

# Jean-Jacques Lequeu. Abenteurer der Imagination

**Jean-Jacques Lequeu. Bâtitseur de Fantômes.** Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et Bibliothèque nationale de France, 11.12.2018–31.3.2019. Cat. sous la direction de Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric et Martial Guédron. Avec la collaboration scientifique de Corinne Le Bitouzé. Paris, Bibliothèque nationale de France/Éditions Norma 2018. 191 S., Abb. ISBN BnF 978-2-7177-2786-9. ISBN Éditions Norma 978-2-37666-0217. € 39,00

Laurent Baridon/  
Jean-Philippe Garric/Martial Guédron  
**Lexique Lequeu.** Paris, Les éditions B2 2018. 224 S., Ill. ISBN 978-2-36509-097-1. € 15,00

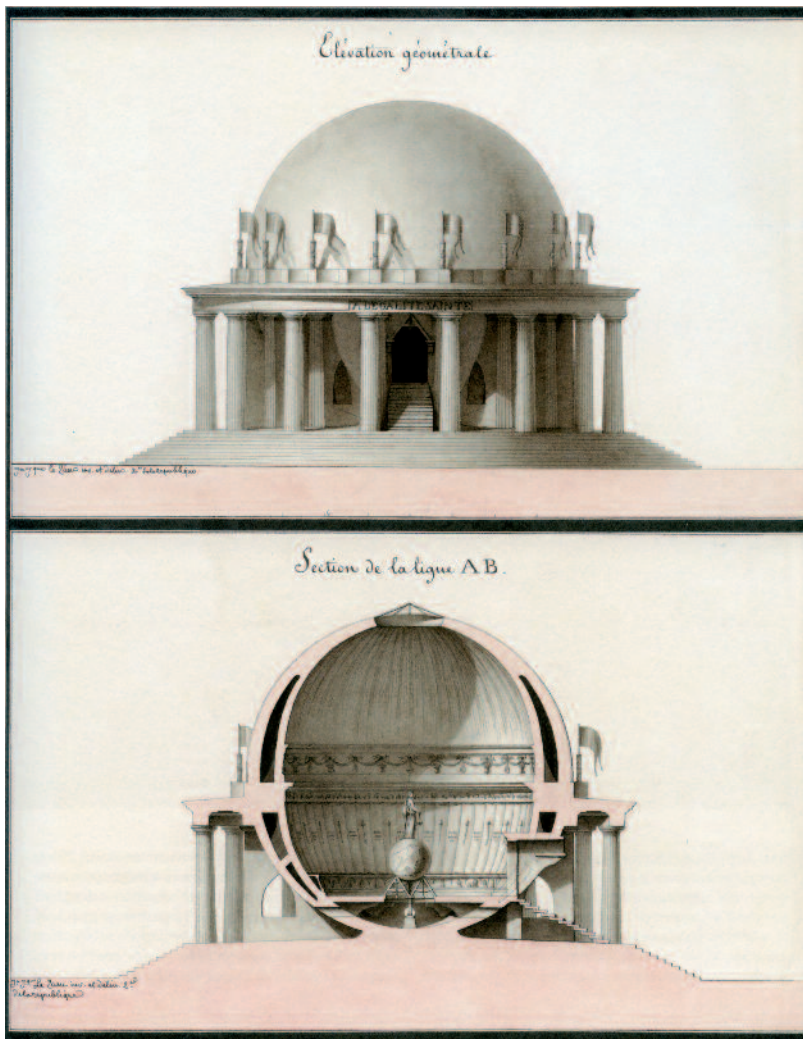
Elisa Boeri  
**Jean-Jacques Lequeu – Un atlas des mémoires.** Paris, Édition des Cendres 2018. 238 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-86742-287-4. € 36,00

**Z**u den Bauaufgaben der mitten in der Hochphase der Terreur ab dem Juni 1794 stattfindenden „concours de l’an II“ gehörte auch ein „Temple de l’Égalité“, der auf dem schmalen Gelände des Jardin Beaujon, zwischen den Champs-Élysées und dem heutigen Elysée-Palast, errichtet werden sollte. Das von den radikalen Montagnards forciert in den Prozess der Etablierung revolutionärer Kampfbegriffe eingebrachte Abstraktum der Gleichheit stellte die 27 teilnehmenden Architekten vor eine schwierige

Aufgabe. Der spätere Siegerentwurf von Jean-Nicolas-Louis Durand und Jean-Thomas Thibault wich mit der These, dass Gleichheit sich auf Tugenden gründen müsse, dem bloßen Abstraktum aus: Ein Peripteros aus wuchtigen Pfeilern, die in archaisierenden, frontal gegebenen Köpfen enden, sollte die Lösung sein. Beischriften wie *civisme*, *courage*, *concorde*, *travail* unter den Köpfen machten das eindeutig, was das allegorische Arsenal nicht hergab. Und auf dem Gebälk wurde noch einmal geklärt: „Les Vertus du Peuple sont les plus fermes Soutiens de l’Égalité“. Buchstäblich trugen die Tugendpfeiler das Dach. Ein anderer Wettbewerbsteilnehmer, C. Duhameau, der ebenfalls allegorische Tugendfiguren zum Einsatz brachte, griff gar ein mutiges, den Montagnards gegenüber fast polemisches Motto auf, das er seinem Entwurf voranstellte: „Les mortels sont égaux; ce n’est pas la naissance, c’est seule la vertu qui fait la différence“ (Szambien 1986, 85ff.; Leith 1991, 166ff.; vgl. *Abb. 4* im Beitrag von Gabriel Hubmann im vorliegenden Heft).

## **VIELSEITIG EINSETZBARER KUGELBAU DER GLEICHHEIT**

Jean-Jacques Lequeu wählte den entgegengesetzten Weg. Er ließ sich mit Elementarformen und deren Semantik, die keiner detaillierten Beischriften bedarf, auf die hoch abstrakte Aufgabe vollständig ein (*Abb. 1*): Eine von einer Kolonnade aus dorischen Säulen in ihrer (basislosen) Elementarform umgebene monumentale Kugel umschließt, innen elliptisch, eine Erdkugel, auf der eine Statue der Égalité mit Waage oder Winkelmaß („niveau“) steht. Auf mehreren „Niveaus“ ist die Erdkugel aufgebockt, und über dem Eingang des Gebäudes signalisiert schon der aus einem weiteren Winkelmaß gebildete Türsturz die semantische Bestimmung des Gebäudes. Kaum nötig, noch „À l’Égalité Sainte“ aufs Gebälk zu schreiben. Unverkenn-



**Abb. 1** Jean-Jacques Lequeu, *Élévation et coupe d'un temple à l'Égalité*, 1794. Zeichnung, 41 x 31,9 cm. Paris, Département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, EST Reserve HA-80 (A, 5)-fol (Kat. Lequeu, S. 61)

*fabrique* im Garten eines Weltweisen, der über die *Égalité* nachdenkt. Lequeus Denkbewegung oder besser: Imaginationsdynamik wird hier in nuce sichtbar.

Ein zweites, auf den ersten Blick sehr ähnliches Projekt, wohl in denselben Wochen entstanden, steht dann ganz im Sog dieser Dynamik (*Abb. 2*): Hermenpfeiler, ähnlich den Pfeilern von Durand und Thibault,

bar bezieht sich Lequeu auf Étienne-Louis Boullées Newton-Kenotaph, dem er die radikale Botschaft abgewinnt, wie sie wenige Jahre später Laurent Houël in einem Gedicht auf den Punkt bringen wird: „Un globe, en tous les temps, n'est égal qu'à lui même; / C'est de l'égalité le plus parfait emblème“ (Leith 1991, 295). Den Grundriss seines Kugelgebäudes situiert Lequeu der Wettbewerbsaufgabe gemäß in einem Garten. Zwei Mal notiert er „Jardin“, im Blickwechsel imaginiert er an allen vier Ecken des Blattes aufstrebendes Buschwerk, und im Titel des Blattes heißt es „[...] pour le jardin du Philosophe P...“, also nicht für den vorgegebenen Platz im Jardin Beaujon. Fast unmerklich verschiebt sich schon hier in der Imagination das ganze Projekt vom vorgesehenen städtischen oder doch stadtnahen Monument zur

umgeben hier die Kugel. Eine Randnotiz erklärt, dass es sich um weibliche Elementargottheiten (Ops, Rhé oder Cybele) handeln soll. Im Inneren steht ein beweglicher Globus unter einem Sternenhimmel, der wie im Newton-Kenotaph durch Löcher in der Kuppel gewonnen wird. „Espace immense“ und „Multitude innombrable d'astres, Spectacle magnifique“ notiert Lequeu neben der Kugel, die eigene Imagination evokativ anfeuernd. Außen auf der sichtbaren oberen Kugelhälfte ist die nördliche Erdhemisphäre abgebildet. Aus der Bildunterschrift erfährt man, dass sich der „Temple de l'Égalité“ zu einem „Temple de la terre“ gewandelt hat, dessen Inschrift über dem Eingang „À la Sagesse suprême“ aber mit dieser neuen Bestimmung konkurriert: eine – freilich transzendierende – Reminiszenz an den Weltweisen und seine

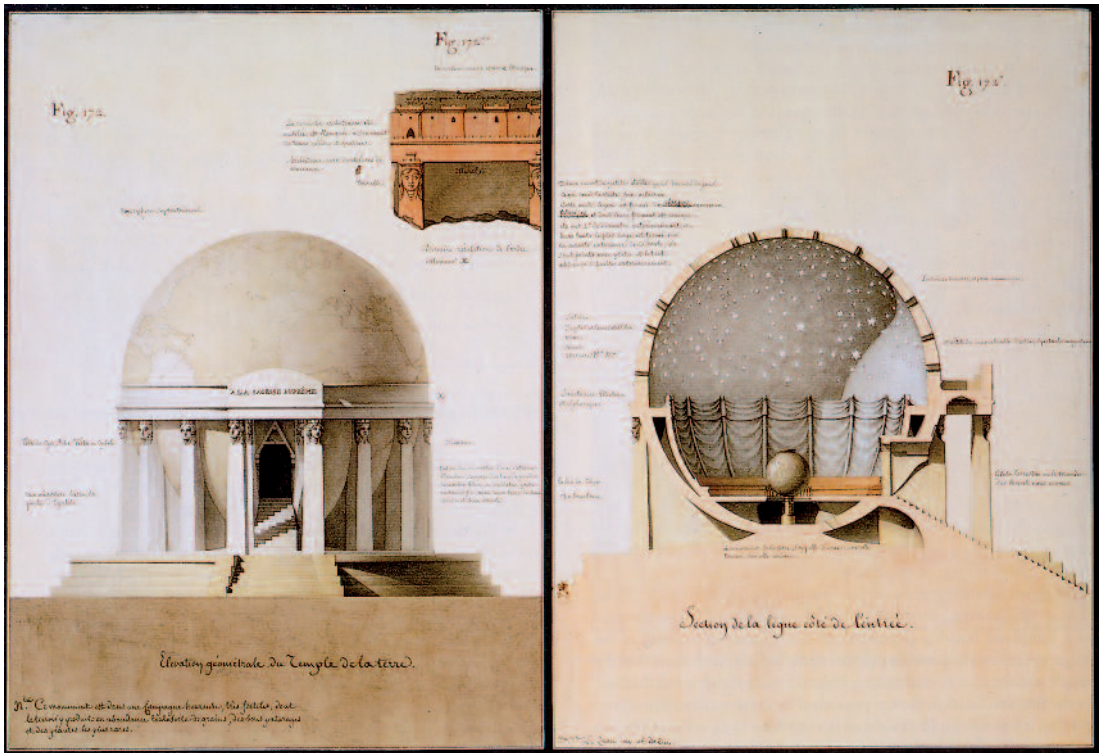


Abb. 2 Lequeu, *Projet de temple de la Terre*, 1794, in: *Architecture civile*, pl. 72. Zeichnung, 35,1 x 51,5 cm. Paris, Département des Estampes de la BnF, EST Reserve HA-80 (2)-fol (Leith 1991, S. 180)

*fabrique* (und zugleich ein Kotau vor Robespierres „Être suprême“?). Auch die Gleichheit ist nicht ganz verschwunden: Ein „Niveau“ bildet wieder den Türsturz, und eigens vermerkt Lequeu in einer Randnotiz, wie er sie so liebte: „porte d’Égalité“.

Als Lequeu die beiden Bände seiner *Architecture civile* zusammenstellte, nahm er diesen zweiten Entwurf statt des ersten in die Sammlung auf und notierte auf einem eingeklebten Zettel: „Pour le jardin Beaujon. Projet pour retablir en quelque maniere seulement l’éternelle Égalité“. Dieses Projekt, so behauptet er jetzt, habe er zum Wettbewerb des Jahres II eingeschickt. Da aber die Franzosen „ennemis de l’egalité“ seien, habe er später (in der Restauration) dem Innenminister vorgeschlagen, daraus eine Kapelle des Heiligen Ludwig, des Schutzheiligen Frankreichs, zu machen, die den Hügel des Friedhofs Père Lachaise bekrönen sollte. Vollends wird hier die Fluidität der Bedeutungen und Zwecke deutlich: Ein Jahr vor Ausbruch der Revolution hatte Lequeu mehre-

re Entwürfe für eine neue Kanzel in Saint-Sulpice geliefert, darunter einen, auf dem der Prediger auf einem Globus steht, weltweit das Evangelium verkündend (Abb. 3). So steht wenig später die Égalité auf dem Erdball. Nun kehrt der Gedanke zu seinem Ausgangspunkt zurück.

Man könnte diese Bewegung unter Aspekten des politischen Opportunismus betrachten. Emil Kaufmann hat das erwogen (Kaufmann 1952/78, 261). Deutlich aber ist auch die Dynamik einer überreichen Einbildungskraft, deren Assoziationsnetze sich fast weltfremd über die politischen und gesellschaftlichen Wechselfälle hinwegspinnen. Der erste Égalité-Entwurf hatte durchaus pragmatische Folgen: Jacques Molinos verwendete ihn 1799 fast identisch für eines seiner Leichendepots, die – analog zu Ledoux’ Zollhäusern – als Sammelstellen vor der Bestattung auf einem als riesigem Landschaftsgarten konzipierten „Champ de repos“ fungieren sollten. Statt des „Niveau“ sollte über dem Türsturz ein Schmetterling erscheinen (Etlin 1994, 166f.).



Abb. 3 Lequeu, *Projet pour la chaire de l'église Saint-Sulpice à Paris, 1788*. Zeichnung, 81,3 x 35,4 cm. Paris, Département des Estampes de la BnF, EST Reserve HA-80 [E]-FT 4 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703206p/f2.item>)

In der von Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric und Martial Guédron verantworteten Ausstellung der Bibliothèque nationale de France im Pariser Petit Palais, die demnächst in den USA zu sehen sein wird (Drawing Institute – Menil Collection, Houston und Pierpont Morgan Library, New York), war dies ein Kristallisationspunkt (wenn auch leider ohne den Molinos-Entwurf), ergänzt durch weitere Entwürfe Lequeus für den Architektur-Wettbewerb des Jahres II, von denen nichts realisiert wurde – wie generell der ganze Wettbewerb keinen einzigen Bau hervorbrachte. Zu ihnen gehörte auch (verspätet eingereicht) ein „Monument mémorial dressé en l'honneur de plusieurs Citoyens, sur la place de l'arsenal“, das an die Katastrophe der gewaltigen Explosion mit ihren über 1000 Toten in der Schwarzpulverfabrik auf der Ebene von Grenelle am 31. August 1794 erinnern sollte (Abb. 4). Zwei Ringe als Symbole unverbrüchlichen Zusammenhalts umschließen eine Her-mengruppe mit phrygischen Mützen, deren

Schäfte als Sargdeckel gelesen werden können. Über den Versatzstücken eines von Lequeu erfundenen, der dorischen Ordnung verwandten „Ordre Tyrrhénien“ (Tafeln 14 und 16 der *Architecture civile*) sprengt eine Explosion eine Fantasieform. Klassische Elemente werden anticlassisch, experimentell eingesetzt – so der immer noch gültige generelle Befund von Emil Kaufmann (Kaufmann 1952/78, 259). Zugleich eröffnet die dem Sujet so inadäquate Erscheinung eines explodierenden Phallus einen irritierenden Blick in die Erotik- und Nachtseite von Lequeus Imaginationsdynamik.

Wer sich heute der in so vieler Hinsicht rätselhaften Figur Lequeu erneut nähern will, der muss diese Spannweite in den Blick nehmen und zugleich einen neuen Zugang jenseits vorschneller pathologischer Befunde finden (Rosenau 1949, Guillerme 1965). Mit 135 die Tag- und Nachtseite präzise balancierenden Blättern aus einem in der BnF aufbewahrten Fundus von 770 überbot die Ausstellung, überhaupt die erste Einzelpräsentation, die bisherigen Versuche, Lequeu eine konturierte Position in einer Zeit rasanter Beschleunigung und damit Verunsicherung zuzuweisen: von den Entwürfen der achtziger Jahre im Umfeld der anglo-chinesischen Gartenkultur aufgeklärter Adliger, die später emigrieren mussten oder auf der Guillotine endeten, über die Entwürfe für die Republik, über Selbstbefragungen in grimassierenden, Messerschmidt-artigen Selbstporträts, obsessiven anatomischen Zeichnungen weiblicher und männlicher Genitalien bis zu erfolglosen Entwürfen für Empire (ein fantastisches Schloss für den Kaiser) und Restauration, dazu einige Traktate. Die Selbstbefragungen und die Erotika rahmten im Ausstellungsparcours programmatisch das architektonische Œuvre, das zu fast 100 Prozent reine Papierarchitektur geblieben ist – bloße Abenteuer der Einbildungskraft, die von den vorrevolutionären *fabriques* und *maisons de plaisance* ihren Ausgang nehmen und weit ins Irreale vorstoßen.

Daran hatten sich die beiden bisherigen großen Ausstellungen, die Lequeu einbezogen, nicht ge-

wagt, im vorgegebenen Rahmen wohl auch nicht wagen können: die 1967 in Houston beginnende, von Dominique de Ménil und Jean-Claude Lemagny verantwortete Wanderausstellung „Visionary Architects. Boullée, Ledoux, Lequeu“ (Institute for the Arts Houston 1968), die in fünf Städten der USA gezeigt wurde, anschließend mit überarbeitetem Katalog (Metken/Gallwitz 1970) nach Deutschland, beginnend in Baden-Baden, weiterwanderte – und 1989 die (im Revolutions-Bicentenaire) von der École nationale supérieure des Beaux-Arts veranstaltete Überblicksausstellung „Les Architectes de la Liberté“ (Ministère de la culture 1989). Houston brachte es auf 30, Paris auf 14 Blätter. Auch Emil Kaufmann, der den oft missverstandenen Begriff „Revolutionsarchitektur“ in die Forschung einführte, hatte sich auf die architektonischen Entwürfe beschränkt, gelangte aber von dort aus schon zu einem Durchblick auch auf die Nachtseite. Die spätere Forschung hat ihm vorgeworfen, mit der im Titel seines zentralen Buchs *Three Revolutionary Architects* insinuierten Gleichordnung von Boullée, Ledoux und Lequeu letzterem nicht gerecht geworden zu sein und eine falsche Fährte gelegt zu haben. Eine präzise Re-Lektüre von Kaufmanns Publikationen bestätigt dieses Vorurteil, von dem auch noch der gegenwärtige Ausstellungskatalog (21, 45) ausgeht, nicht. Kaufmann weiß sehr wohl um den Generationsunterschied zwischen Boullée und Ledoux auf der einen und Lequeu auf der anderen Seite: „Boullée incarne principalement le combat pour les formes nouvelles; Ledoux la recherche d’un nouvel ordre; Lequeu le dénouement tragique du mouvement révolutionnaire: désespoir, résignation et retour au passé“, schreibt er einleitend (Kaufmann 1952/1978, 56), und er schließt sein grundlegendes Buch mit folgender Charakteristik: „Lequeu était destiné à introduire dans l’architecture l’émotion et le fantastique, plus encore que ses deux aînés. Ses obsessions, ses rêves traduisent parfaitement le développement des conceptions artistiques de son époque, même s’ils n’apportent aucune réponse sur le plan pratique“ (ebd., 263). Daran kann auch heute noch ebenso angeschlossen werden wie an seine Diagnose des Unwirksamwerdens eines ästhetischen

Gesetzes, das sich auf „Rhythmus, Ebenmaß der Verhältnisse und Abgewogenheit der Teile“ gründet (Kaufmann 1933, 43).

Neben den Überblicksausstellungen von 1967/68 und 1989 lieferte Philippe Duboy mit seinem Lequeu-Buch eine erste monographische Untersuchung und Dokumentation, die für mehr als drei Jahrzehnte die einzige bleiben sollte (Duboy 1986/87). Verdienstvoll war sie wegen ihres umfangreichen Abbildungsteils, der unter anderem erstmals die beiden Bände der *Architecture civile* fast vollständig zugänglich machte. Im Übrigen aber stiftete sie mit ihren Zahlenspekulationen, Verschwörungstheorien und anachronistischen Hypothesen nur Verwirrung, die durch eine post-moderne Zitatencollage aus zeitgenössischen Quellen, u. a. aus der *Encyclopédie*, nur noch vergrößert wurde (hierzu die Rezension von Werner Szambien 1990). Immerhin wies sie den Weg zu einer Kontextualisierung von Lequeus Œuvre im Diskurs der Lumières, den sie selbst nur assoziativ zu leisten vermochte. Diese Wegrichtung greifen nun der Pariser Katalog und die soeben erschienene Monographie von Elisa Boeri auf.

### SELBSTPORTRÄTS, SCHATTENBILDUNG, PROFESSIONSGESCHICHTE

Der Katalog (der durch ein originelles kleines *Lexique Lequeu* ergänzt wird) ist eher ein Begleitbuch. Die auf ein Minimum beschränkten Katalogeinträge lassen zu wünschen übrig. Sie vermerken nicht einmal die eindeutigen Fehldatierungen einzelner Blätter, die Lequeu später, wahrscheinlich bei der Kompilation seiner *Architecture civile*, unterlaufen sind oder die er in der Absicht autobiographischer Konstruktion gezielt vornahm – eine hochinteressante Frage. So datiert er ein „Monument de L’apothéose de Trajan; cérémonie établi par Auguste, et dont Tibere, en fit une loi“ ins Jahr II der Republik, in dem man sich für römische Kaiser bekanntlich wenig interessierte. Der Katalog (Nr. 103) gibt kommentarlos „1793–1794“ als Entstehungszeit an. Erst bei geduldiger Lektüre der Essais stößt man an versteckter Stelle, auf S. 170, Anm. 35, auf einen korrigierenden Kommentar, der das Blatt zutreffend ins Jahr 1802 versetzt.

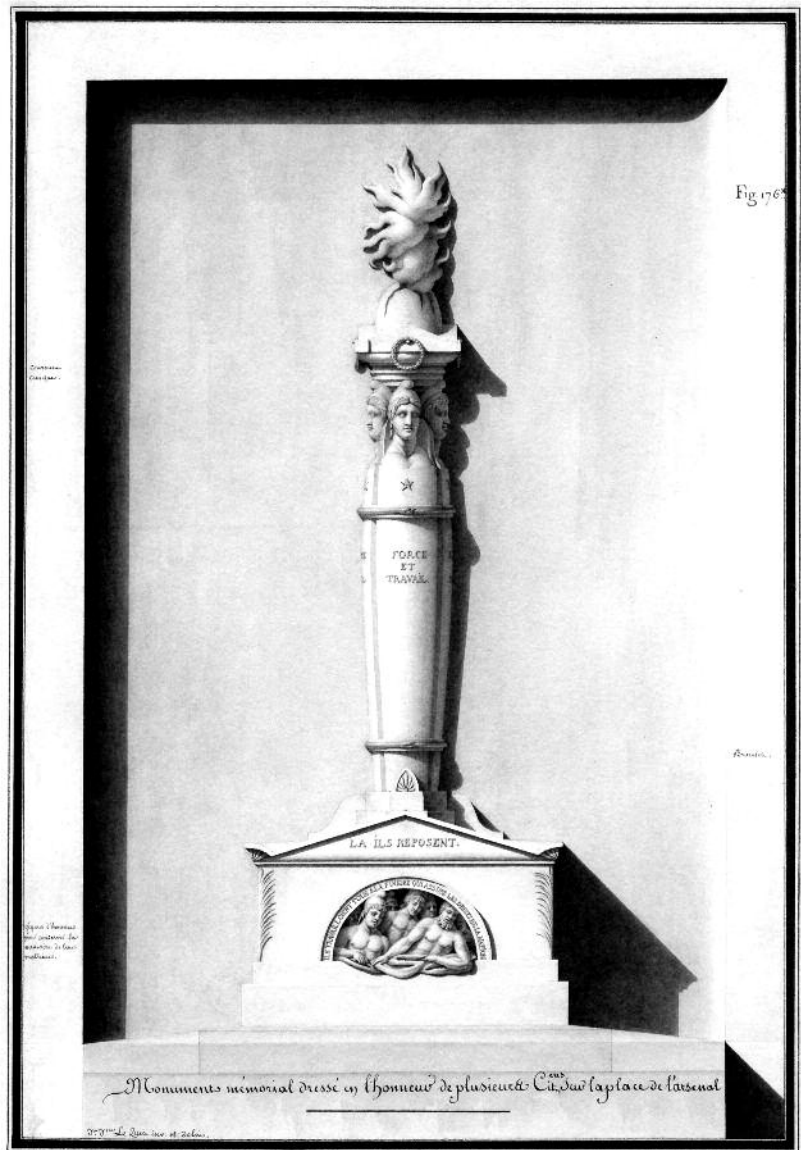
Entschädigt wird man durch die ein weites Spektrum eröffnenden Aufsätze. Die paradoxe Logik von Lequeus Selbstkonzeption analysiert Martial Guédron anhand von dessen Selbstporträt, die in drei Gruppen auftreten: mehr oder weniger konventionelle; experimentelle, die sich der Interaktion mit dem weiblichen Blick einer bis auf den Namen unbekanntem Dame verdanken (die Lequeus Profil zeichnete, das er komplettierte); schließlich eine Gruppe von fünf Grimassen in wechselnder bizarrer Verkleidung. War für die Physiognomiker des ausgehenden Jahrhunderts eine ruhige Grundstellung, frei von aller outrierten Mimik, die Voraussetzung für die Erfassung des Charakters des Porträtierten, so wird Lequeus Spiel des Verbergens im scheinbaren Entblößen schlagartig deutlich: „les visages de Lequeu paraissent obéir à une double impulsion: d’un côté le plaisir de scruter, de sonder, de révéler; de l’autre, celui d’échapper au pouvoir intrusif du regard, de le fuir, de le tromper, de le dénaturer pour préserver une part de soi“ (34). Und in dieser Strategie erkennt Guédron die Logik von Lequeus künstlerischem Handeln: „Et peut-être n’y a-t-il œuvre qu’à partir du moment où quelque chose, dans les habitudes, commence à se défaire, quand l’incongru et l’insolite troublent la perception du quotidien, de ses usages et de ses objets“ (35). Mit dieser die Handlungsstruktur präzise erfassenden Diagnose werden endgültig die Spekulationen über Lequeus deviante mentale Verfassung obsolet.

Zwei Beiträge sind der obsessiven Beschäftigung des Künstlers mit den Schattenbildungen und ihrer differenzierten Realisierung gewidmet, die in der pragmatischen handwerklichen Ausbildung der Zeichner an den öffentlichen Schulen, wie auch Lequeu sie an der kostenfreien Akademie von Rouen absolvierte, eher als hinderlicher Luxus betrachtet wurden und die seine Spezialisierung werden sollten – bis hin zu fantastischen, traumhaften Nachtstücken, die sich weit von jeder Realisierbarkeit entfernen. Der beschäftigungslose Architekt, der seiner *Architecture civile* als ein zweites Frontispiz (nach seinem Selbstporträt) ein „Principe des ombres“ genanntes Blatt voranstellte, wird zum „architecte-dessinateur“. In der Imagination

**Abb. 4** Lequeu, *Projet de mémorial pour la place de l' Arsenal à Paris, 1794*, in: *Architecture civile*, pl. 75. Zeichnung, 51,5 x 36,3 cm. Paris, Département des Estampes de la BnF, EST Reserve HA-80 (2)-fol (Kat. Lequeu, S. 163)

lässt er nie gesehene Bauten in höchster Plastizität erstehen (Abb. 5). Jean-Philippe Garric konfrontiert ihn in seinem Aufsatz mit dem etwas prätentiosen Untertitel „Les politiques de l'ombre“ auf erhellende Weise mit dem versatilen, u. a. für Bouleée arbeitenden Jean-Thomas Thibault (dem Co-Autor des Égalité-Siegerentwurfs des Jahres II), der wie Lequeu einer Kunstschler-Familie in der Provinz entstammte, den Handwerker-Habitus aber abzustreifen verstand. Dass und wie dieser Habitus bei allem Autonomieanspruch Lequeu

bis ans Ende seiner bescheidenen beruflichen Laufbahn prägte, zeigt Valerie Nègre in einer differenzierten professionsgeschichtlichen Untersuchung zum Verhältnis von *artisan* und *artiste*. Akribie und Virtuosität weit über den jeweiligen Zweck hinaus, wie Lequeu sie in seinen technischen Zeichnungen und insbesondere in seiner Eigenschaft als „inspecteur-dessinateur“ bzw. „architecte secondaire“ beim Bau des Hôtel de Montholon in den achtziger Jahren zeigt, sind charakteristische Aufsteiger-Merkmale. Lequeu wird sie nie ganz ablegen. „Fut-il captif de sa virtuosité technique ou convaincu de ses effets?“ (85).



## NACHTSEITEN UND FANTASMAGORIEN

Den teils kuriosen, teils beunruhigenden Aspekten von Lequeus komplexem Œuvre widmen sich zwei weitere Beiträge. Laurent Baridon eröffnet in einer eleganten Tour d'horizon den Blick auf die wunderlichen Beischriften Lequeus zu seinen Blättern, die von sogleich ins Imaginäre driften – den Titeln über ausufernde mythologische Digressionen bis zu enzyklopädischen Aufzählungen und technischen Angaben zu Materialien reichen, die zu verwenden wären. Alles ist hier Überbietung – bis zu den Bizarrerien einer (unfreiwillig?) sich selbst karikierenden „architecture

parlante“. Für das Eingangstor zu einem Jagdrevier, das die Form eines abstrahierten riesigen Geweihs hat, sieht Lequeu Bekrönungen der Geweihsitzen mit Hunde- und Wildschweinköpfen vor. Sie sollen aus Speckstein hergestellt werden, der, wenn man an ihm reibt, nach Katzenurin und faulen Eiern stinkt – so die Beischrift. Wild riecht streng.

Den erotischen (hier vorwiegend priapistischen und hermaphroditischen) Aspekten von Lequeus Blättern nähert sich Baridon eher vorsichtig und historisch einordnend mit Verweisen auf Richard Payne Knight oder Vivant Denon, begnügt sich im Übrigen aber mit dem pauschalen Hinweis auf eine „obsession personelle“ – wie überhaupt im ganzen Katalogbuch z. B. die Serie der weiblichen Vulven eher mit Diskretion behandelt wird, obwohl diese in der Ausstellung prominent vertreten waren. Der wichtige Aufsatz von Ewa Lajer-Burchardth (Lajer-Burchardth 2001) mit seiner überzeugenden These von Lequeus Angst vor einer ungebändigten weiblichen Sexualität, die die Autorin präzise aus Lequeus Beischriften ableitet („L’infâme Venus couchée“; „Le Cou relevé“; „Les parties ouvertes du désir ardent“), wurde offenbar nicht zur Kenntnis genommen.

Die Schriftstellerin und späte Weggefährtin der Surrealisten Annie Le Brun schließlich wagt sich am weitesten (und überzeugendsten) in die Nachtseite von Lequeus Produktion vor. Zwei der enigmatischsten Blätter, „Ménagerie du lieu le plus désert, dit, des transformations“ (Abb. 6) und „L’île d’amour“ (Tafel 73) untersucht sie auf ihre Tiefendimension hin. Eine Felslandschaft, die sich, wie die üppigen Begleittexte evozieren, der Dynamik Ovid’scher Metamorphosen verdankt, wie sie sich hier massenhaft ereignen (doch man sieht nichts, es ist alles nur Gedankenkonstrukt), ruht auf einem Unterbau aus Verliesen für wilde Tiere. Auf der Liebesinsel gibt es in den oberen Etagen Volieren für Raubvögel, unten in den Bassins tummeln sich Krokodile, Alligatoren und weitere Monster: „La violence que Lequeu doit affronter est au cœur de lui-même, aussi inquiétante que celle qui caractérisera la plupart de ses dessins, lascifs“ (144).

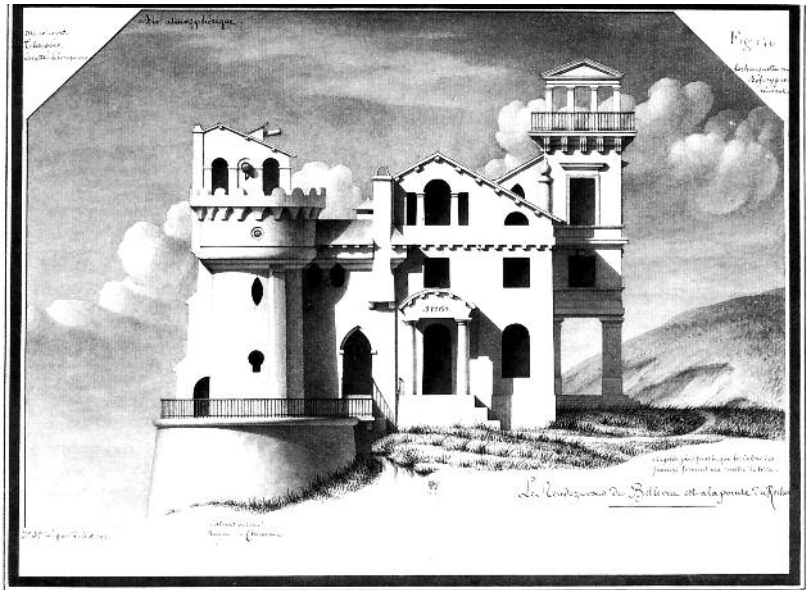
Elisa Boeri ist im Katalogbuch mit einem präzise argumentierenden Aufsatz zu Lequeus frühen *fabriques*- und *maisons de plaisance*-Plänen vertreten (auch wenn sie Johannes Langners immer noch grundlegenden Aufsatz zur Durchdringung von Natur und Architektur nicht erwähnt; Langner 1963). Prominent behandelt sie den auf das Säulnhaus, die berühmte „Colonne détruite“ im „Désert de Retz“ sich beziehenden runden „Temple de la nature“ und den noch in den Revolutionsbeginn hineinreichenden aufwendigen „Temple du silence“, der Lequeus Meisterstück hätte werden können, wäre nicht der Auftraggeber alsbald der Guillotine zum Opfer gefallen.

### EIN IMMENSES BILDGEDÄCHTNIS

Die zeitgleich mit der Ausstellung von Elisa Boeri vorgelegte Lequeu-Monographie, der 2016 eine von Federico Bucci (Venedig) und Jean-Philippe Garric (Paris) betreute Dissertation vorangegangen ist, konzentriert sich programmatisch auf die beiden Bände der *Architecture civile*. Diese befreit Boeri zu Recht als autobiographisches Dokument. Sorgfältig analysiert sie die Disposition des Werks, beginnend mit dem doppelten Frontispiz eines traditionellen Selbstporträts in der Architekturnische und des „Principe des ombres“-Blattes. Es folgen, Lequeus Formations- und Werkphasen entsprechend, auf sieben „pädagogische“ sieben „experimentelle“ Blätter (u. a. das mit der Erfindung des „Ordre Thyrrhénien“), die (ab Tafel 20) in den Entwurf „d’une sorte de ville-théâtre idéale“ münden, welche fortan Lequeus großes Thema sein wird (114). Der in der Folge häufiger vorkommende Begriff einer imaginären „ville idéale“ wird allerdings nicht präzise eingeführt. Vermutlich stand Ledoux’ Idealstadt Chaux hierfür Pate, die ihrerseits aus den gebauten Salinen-Realien in die freie Imagination abhebt. Aber nichts deutet darauf hin, dass der Begriff für Lequeu brauchbar wäre, im Gegenteil: Im Titel seiner *Architecture* spricht er von „nombre d’Edifices de différents Peuples disséminés sur la terre“ – also von weltumfassender Zerstreung und damit von Unabseh-



Abb. 5 Lequeu, Rendez-vous de Bellevue, in: *Architecture civile*, pl. 55 (Detail). Zeichnung, 25,75 x 35,3 cm. Paris, Département des Estampes de la BnF, EST Reserve HA-80 (2)-fol (Duboy, S. 163)



barkeit. Zu heterogen ist ja auch das Corpus in seiner Gesamtheit. Ein „théâtre“ freilich suggerieren manche Blätter, so das schon erwähnte Metamorphosen-Blatt, doch spielt sich das Theater der Verwandlungen gar nicht im Visuellen ab.

Extreme Diversität tritt an die Stelle von Kohärenz. Ein großes Verdienst des Buches ist es, das Wirken einer fast unabsehbaren Vielfalt an Lese- und Bildfrüchten, die Lequeu gesammelt und in der Erinnerung gespeichert hat (daher der plausible Untertitel *Un atlas des mémoires*) an exemplarischen Fällen zu rekonstruieren und dabei zum Verständnis eines Mechanismus der Erinnerung zu gelangen. Ein – soweit möglich – genauer Blick in Lequeus nachgelassene umfangreiche Bibliothek, darüber hinaus in dort nicht vorhandene zeitgenössische Traktatliteratur und spektakuläre Reiseberichte eröffnet weite Perspektiven, so wenn Boeri einen Zusammenhang zwischen Kublai Khans Menagerie aller wilden Tiere der Welt, von der Marco Polo in seinem *Devisement du Monde* berichtet, und den elf Tierverliesen im Metamorphosen-Blatt plausibel machen kann (121). Den Initiationsritus des Rätselblattes „Section perpendiculaire d'un Souterrain de la Maison Gothique“ (Tafel 61) vermag sie detailliert auf den Ägypten-Roman *Sethos* des Abbé Terrasson zurückzuführen (auch wenn die Quelle als solche schon identifiziert war, 131ff.). Immer wieder gelangt sie zu treffenden Resümees: „Sa vive imagination et sa propension naturelle à rédiger et mémoriser des répertoires et des notions de divers genres [...] le portent à concentrer dans chaque

planche toute une série d'éléments visuels et littéraires, références mythologiques et métaphores partagés entre herméneutique et rhétorique“ (116).

Aber wenn sie die *Hypnerotomachia Poliphili* als eine beständig wirkende Quelle plausibel machen will, gerät sie in eine Dimension komplexer struktureller, nicht bloß motivischer Vergleiche, der sie methodisch nicht gewachsen ist. Das beginnt wieder beim Metamorphosen-Blatt, dessen elf Türen der Bestien-Verliese sie auf die drei Türen zurückführen möchte, zwischen denen Poliphilus bei seinem Initiationsgang zu wählen hat und die mit „Gloria Dei“, „Mater Amoris“ und „Gloria Mundi“ überschrieben sind (vgl. die irreführende Vergleichsabbildung, die auch bei Lequeu nur einen Ausschnitt mit drei Türen zeigt, 140). Mag sich Lequeu vielleicht tatsächlich an das bildhafte Detail der drei Eingänge im Felsen für seine elf Eingänge erinnern haben, interessant kann doch nur die Transformation sein, die ganz andere Inhalte freisetzt (dazu auch Annie Le Brun in ihrem Katalogbeitrag, 144f.). Vollends abwegig aber ist die Herleitung der Sternenhalkugel des eingangs erörterten „Temple de la Terre“ aus dem quadratischen Garten der Königin Éleuthérilide, in dem zwischen dem Buschwerk Reliefs der sieben Planeten plaziert waren (159). Ein Verweis auf Boullée hätte es hier auch getan.

Dennoch: Trotz aller partiellen Überforderung stellt das Buch einen entscheidenden Schritt zu einer neuerlichen umfassenden Beschäftigung mit

einem Künstler dar, der übrigens so singulär in seiner Zeit nicht war: Auch bei Jean-François Le Sueur, dem späteren Kapellmeister Napoléons und (im Gegensatz zu Lequeu) erfolgreichsten Kompositionslehrer seiner Zeit bis in die dreißiger Jahre hinein, finden wir jene in reichen, teils technischen, teils gelehrten Beischriften sich manifestierende überschießende Imagination, hinter denen die Faktur der Musik (noch) zurückbleibt (Mongrédien 1980, 888ff.). Und dasselbe gilt auch schon, wenn auch unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen, für den ebenfalls gerne als pathologischen Fall abbeschriebenen Georges Focus, den Hofmaler Ludwigs XIV., der jüngst in einer Ausstellung im Pariser Palais des Beaux-Arts wiederentdeckt wurde (Brugerolles 2018).

## LITERATUR

### Brugerolles 2018

Brugerolles, Emmanuelle (Hg.), *Georges Focus. La folie d'un peintre de Louis XIV.* Ausst.kat. Paris/Besançon, Paris 2018.

### Duboy 1986/87

Duboy, Philippe, *Lequeu. An architectural Enigma*, London 1986, frz. *Jean-Jacques Lequeu – Une énigme*, Paris 1987, 2018.

### Etlin 1994

Etlin, Richard A., *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, Chicago/London 1994.

### Guillermé 1965

Guillermé, Jacques, Lequeu et l'invention du mauvais goût, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXVI, 1965, 153–166.

### Institute for the Arts Houston 1968

Institute for the Arts, Rice University, Houston (Hg.), *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Houston 1967.

### Kaufmann 1933

Kaufmann, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien/Leipzig 1933.

### Kaufmann 1952/78

Kaufmann, Emil, *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphia 1952; frz. *Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris 1978.

### Lajer-Burcharth 2001

Lajer-Burcharth, Ewa, Lascivious Corpus: Lequeu's Architecture, in: Aruna D'Souza (Hg.), *Self and History. A Tribute to Linda Nochlin*, London 2001, 25–41, 207–208.

### Langner 1963

Langner, Johannes, Ledoux und die „Fabriques“. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26, 1963, 1–36.

### Leith 1991

Leith, James A., *Space and Revolution. Projects for Monuments, Squares, and Public Buildings in France 1789–1799*, Montréal u. a. 1991.

### Metken/Gallwitz 1970

Metken, Günter/Gallwitz, Klaus (Hg.), *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Ausst.kat. Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstadt 1970.

### Ministère de la culture 1989

Ministère de la culture et de la communication des grands travaux et du bicentenaire (Hg.), *Les architectes de la liberté 1789–1799*, Paris 1989.

### Mongrédien 1980

Mongrédien, Jean, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française*, Bern 1980.

### Rosenau 1949

Rosenau, Helen, Architecture and the French Revolution: Jean-Jacques Lequeu, in: *Architectural Review* 106, Nr. 632, Aug. 1949, 111–116.

### Szambien 1986

Szambien, Werner, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris 1986.

### Szambien 1990

Szambien, Werner, Rezension von: Philippe Duboy, *Jean-Jacques Lequeu – Une énigme*, in: *Kunstchronik* 43/1, 1990, 28–31.

---

**DR. KLAUS HEINRICH KOHRS**

**Löffzstr. 4, 80637 München,**

**[k.kohrs@gmx.net](mailto:k.kohrs@gmx.net)**

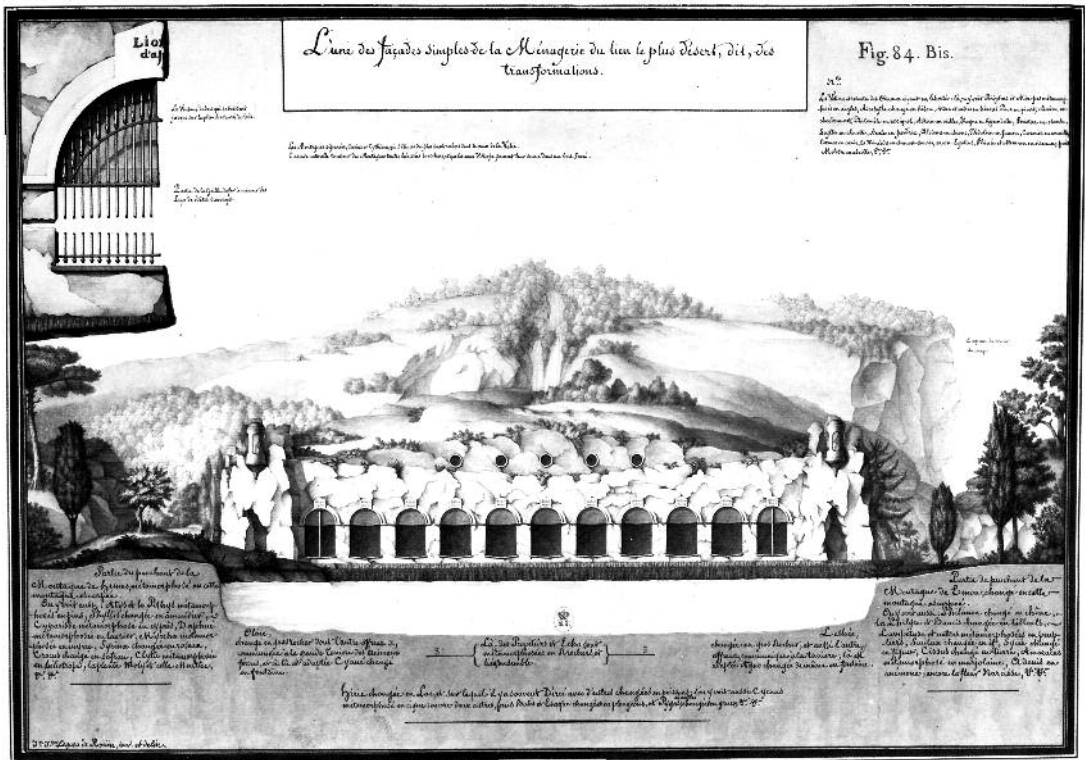


Abb. 6 Lequeu, Ménagerie du lieu le plus désert, dit, des transformations, in: *Architecture civile*, pl. 28 (rabat). Zeichnung, 31,6 x 43,5 cm. Paris, Département des Estampes de la BnF, EST Reserve HA-80 (1)-fol (Duboy, S. 151)

## NEUES AUS DEM NETZ

### Eine nationale Forschungsdateninfrastruktur für materielle und immaterielle Kulturgüter

Wurde im Jahr 2000 der „Abschied vom Dia“ proklamiert (Holger Simon/Stephan Hoppe, *Abschied vom Dia! Vorteile elektronischer Bildprojektion in der kunsthistorischen Lehre*, in: *Kunstchronik* 53, 2000, 338f.) und kurz darauf *prometheus – Das verteilte Bildarchiv für Forschung und Lehre* in der Kunst-

geschichte etabliert, in dessen Folge sich die digitale Bildpräsentation gegenüber Dias durchsetzte, so erleben wir heute – knapp 20 Jahre später – eine noch tiefgreifendere Veränderung in den Wissenschaften. Das digitale Forschen, die Verwendung von digitalen Methoden und Algorithmen im Kontext der Digital Humanities verlangt nach einer neuen Infrastruktur für unsere Forschungsdaten in den Geistes- und Kulturwissenschaften.

Die Politik hat die digitale Transformation in der Wissenschaft erkannt und 2014 den Rat für Informationsinfrastrukturen (RfII) einberufen, welcher den

Bund und die Länder in Fragen der wissenschaftlichen Informationsinfrastrukturen bis heute berät. In einer ersten ausführlichen Empfehlung hat sich der Rat 2016 für eine dezentrale, fach- und forschungsnahe nationale Forschungsdateninfrastruktur (NFDI) ausgesprochen (RfII – Rat für Informationsinfrastrukturen, *Leistung aus Vielfalt. Empfehlungen zu Strukturen, Prozessen und Finanzierung des Forschungsdatenmanagements in Deutschland*, Göttingen 2016). Eine NFDI soll den Forscherinnen und Forschern bedarfsorientierte Werkzeuge entlang des Datenlebenszyklus – von der Datenerzeugung und -aufberei-