oeuvre Valadiers durch unbekannte oder bisher nur erwähnte Arbeiten. Aus der Frühzeit stammen wenig bekannte Bauten, wie die Villa Panciani bei Spoleto (S. 33 ff.), der Konvent in Terracina (S. 52 f.) und die "Bal-

lerina“ bei Gubbio. Leider fehlt eine Auseinandersetzung mit mehreren Projekten, die Ciampi – Valadiers erster Biograph – und Elfriede Schulze-Battmann erwähnten. Der Palazzo Braschi, jener wichtige Bau in Rom an der Wende der Jahrhunderte, erhält bei Marconi gebührenden Raum. In einer umfassenden Bearbeitung, die über die von Carlo Pietrangeli hinausgehen soll, wird Manfred F. Fischer, der zu diesem Thema bereits in der Bibliotheca Hertziana referierte, vielleicht auch die von Marconi aufgeworfene Frage nach dem Anteil Valadiers am Treppenhaus lösen können.

Marconi sieht das zwangsweise Ausscheiden Valadiers aus der Planung um den Wiederaufbau von S. Paolo fuori le mura als symptomatisch an: „la più grande occasione della carriera del Nostro purtroppo sfumata“. In einer Zeit der Reaktion sei für einen Mann wie Valadier kein Platz mehr. Das stimmt insofern, als Valadier, 1764 geboren, im palladianischen Klassizismus wurzelte und zu der romantischen Richtung der folgenden Generation keinen Anschluß mehr fand. Die Romantik, die jeweils zu den landeigenen Ursprüngen (in Rom also zum Frühchristentum) zurückkehren wollte, bestimmte aber jene Geisteshaltung, aus der der Wiederaufbau von St. Paul verstanden werden muß. Ihn wertet Marconi, der hier begrifflicherweise für Valadier Partei nimmt, zu sehr ab. Valadier wollte den alten Zustand nur im Modell erhalten wissen und plante einen zentralen Neubau unter Verwendung der Apsis und des Querhauses. Dieser Neubau sollte nach Valadier im Geist der Griechen und Römer stehen: „basato sulla vera regola dell'Arte, e delli belli esempi dei Greci, e Romani, antichi maestri immortali delle Belle Arti“ (S. 217). Es ist verständlich, daß eine den historischen Erkenntnissen verpflichtete Generation mit diesem Projekt nicht einverstanden sein konnte – leider hat ja in ihr Wirken der vermeintliche Geist der Griechen und Römer noch viel zu viel hineingespielt; aber die altchristliche Basilika als Raum blieb so erhalten.

Indem Marconi der Abdankung Valadiers am Schluß seines Buches (es folgt nur noch das Kapitel „La decadenza e la morte“) einen derartigen Akzent verleiht, macht er ihn zu einer tragischen Gestalt. Daß sich jedoch bei Valadier – jenseits von Klassizismus und Romantik – ein Weg abzeichnete, der über die Historismen hinausführte, zeigt sein Bau der Calcographia Camerale in Rom, den Marconi nur kurz erwähnt (S. 245). Betritt Valadier mit diesem Bau, seinem entwicklungsgeschichtlich wohl bedeutendsten Werk, nicht eine wesentlich neue Stufe der europäischen Architektur, gemeinsam etwa mit Schinkel und dessen Entwürfen für Kaufhaus und Bibliothek?

So reich das Buch Marconis ist, mit der Zeit werden einzelne Baugeschichten und einzelne Aufgabenbereiche noch gründlicher für sich und im Zusammenhang mit der gleichzeitigen europäischen Architektur betrachtet werden müssen als Fundament für eine noch umfassendere Gesamtdarstellung.

Eva Brües