

CAPRICCIO & ARCHITEKTUR



FESTSCHRIFT FÜR BRUNO KLEIN

Herausgegeben

von Stefan Bürger und Ludwig Kallweit



CAPRICCIO & ARCHITEKTUR

Das Spiel mit der Baukunst

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

**MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DURCH DIE:
SÄCHSISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG
GESELLSCHAFT VON FREUNDEN UND FÖRDERERN DER TU DRESDEN E. V.
SAMT DEM GEORGE-BÄHR-FORUM**

Layout und Satz: M&S Hawemann, Berlin

Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag

Druck und Bindung: Elbe Druckerei Wittenberg GmbH

Umschlagabbildungen: Vorderseite oben: Büste Matthias von Arras, Triforium Veitsdom Prag, Foto: M. C. Schurr, unten: Grabplatte Hugues Libergier, Kathedrale Reims, Foto: S. Bürger; Rückseite oben: Hl. Barbara, Frauenturm Görlitz, Foto: S. Bürger, unten: Allegorie Geometrie, Burg Edzell Schottland, Foto: S. Bürger

Bildnachweise: S. 2: Grüße aus Franken: Bruno Klein im Neumünster in Würzburg, 2012, Foto: S. Bürger; S. 9: N. Wagner; S. 10 oben: Bildarchiv B. Borngässer/B. Klein, unten: Bildarchiv S. Bürger; S. 17: D. Bartmann; S. 19: Bildarchiv S. Bürger; S. 21: Bildarchiv B. Borngässer/B. Klein; S. 23 v. l. n. r.: Bruno K. vor dem Südquerhausportal von Notre Dame in Paris, 2014, Foto: S. Bürger, Bruno K. bemisst eine der größten Baunähte des Mittelalters in einer Moschee in Istanbul, 2007, Foto: F. Pawella, Bildarchiv S. Bürger/B. Klein; S. 83: Bruno K. mit dem Schlüssel von St. Petrus, im Dachraum des Kölner Domes, 2008, Foto: S. Bürger; S. 173 v. l. n. r.: Bruno K. auf den Westtürmen des Domes in Meißen, anlässlich der Werkmeister-Tagung, 2007, Foto: Bildarchiv S. Bürger, Eine Seminargruppe und Bruno K. vor dem Portal der Kathedrale in Senlis 2014, Foto: S. Bürger, Bruno K. in einem öffentlichen Raum in Breslau, 2014, Foto: S. Bürger; S. I: Barbara Borngässer und Bruno Klein vor dem Westportal der Peterskirche in Görlitz, 25. Februar 2007, Foto: Bildarchiv S. Bürger; S. V: Graphik »Ein persönlicher Einfall«, Bruno Klein (?), undatiert, Foto: Bildarchiv B. Borngässer/B. Klein; S. VII: N. Schmidt; S. VIII: Thomas Müller-Bahlke, Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, 2. Aufl., Halle 2012; S. IX: Postkarte der Franckeschen Stiftungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

Paul-Lincke-Ufer 34

D-10999 Berlin

www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07396-8

INHALT

STEFAN BÜRGER / LUDWIG KALLWEIT	Vorwort und Würdigung	9
	Tabula gratulatoria und Autoren	13
STEFAN BÜRGER	Einleitung und Anleitung	15
	 I Capriccio und architektonischer Raum / Capriccio und sozialer Raum	 23
DANY SANDRON	Un »fou sublime« en Normandie au XIIIe siècle: l'architecte de la tour-lanterne de la cathédrale Notre-Dame de Coutances	25
BRUNO BOERNER / MARIA-CHRISTINA BOERNER	Wilde Kunst und haarige Leute	31
STEFAN BÜRGER	Nur lustvolle Spielerei zwischen Spätgotik und Renaissance? Eigenwillige Formen an Görlitzer Portalen als Zeugnisse für baukünstlerische Absichten bzw. bildräumliche Ansichten	41
HANS W. HUBERT	Architektur und Komik	51
BETTINA MARTEN	Der Charme der Zerstörung. Eine Miniatur über die Architekturveduten François de Només	63
JÜRGEN MÜLLER	Das Kunstwerk als Falle. Überlegungen zu Rembrandts Darstellung von Sexualität und Geschlechtlichkeit am Beispiel ausgewählter Radierungen	67
PAUL SIGEL	Turm und »Unterhos«. Theodor Fischers Schönbergturm auf der Schwäbischen Alb	75

	II Architektur im Prozess / Prozesse als Gestalter	83
GÜNTER DONATH	Ein unbequemes Denkmal – Die wieder aufgebaute armenische St. Andreyordi-Kirche (Iran)	85
UTE ENGEL	Ummanteln oder neu Bauen? Die rheinischen Kathedralen in Konkurrenz im 13. und 14. Jahrhundert	91
PETER KURMANN	Pariser Rayonnant als Zierde. Die Arkadenzwickel im Langhaus der Kathedrale von Canterbury und ihr Vorbild in Meaux	101
KATJA SCHRÖCK	Der Basler Münster-Kreuzgang – Neu entdeckte Versatzmarken und ihre Bedeutung für die Bauchronologie	107
DAVID WENDLAND	Architekturgeschichte <i>live</i> : Spätgotische Gewölbe aus Sicht der Maurer, Zimmerleute, Steinmetze und Werkmeister	117
SABINE FROMMEL	›un architecte plus actif [...] que tous les architectes du monde‹ – Napoleon I. als Bauherr	127
GILBERT LUPFER	Die Symbiose von Landschaft und Architektur – Dresden und das Elbtal als Gegenstand der Kunst	139
HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK	Niedersachsen am Rhein – Zur Rezeption des Goslarer Rathausevangeliars am Bonner Münster	145
HEINRICH MAGIRIUS	›Verbergen‹ als Aufgabe der Denkmalpflege	153
DOMINIK BARTMANN	Die Spittelkolonnaden in Berlin – Transformation und Identität	159
NICOLAS REVEYRON	Réflexions sur le temps en histoire de l'art: linéarité vs polychronie	167
	III Architekturen als Verhältnisse im Räumlichen / Architektur als Kommunikation im Zwischenraum	173
GERHARD LUTZ	Wo ist denn die Tür geblieben? Zur Diskussion um den ursprünglichen Standort der Hildesheimer Bernwardstür	175
LEONHARD HELTEN	Ausgezeichnete Orte. Die hochmittelalterliche Grablege der Königin Editha im Magdeburger Dom	183
ANNEGRET KARGE / HENRIK KARGE	Südfrankreichs »Turm der untergehenden Sonne« – Gedanken über den Pilgerort Rocamadour als mögliche Inspirationsquelle für die literarische Errichtung Minas Tiriths in J. R. R. Tolkiens <i>Herr der Ringe</i>	191

LUDWIG KALLWEIT	Baustelle mal anders – Der Pommersche Kunstschränk und seine Schöpfer erklärt für Architekturhistoriker	199
PETER LEMBURG	Reinhold Kolschers ›Tischkarte‹ zum Schinkel-Fest des Berliner Architekten-Vereins am 13. März 1868	209
WOLFGANG SCHENKLUHN	Die Gestaltung der Höhe. Das Hochhaus als neuer Bautypus	219
STEFAN BÜRGER	Bewegungsmuster vergleichen. Die Parler-Baukunst und der Barcelona-Pavillon	227
RALF GOTTSCHLICH	Mit Hochdruck an der Platte arbeiten. Jan Brokofs Holzschnitt-Installation ›Jugendzimmer‹	237
JULIAN BLUNK	Weshalb Pinocchio richtig lag: Gino De Dominicis' ›Calamita Cosmica‹ neben dem Mailänder Dom	241
	Vorläufiges Schriftenverzeichnis Bruno Klein	247
<i>Den vierten Teil der Festschrift können Sie lesen, indem Sie das Buch umdrehen und von der Rückseite her aufschlagen.</i>		
IV Capriccio und Wissenschaft – Der Spaß mit dem Ernst		V
STEFAN BÜRGER / LUDWIG KALLWEIT	Vorwort: Humor und Wissenschaft – Eine Stipvisite?	VII
MICHAEL BRAUNE	Über einen merkwürdigen archäologischen Fund in der Vorstadt von Florenz	XI
CHRISTIAN FREIGANG	Die frühe Lebensgeschichte des Matthias von Arras, Dombaumeister von Prag	XV
MARC CAREL SCHURR	Von Sens bis Prag – Eine kleine Geschichte der Fischblase	XXI
GILA H. WINKLER	Ein Rätsel für Bruno	XXV
STEFAN BÜRGER	Die Kirch-Baustelle. Ballade mit einem Epilog von Bruno Klein	XXVII
ANNE HANG	Bildwörterbuch zur Baukunst	XXXV
SANDER MÜNSTER	Zugabe – Stadtbild als Baustelle	LI

›UN ARCHITECTE PLUS ACTIF [...] QUE TOUS LES ARCHITECTES DU MONDE‹

Napoleon I. als Bauherr

Das *Journal* des Architekten Pierre François Léonard Fontaine, der für Napoleon von 1799 bis zum Untergang des Kaiserreichs tätig war und alle Ereignisse minutiös dokumentierte, ist eine einzigartige Quelle, die bis heute noch immer nicht systematisch ausgewertet wurde.¹ Der Vergleich mit weiteren Zeugnissen wie etwa den Erinnerungen des Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne, des Kardinals Louis François de Bausset und den *Mémoires intimes de Napoléon* seines Kammerdieners Constant liefert Aufschlüsse über Napoleons Verhältnis zur Baukunst, das auch politisch relevant ist. Ein solches Studium gehört zu den Forschungsdesiderata der Architekturgeschichte zum späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.²

Napoleon blieb zurückhaltend gegenüber prachtvollen Neubauten und vertrat die Meinung, dass diese häufig den Ruin der Staatskasse nach sich gezogen hätten. So mussten sich seine Architekten in erster Linie mit den Restaurierungen und Umstrukturierungen der königlichen Schlösser beschäftigen, diese neuen Funktionen und neuem Geschmack anpassen und dabei wirtschaftliche Erwägungen berücksichtigen: *Sa Majesté qui voulait tout faire beau, grand superbe, mais avec économie* (Abb. 1 und 2).³ Die Künste förderte er mit großem Engagement und die Kapitale sollte durch eine wirksame Infrastruktur eine Metamorphose erfahren:⁴ *il veut encore donner à la ville de Paris des ponts, des quais nouveaux, des eaux en abondance, et surtout des édifices d'utilité.*⁵ Dabei offenbaren die Entwürfe und Bauten, die Fontaine mit seinem Kollegen Percier ausführte, dass sie architektonische Modelle des *Grand Siècle* mit denen der italienischen Renaissance zu verbinden suchten. Ihr Wunsch war es, der neuen Ära einen unverkennbaren Ausdruck zu verleihen.

In diesem Aufsatz geht es nicht darum, geplante, begonnene oder verwirklichte Bauten monographisch zu betrachten und zu vergleichen. An spezifischen Fällen soll dargelegt werden, welche Rolle Napoleon der Baukunst zuwies, nach welchen Kriterien er sie beurteilte und welche Vorstellungen von Form und Funktion dabei zum Ausdruck kommen.⁶ Seine Beziehung zu Percier

und Fontaine gibt Einblick in seine architektonischen Vorstellungen (Abb. 1–3). Sie erweisen sich als nicht immer klar und müssen seinen Architekten manches Kopfzerbrechen bereitet haben.

Bei Feldzügen und Belagerungen, wo provisorische Bauten ständig spontan zu planen waren, gehörte die Architektur zum Alltagsleben. Auf Reisen zeigte sich Napoleon als wohlthätiger Bauherr und er wusste damit seine Gegenwart nachhaltig den von ihm besuchten Städten einzuprägen. Der Stadt Lüttich etwa hinterließ er 300.000 Franken, dazu bestimmt, die von den Österrreichern niedergebrannten Häuser neu zu errichten. Antwerpen dankte ihm neue Hafenanlagen.⁷ In Lyon ließ er die von den Jakobinern zerstörte Place Bellecour neu aufbauen, und er legte noch während seines Aufenthalts im Jahr 1800 den Grundstein dazu.⁸ Bei seiner Rückkehr wurde dieser Akt festlich zelebriert – im Theatersaal, dessen Bühnendekoration die restaurierten Bauten der neuen Place Bonaparte zeigte, in der Mitte eine Pyramide mit der sich auf einen Löwen stützenden Statue des Ersten Konsuls.⁹ In Venedig ordnete Napole-

1 FONTAINE 1987, Bd. 1. Siehe auch DAVID-ROY 1987a/b. Über Leben und Laufbahn der Architekten Charles Percier und Pierre François Léonard Fontaine siehe GARRIC 2012.

2 BAUSSET 1827–29; BOURRIENNE 1828–31; CONSTANT 1967, Bd. 1 und 2. Als erhellend dürfen in diesem Zusammenhang die Gutachten des Conseil des Bâtiments Civils gelten, die Emmanuel Château-Dutier jüngst in seiner Doktorarbeit *Le Conseil des Bâtiments civils et l'administration de l'architecture publique en France dans la première moitié du XIXe siècle (1795–1848)*, École pratique des hautes études (Sorbonne) unter der Leitung von Prof. Jean-Michel Leniaud analysierte.

3 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 464.

4 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 35: *et maintenant que nous avons la paix, nous allons nous occuper des arts*. Siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 190/191, 361/362 und CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 463/464 und Bd. 2, S. 293/294.

5 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 42.

6 Siehe FROMMEL 2014, S. 87–105.

7 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 185.

8 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 116.

9 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 147.

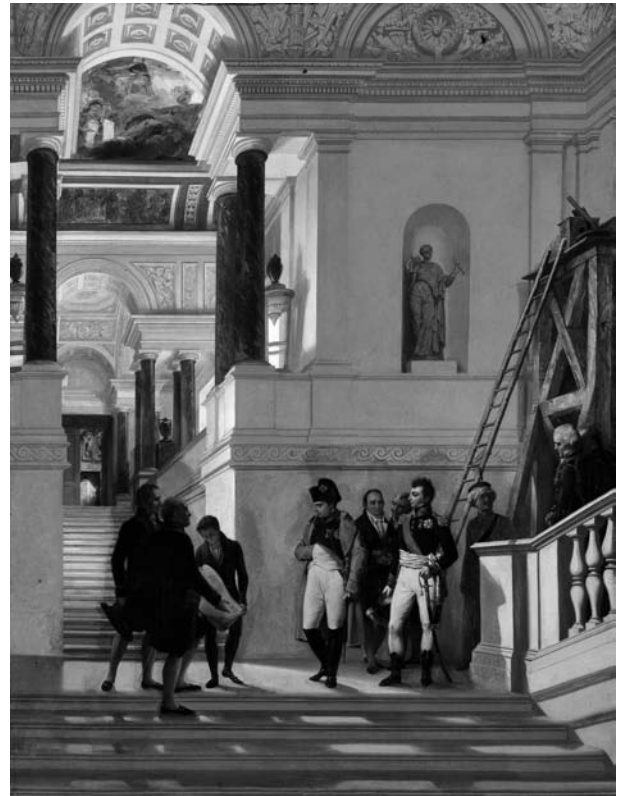
on durch ein Dekret an, den Hafen zu reparieren, Festungen zu konsolidieren und zu erweitern, Kanäle anzulegen, den Markusplatz neu zu beleuchten und neue Quais und Passagen zu schaffen.¹⁰ Ganz eindeutig ging es ihm hier um das politische Anliegen, der Stadt ein neues Gesicht zu geben, das jenes von der Herrschaft der Österreicher verdrängte. Es trug dem Ersten Konsul das Lob ein, er habe in vier Tagen mehr vollbracht als die Habsburger in vier Jahren.¹¹

Hatte er in Venedig den Markusplatz, der ihn nachhaltig beeindruckte, und die öffentlichen Bauten besichtigt,¹² so interessierte er sich bei anderen Reisen weder für antike noch für zeitgenössische Architekturen, sondern examinierte die Festungen.¹³ Es nimmt nicht wunder, dass seine Kenntnis antiker Monumente zu wünschen übrig ließ und er im April 1811 von seinem Architekten Fontaine über die erhaltenen Bauten und Ruinen der römischen Kaiserzeit belehrt zu werden wünschte.¹⁴

Napoleons Zugang zur Architektur war primär funktionell. Als erfahrenem Strategen gelang es ihm, den Bauorganismus in seiner Gesamtheit schnell zu erfassen, sich über die Lage von Treppen, die Anbindung der einzelnen Räume zu orientieren und spezifische Merkmale von Appartements kritisch zu prüfen. Formale Details oder Prinzipien wie Symmetrie oder Säulenordnungen interessierten ihn weitaus weniger. Es bleibt schwierig,



1 Merry-Joseph Blondel: Der Besuch Napoleons im Palais Royal am 20. August 1807, sein Architekt Pierre François Léonard Fontaine auf der rechten Seite, 1807. Paris, Musée du Louvre



2 Louis Charles Auguste Couder: Napoleon besichtigt die Treppe des Louvre (von 1809 bis 1812 errichtet) in Begleitung der Architekten Charles Percier und Pierre François Léonard Fontaine, 1833. Paris, Musée du Louvre

seinen Beitrag zum neuen Stil zu definieren, insbesondere bei der Dekoration von Innenräumen, von Festen und Zeremonien, die zu seiner Zeit in Europa einen Siegeszug antrat.

Provisorische Konstruktionen

Den Holzkonstruktionen für das Garnisonsquartier in Pont-de-Briques bei Boulogne schenken sowohl Fontaine, der sie mit Percier entworfen hatte, als auch Constant besondere Aufmerksamkeit.¹⁵ Es mag sich dabei um ein Experiment gehandelt haben, solche Bauten nach neuen ästhetischen Prinzipien zu gestalten. Um sie

10 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 460/461.

11 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 617.

12 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 455/456.

13 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 448: *Sa Majesté ne fit que traverser Brescia et Vérone. J'aurais bien voulu avoir, chemin faisant, le temps de voir les curiosités de l'Italie. Mais cela n'était pas facile à la suite de l'empereur, qui ne s'arrêtait que pour passer les troupes en revue, et aimait mieux visiter les fortifications que des ruines.*

14 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 289/290: *qu'il restait quelque chose à Rome de l'habitation des empereurs et quels renseignements on avait sur ce sujet.* Siehe auch CONSTANT 1967, Bd. 2, S. 297.

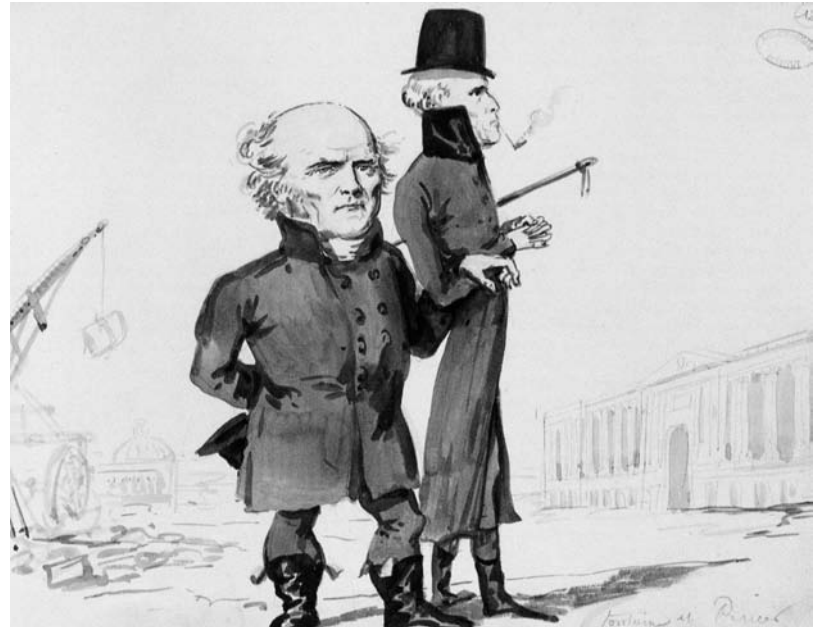
15 WIMET 1969–75.

kritisch zu begutachten, ließ Napoleon sie im Garten des Schlosses von Saint-Cloud in verkleinertem Maßstab errichten, wobei es sich um zwei Lösungen handelte, und zwar einen achteckigen Bau mit einer Erweiterung auf quadratischem Grundriss und ein gestrecktes Quadrat mit fünf Räumen.¹⁶ Napoleon zeigte sich mit der Gestalt und inneren Disposition der zweiten Lösung zufrieden und ordnete ihre Ausführung an mit der Auflage, das Dach statt mit bemalter Leinwand mit Blei einzudecken.¹⁷ Dies wurde dann allerdings unterlassen. Die hohen Herstellungskosten zwangen zu Ersparnissen beim Transport.¹⁸ Begleitet von Handwerkern aus der Kapitale rollten die Holzbaracken dann auf Wagen nach Boulogne, wo sie auf einem Sockel aus Mauerwerk errichtet wurden. Bald stellte sich heraus, dass der starke Seewind sie abzuheben drohte.¹⁹ Man verankerte sie mit Seilen im Boden und, als auch dies das Problem nicht löste, ließ man Sand bis an die Fensterbrüstungen aufschütten. Bei der Eindeckung aus Leinwand sollten sich Napoleons Befürchtungen bewahrheiten und man ersetzte sie durch Planken.²⁰ Obwohl die reizvoll geplanten Gebilde in einen jämmerlichen Zustand geraten waren, schien Napoleon sie zu schätzen.²¹

Constant verdanken wir eine ziemlich genaue Beschreibung der Baracke des Kaisers.²² Die gesamte Konstruktion soll 30 Meter lang, 7,50 Meter tief und von Holzplanken in hellgrauer Farbe verkleidet gewesen sein; die Fenster befanden sich an den Seitenfassaden.²³ Der mittlere Teil beherbergte ein Vestibül, einen Salon und ein großes Esszimmer, das mit der Küche in Verbindung stand. In dem zum Meer hin orientierten Pavillon standen Napoleon die *chambre de conseil*, ein Schlafzimmer und ein weiterer Raum zur Verfügung, in dem ein Teleskop aufgestellt war. Nach streng hierarchischen Prinzipien waren die benachbarten Baracken der Generale, Marschälle und Admirale einfacher gebildet, bis hin zu primitiven Hütten, deren Strohdach zum Boden reichte und deren Inneres zenitales Licht empfing.

Als man das Quartier verließ, lösten die für die Dekoration der Baracke des Kaisers fälligen 50.000 Franken Empörung aus: *Monsieur, dit Sa Majesté, vous avez dépensé beaucoup trop d'argent pour décorer cette misérable baraque, [...] mais c'est effrayant cela. Je ne vous ferai pas payer.*²⁴ In der Tat erhielt der Autor des aufwendigen ikonographischen Programms, der die hohen Kosten durch den von goldenen Wolken umfangenen kaiserlichen Adler auf der Decke der *chambre de conseil* rechtfertigte, sein Geld erst nach der Schlacht von Austerlitz. Es ist wahrscheinlich, dass Napoleon in Boulogne auch die Form von Paraden und Festdekorationen mitbestimmte, wie das hölzerne Amphitheater von etwa 40 Quadratfuß mit drei Estraden, auf deren mittlerer der Sessel des Kaisers stand.²⁵

Bald kam Napoleon wieder auf sein Zelt zurück. Dieses bestand aus Tuch mit blauen und weißen Streifen, das rote Fransen säumten. Es besaß eine äußere Pla-



3 Julien-Léopold Boilly: Fontaine und Percier. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France

ne, die im Boden verankert war, und eine innere, die als Wand diente, während im Zwischenraum der Diener und der Mameluk untergebracht waren.²⁶

Zögern und Sparen: Schlösser und Paläste

Dass Napoleon kein einfacher Bauherr war, erfuhren Percier und Fontaine schon seit 1799 beim Umbau von Schloss Malmaison, um das sie sich zwei Jahre und fünf Monate lang kümmern sollten. Fontaine beklagt sich im *Journal* über die sukzessiven und oft unzusammenhängenden Eingriffe des Ersten Konsuls, ohne dass jemals ein umfassendes Erweiterungsprojekt in Erwägung gezogen wurde.²⁷ Zu Fontaines Leidwesen sollte Napole-

16 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 64.

17 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 66/67.

18 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 66, 69.

19 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 69.

20 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 69.

21 Im Jahr 1805 wurden sie wieder benutzt (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 111).

22 Constant erwähnt auch Rotunden mit einem Durchmesser von 10 Metern (CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 551).

23 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 224–228.

24 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 252.

25 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 238. Auch bei einer Besichtigung der Ebene von Margeno im Jahr 1805 war ein Amphitheater aufgebaut worden (CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 346). Während der Zelebration formierte sich die Garnison in Form eines Halbkreises auf dem Abhang gegenüber.

26 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 599. Weiterhin benutzte man ihn als Abstellraum.

27 FONTAINE 1987, S. 11, 14/15. Ein solches Projekt bildeten sie in ihrem Band *Résidences de Souverains* im Jahr 1833 ab (PERCIER/FONTAINE 1833, S. 5/6, Taf. 2).

on auch bei anderen Bauten an dieser Strategie festhalten, was ein permanentes Tauziehen zur Folge hatte.

Joséphine hatte das Anwesen ausfindig gemacht und leitete dort zeitweilig mit großem Geschick die Arbeiten, die nach dem Ägyptenfeldzug begannen. Eigentlich betrachtete sie diesen Umbau als ihr eigenes Vorhaben, und auch dieser Umstand bereitete den Architekten Probleme. Ließen die Staatsgeschäfte Napoleon Zeit, so bewies er seine organisatorischen Fähigkeiten auf der Baustelle und ließ abreißen, vermessen, bauen, vergrößern, im Garten pflanzen und schneiden.²⁸

Als talentierter Diplomat hatte Fontaine schnell bemerkt, dass der Erste Konsul alles andere als stur war und seine Meinung rasch änderte. So im Fall der stückierten Säulen im Vestibül, die die stark beschädigten Balken tragen sollten. Nachdem er den statischen Vorteil dieser Gliederung erkannt hatte, beschränkte sich seine Kritik auf die hohen Piedestale.²⁹ Die Architekten verstärkten die baufälligen und zum Teil vermoderten Strukturen, legten Wände nieder und schufen größere Räume, die durch Spiegel noch an Weite gewannen. Im Fall der *petite Galerie* ernteten sie den Beifall Napoleons, der sich nun davon überzeugt hatte, dass das einträchtige Landhaus durch derartige Maßnahmen allmählich zu einem ansehnlichen Sitz in ganz neuem Stil wurde. Der Salon mit seinen Holzvertäfelungen und Rahmen aus Samt erzeugte hingegen eine traurige Wirkung und die Bibliothek, die von eleganten *serliane* geziert ist, erschien dem Ersten Konsul wie die Sakristei einer Kirche.³⁰ Fontaine klagte, dass diese stets unter massivem Zeitdruck stehenden Eingriffe Kosten verursachten, die denen eines kompletten Neubaus nahe kamen.³¹ Die schlichten Fassaden schienen ihm eines bedeutenden Staatsmannes unwürdig, und überhaupt machte das Ganze seinem Metier keine Ehre. Bonaparte hingegen betrachtete die Malmaison als erholsamen Aufenthalt außerhalb der Staatsgeschäfte und legte auf Bequemlichkeit mehr Wert als auf repräsentative Gesten.³² Im Mai 1802 kam es zu einem langen und peinlichen Gespräch wegen der hohen Ausgaben und der Architektur konnte sich nur mit seinem Gehorsam entschuldigen.³³

Napoleon blieb zunächst verstimmt. Ein achteckiges Zelt, das Fontaine in diesen Tagen für ein Fest in Malmaison hatte ausführen lassen und das nach Art eines großen Sonnenschirms in der Nähe des Eingangs aufgestellt werden sollte, bezeichnete er als einen auf einen Jahrmarkt gehörenden Tierkäfig und bestellte es kurzerhand ab.³⁴ Der Schreiner wurde getröstet. Schließlich wurde im Juli 1802 Jean-Baptiste Lepère mit der Malmaison beauftragt und Fontaine konnte aufatmen.³⁵

Da ihm dieser Sitz letztlich zu klein war, beschloss Napoleon im Jahr 1801 den Umbau des Schlosses von Saint-Cloud.³⁶ Zunächst hatte er auf etwas unbestimmte Weise die neue Innendistribution skizziert und seine Architekten im Ungewissen gelassen. Kurz darauf bekundete er Interesse für die Qualität des Holzes, mit dem

die alten morschen Deckenbalken ersetzt werden sollten.³⁷ Während der Arbeiten besuchte er mehrmals die Baustelle und entschied dabei die Funktionen der Räume: *il a vu le mauvais état des planchers, il a lui-même indiqué la distribution des appartements, il a ordonné qu'il serait fait une salle de spectacle, un manège, et un abreuvoir. Nous remarquons qu'il est impatient de venir y faire sa résidence habituelle.*³⁸

Die Architekten waren gehalten, Mobiliar, Ausstattung und Bilder aus dem Schloss von Versailles und dem Museum de Paris in den neuen Sitz zu bringen.³⁹ Napoleon zeigte sich mit den Arbeiten zufrieden, und im Schloss entwickelte sich ein herrschaftliches Zeremoniell, das sich von dem freien Leben in Malmaison deutlich absetzte.⁴⁰ Dennoch machte er 1803 die Tuileries zum Hauptwohnsitz, der seine wachsende Macht auf angemessenere Weise widerspiegelte.⁴¹

Die Vereinigung des Louvre und der Tuileries: Schaukelpolitik und Tauziehen

Seit 1801 beschäftigten sich Percier und Fontaine damit, den Louvre und die Tuileries zu einem gigantischen Ensemble zu verbinden, das von Heinrich IV. geplant und von seinen Nachfolgern nicht vollendet worden war. Nicht zuletzt aus Gründen der Legitimierung setzte Napoleon seinen ganzen Ehrgeiz daran, ohne dass es ihm gelang, sich mit seinen Architekten auf ein Projekt zu einigen.⁴² Zunächst ging es darum, die *Cour Carrée* zu vollenden, die nach dem Einzug Ludwigs XIV. in Versailles zu einer ewigen Baustelle stagniert war. Bonaparte hatte angeordnet, die Fassaden nach dem ursprüng-

28 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 86, 91, 93. Auch musste er bald erfahren, dass Baustellen Gefahrenquellen bedeuteten, die es Feinden und Attentätern erlaubten, sich einzuschleichen (CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 93/94, 100).

29 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 10/11.

30 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 13/14.

31 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 13: *Nous dépensons beaucoup d'argent sans honneur, et presque sans fruit. [...] Nos soins, nos peines sont inutiles.*

32 Aus diesem Grund schienen ihm auch die beiden Eingangspavillons *trop magnifiques*, deren Form einzig durch ihre Nutzung als Unterkunft des *garde corps* und des Hausmeisters hätte bestimmt sein dürfen (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 13). Diese Pavillons bestehen nicht mehr.

33 *...je vous avais prévenu, général, avant de commencer, et d'après cela je devais obéir.* (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 27).

34 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 27, 31.

35 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 52/53.

36 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 30, 34. Siehe dazu auch PERCIER/ FONTAINE 1833, S. 95–110, Taf. 10.

37 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 43.

38 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 50.

39 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 53; siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 204.

40 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 76; CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 170.

41 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 55, 59, 76.

42 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 463.

lichen Plan zu beenden und die Dächer zu ergänzen, aber Fontaine fühlte sich dadurch in seiner Berufsehre gekränkt.⁴³ Die eine Hälfte des Hofes hätte demnach gemäß der 1546 von Pierre Lescot begonnenen Ordnung aus zwei Etagen und einem Attikageschoss bestanden, die andere Hälfte hingegen aus drei Vollgeschossen, infolge der von Perrault unter dem Sonnenkönig eingeführten Ordnung des Ostflügels. Fontaine entschloss sich zum Ungehorsam. Er stockte die unvollendeten Teile des nördlichen und südlichen Flügels auf drei Geschosse auf und bewahrte nur den westlichen Flügel in seinem Urzustand, der sich durch die geringere Höhe von den anderen absetzte.⁴⁴ Beklommen sah er Napoleons Besichtigung entgegen, doch wider alles Erwarten schien dieser nicht zu bemerken, dass seine Anordnungen nicht befolgt worden waren. Der erleichterte Fontaine machte ihn glauben, alles sei nach seinem Willen geschehen: *SM soit qu'elle ait approuvé cette infraction à ses ordres, soit aussi qu'elle ne l'ait pas remarquée a paru ne pas s'en apercevoir, et loin de me vanter de ce que j'avais cru devoir faire, j'ai cherché à lui laisser croire que l'on ne s'était écarté en rien de ce qu'elle avait ordonné.*⁴⁵

Der Freilegung der Residenzen auf der nördlichen Flanke, wo sie sich mit der Stadt verwoben, galten die ersten Verwirklichungen.⁴⁶ Aus Kostengründen entschied sich Napoleon für eine Straße im Norden des Tuilerien Gartens, die sich nach Art einer englischer *terrace* von der Place de la Concorde aus bis über die Höhe der Ostfassade des Louvre hinaus erstrecken sollte.⁴⁷ Die dortigen Grundstücke sollten veräußert werden, und die Käufer waren gehalten, dort innerhalb von fünf Jahren nach einem vorgeschriebenen Fassadensystem zu bauen.⁴⁸ Trotz Steuerermäßigungen ließen sie lange damit auf sich warten.⁴⁹

Ebenso wie in Malmaison verliefen die Arbeiten im Louvre und den Tuileries unkoordiniert und die Architekten bauten einzelne Teile ohne Gesamtkonzept um. Man plante sozusagen ins Blaue. Es ging darum, den Louvre in ein Museum umzugestalten und die Tuileries in eine Residenz des Herrschers. Nur selten war Napoleon von ihren Leistungen überzeugt und seine Architekten mussten harte Kritik über sich ergehen lassen: *A peine entré aux Tuileries, l'empereur se mit à parcourir le château pour voir les réparations et les embellissements qu'on avait faits pendant son absence. Selon son habitude il critiqua plus qu'il ne loua ce qu'il voyait.*⁵⁰ Befriedigt schien er jedenfalls über die Neugestaltung und Einrichtung der Appartements, der Kapelle, der Ehren- treppe und der *salle des Maréchaux* mit den monumentalen Karyatiden.⁵¹ Weniger glimpflich ging es beim Theater zu, das der Kaiser am 1. Januar 1808 zum ersten Mal noch unter dem Eindruck von italienischen Bühnen besichtigte.⁵² Er fand es unbequem, von ungünstigem Zuschnitt und zu groß für einen Palast (Abb. 4).⁵³ Erst bei der Einweihung erkannte er, wie geschickt es Fon-

taine verstanden hatte, die Logen so zu gestalten, dass die prachtvolle Toilette der Besucher zur Geltung kam. Als etwa eine Woche später dort eine Aufführung bei niedrigen Wintertemperaturen stattfand, mussten allerdings die hoch dekolletierten Damen mit ihrer erlesenen Garderobe der Kälte wegen das Theater räumen.⁵⁴ Nach einer solchen Blamage wurde es von Napoleon zum Abbrennen verflucht, und der bemitleidenswerte Fontaine musste sich eine lange Litanei von Vorwürfen anhören.⁵⁵ Es gelang ihm, durch zusätzliche Öfen und Verkleidungen Abhilfe zu schaffen, und schließlich wurde der Fußboden angehoben.⁵⁶ Die Pariser Pelzhändler erfuhren durch diese Panne einen sagenhaften Aufschwung.

Im Jahr 1806 erließ Napoleon dann ein umfassendes Programm, wie es seinem Status als Kaiser angemessen war. Das Stadtviertel zwischen den beiden Residenzen wurde zum Abriss bestimmt und es sollte dort ein Triumpfbogen zu Ehren der *Grand Armée* errichtet werden. Ein repräsentativer Platz sollte vor der Ostfassade entstehen, dem die Kirche von Saint-Germain l'Auxerrois kurzerhand zu opfern war, während eine schnurgerade Straße die beiden Schlösser in ihrer Achse verbinden sollte (Abb. 5 und 6).⁵⁷ Über den Standort des Tri-

43 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 118/119.

44 FROMMEL 2014, S. 88–90.

45 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 118–122.

46 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 21 (FROMMEL 2014, S. 90/91).

47 Ganz andere Projekte waren zunächst erörtert worden, bei denen der Raum zwischen den beiden Residenzen mit Galerien, Promenaden, einem Amphitheater und einem Opernhaus ausgestattet werden sollte.

48 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 43, 54–55, 62, 70, 85, 250, 271, 277. Die verschiedenen Entwurfsstadien verraten formale Errungenschaften wie die Preisgabe kontrastierender Volumen zugunsten eines durchlaufenden Daches mit halbkreisförmigem Profil (FROMMEL 2014, S. 90–92).

49 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 42, 46 (FROMMEL 2014, S. 91). Erst unter Hausmann sollte sich die rue de Rivoli weit nach Osten als die von Victor Hugo besungene endlose und monotone Zeile fortsetzen.

50 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 492.

51 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 118. Wiederum mussten seine Architekten in den öffentlichen Depots und im Schloss von Versailles nach wertvollen Möbeln und Ausstattungsgegenständen suchen: *Il veut déployer aux yeux des étrangers que la paix amène à Paris les richesses et les ressources de l'État qu'il gouverne* (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 26, 35).

52 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 461/462.

53 *Cette salle est trop vaste pour un palais [...] je crains que les spectateurs n'y voient et n'y entendent mal; le théâtre de la Scala de Milan est la perfection dans ce genre* (De Bausset nach CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 618). Fontaine drückte sich da etwas milder aus: *La nouvelle salle de spectacle lui a paru au premier coup d'œil très vaste. Il craint quel es assistants y voient mal, il m'a beaucoup vanté la salle de Milan qu'il regrede comme la chose la plus parfaite qu'il ait dans ce genre* (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 185).

54 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 204.

55 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 462.

56 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 187/188, 204, 209.

57 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 122. Der Abriss der Bauten zwischen den beiden, völlig unabhängig voneinander errichteten



4 Louis-Pierre Baltard: Kaiserliches Bankett im Theater der Tuileries. Château de Fontainebleau

umphogens, den Napoleon gegenüber dem Vestibül der Tuileries wünschte, brach eine polemische Debatte aus, die ihn stark verunsicherte.⁵⁸ Schließlich beruhigte ihn Fontaine, dass er die beiden Monumente in harmonischen Dialog bringen würde: *Beaucoup de personnes, dit-il craignent que l'arc ne tue le château, ou que le château ne tue l'arc. Je réponds que nous espérons de mettre l'un et l'autre dans un rapport tel, qu'au lieu de se tuer, ils s'accorderont à merveille.*⁵⁹

Fontaine und Constant überliefern peinliche Auseinandersetzungen wegen der bronzenen Pferde der Markusbasilika in Venedig, die Napoleon 1798 als Siegesbeute nach Paris gebracht hatte. 1802 hatten Percier und Fontaine sie zunächst auf die Sockel der *grande grille* der Tuileries gestellt und nun sollten sie den Arc du Carrousel bekronen, wobei der Karren und die begleitenden Figuren zu ergänzen waren.⁶⁰ Nach Fontaines Entwurf sollte der Kriegsgott Mars im Wagen auftragen, während Denon, der Generaldirektor der Museen des Louvre, eine Statue des Kaisers aus vergoldetem Blei für diese Stelle hatte anfertigen lassen.⁶¹ Durch heftige Proteste distanzierte sich Napoleon von einem solchen Kult: *C'est n'est pas à moi [...] c'est aux autres à me faire des statues. Que le char avec les Victoires soit achevé mais qu'il reste vide.*⁶² Auch mochte ihn die Baumasse des Triumphbogens nicht recht überzeugen, durch die er sich eher an einen Pavillon als an eine Ehrenpforte erinnert fühlte, während ihm die monumentale Porte Saint-Denis vorgeschwebt hatte.⁶³

In langen und ermüdenden Arbeitssitzungen wurde das Gesamtprojekt für die Vereinigung bei beiden Residenzen zu einem gigantischen Ensemble erörtert und man drehte sich dabei im Kreis. Im Hof wollte Fontaine den Mangel an Parallelität zwischen den beiden unabhängig voneinander geplanten Palästen durch eine Galerie kaschieren, deren äußere Fluchten jeweils zum Louvre bzw. zu den Tuileries parallel laufen und so zwei regelmäßige *cours d'honneur* trennen sollten (Abb. 5 und 6).⁶⁴ Als Gegenprojekt erwog man inmitten des gigantischen Freiraums eine Oper, doch verstand der Architekt zu überzeugen, dass diese die Flügel überragt und sich unvorteilhaft ausgenommen hätte.⁶⁵ Napoleon schien der vermittelnden Galerie nicht abgeneigt, erwog aber nur im mittleren Teil ein Obergeschoss vorzusehen, um von den Höfen aus den Blick auf die Fassaden der beiden Residenzen freizuhalten.⁶⁶ Fontaine musste sich gegen eine starke Gegenpartei behaupten, die davon überzeugt war, dass einzig der freie Raum die intendierte Monumentalität uneingeschränkt zum Ausdruck bringe: *L'Empereur voulait des grandes choses. La beauté selon lui ne réside que dans la grandeur.*⁶⁷

Bis zum Frühjahr 1813 sollten die Reibereien anhalten, die Licht auf verwaltungstechnische Entscheidungsprozesse werfen und die Architekten viel Geduld kosteten. Um allen Anforderungen des komplexen Programms gerecht zu werden, plante Fontaine die Oper gegenüber dem Palais Royal und erweiterte den dortigen Platz, indem er den Nordflügel auf der Höhe der vermittelnden Galerie enden ließ. (Abb. 5 und 6) Napoleon betrachtete diesen Entwurf als missraten und tadelte seine ›hinkende‹ Gesamtorganisation.⁶⁸ Als im Septem-

Residenzen verursachte hohe Kosten. Es bestand dort ein dichtbebautes Viertel, das erst unter Napoleon III. endgültig niedergelegt wurde (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 22/23).

58 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 125/126.

59 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 126.

60 FONTAINE 1987, S. 150. Siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 20/21, 41; CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 456. Sie waren zunächst in einem Hof der Invaliden aufgestellt worden (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 41, 55, 152).

61 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 492.

62 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 214 (siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 150/151). Siehe auch CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 492: *c'est la chose la plus inconvenante. Comment donc! Est-ce à moi à me faire des statues?* Die Statue wurde dann in der Orangerie versteckt.

63 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 462/463. Fontaine gibt diese Kritik ähnlich wider, ist aber dennoch überzeugt, dass ihm das Monument eigentlich gefiel (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 185).

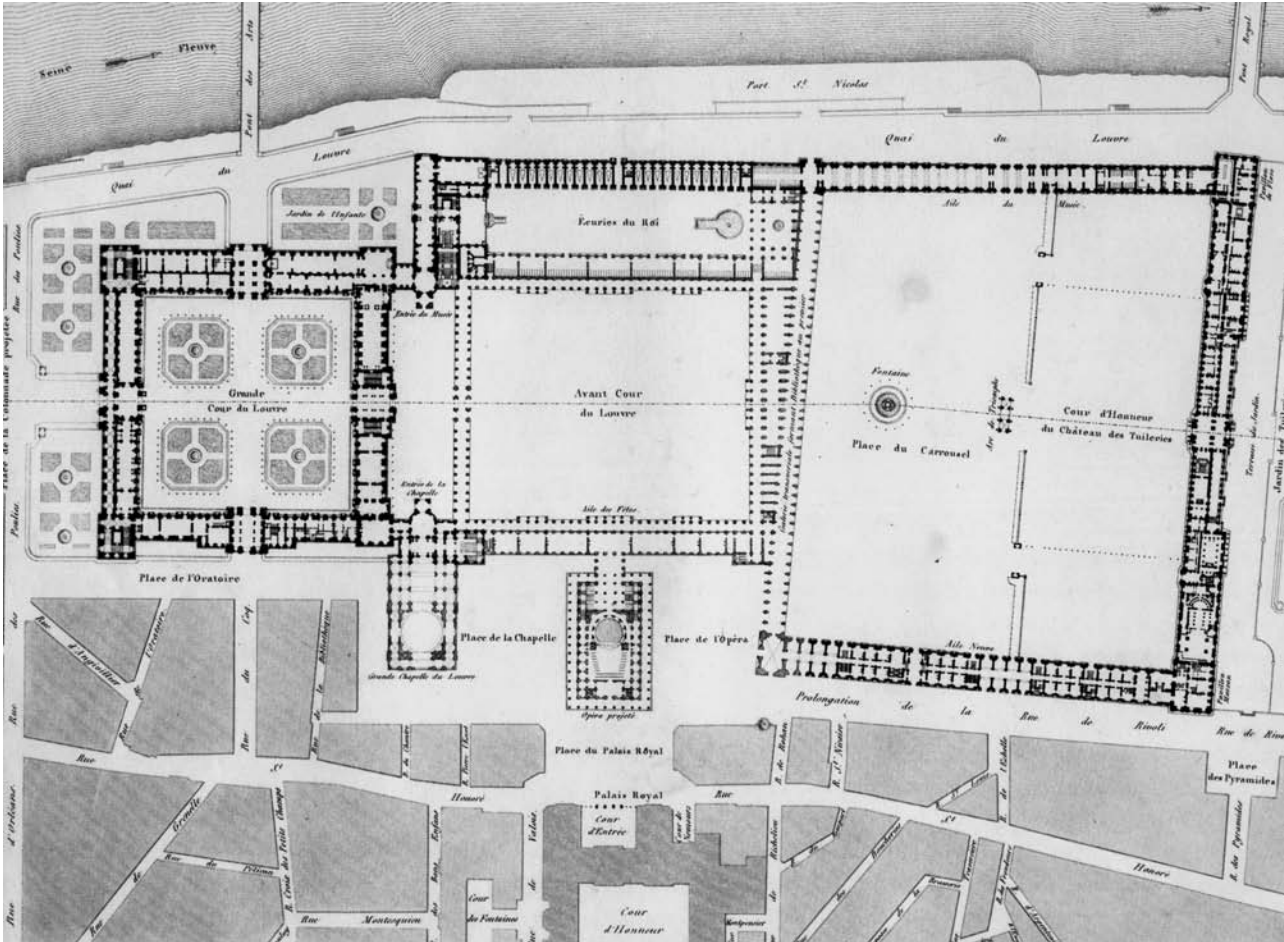
64 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 186/187; CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 463. Siehe dazu auch PERCIER/FONTAINE 1833, S. 53–64, Taf. 6/7; GARRIC 2012, S. 123–134.

65 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 200.

66 Sein Architekt wand ein, dass dadurch der Mangel an parallelen Fronten, den die Galerie ja kaschieren sollte, wieder zu Tage tritt.

67 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 200.

68 *le projet a été mauvais et tout ce que j'ai dit pour le défendre n'a servi à rien* (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 200).



5 Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine: Entwurf für die Vereinigung des Louvre und der Tuileries, Grundriss

ber 1808 angeordnet wurde, einen riesigen Wintergarten zwischen den beiden Residenzen anzulegen, schien die Situation endgültig verfahren.⁶⁹ Unter dem Eindruck der Paläste, die Napoleon in Madrid gesehen hatte, strebte er Ende 1808 danach, zügig nach einem Entwurf zu bauen, der diesen an Pracht nicht nachstand: *Il veut que par sa magnificence il ne le cède en rien à tout ce qu'il a vu.*⁷⁰ Um die Meinung des Volkes kennenzulernen und weitere Architekten um Planungsgutachten zu ersuchen, ließ er im Louvre Modelle Fontaines ausstellen.⁷¹ Wie üblich umgeben von einer Gruppe von Mitarbeitern, die ihm nach dem Mund redeten, prüfte Napoleon Anfang 1809 noch einmal alle Lösungen und gab dabei die Idee eines freistehenden Gebäudes endlich auf, da die dafür zur Verfügung stehenden Maße von 300 Fuß nicht seiner Vorstellung von Monumentalität entsprachen.⁷² Man ersuchte Fontaine, Änderungswünsche wie den Wegfall der Oper auf der Place du Palais Royal und die daraus resultierende Verlängerung des Nordflügels an einem weiteren Holzmodell zu simulieren, und Napoleon beschloss, es noch einmal der Öffentlichkeit vorzustellen. Wie es Fontaine befürchtet hatte, legten nun andere Architekten Gegenprojekte vor, sodass sich sein Modell letztlich mit sechs anderen den Saal im Louvre streitig machte.⁷³ Sein Tagebuch verrät die Beklemmung

und den Zorn.⁷⁴ Um sich seiner Haut zu wehren, publizierte er einen Artikel im *Moniteur*, in dem er die komplizierte Genese des Komplexes darlegte und dabei unterstrich, dass schon Ludwig XIV. den Fehler gemacht habe, den beauftragten Architekten Le Vau durch Perrault zu ersetzen.⁷⁵ Die *vox populi* blieb bei alledem ziemlich stumm.⁷⁶

Im Dezember 1809 forderten Napoleon und sein Conseil Fontaine erneut zu einer detaillierteren Vorstellung des Entwurfes auf.⁷⁷ Der Kaiser, der zunächst an dem großen Geviert nach Art des Markusplatzes in Ve-

69 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 215/216.

70 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 219. Siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 222.

71 Beunruhigt durch Reaktionen, die seinem Entwurf schädlich sein könnten, zog Fontaine das Modell nach 12 Tagen heimlich zurück (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 221).

72 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 222/223.

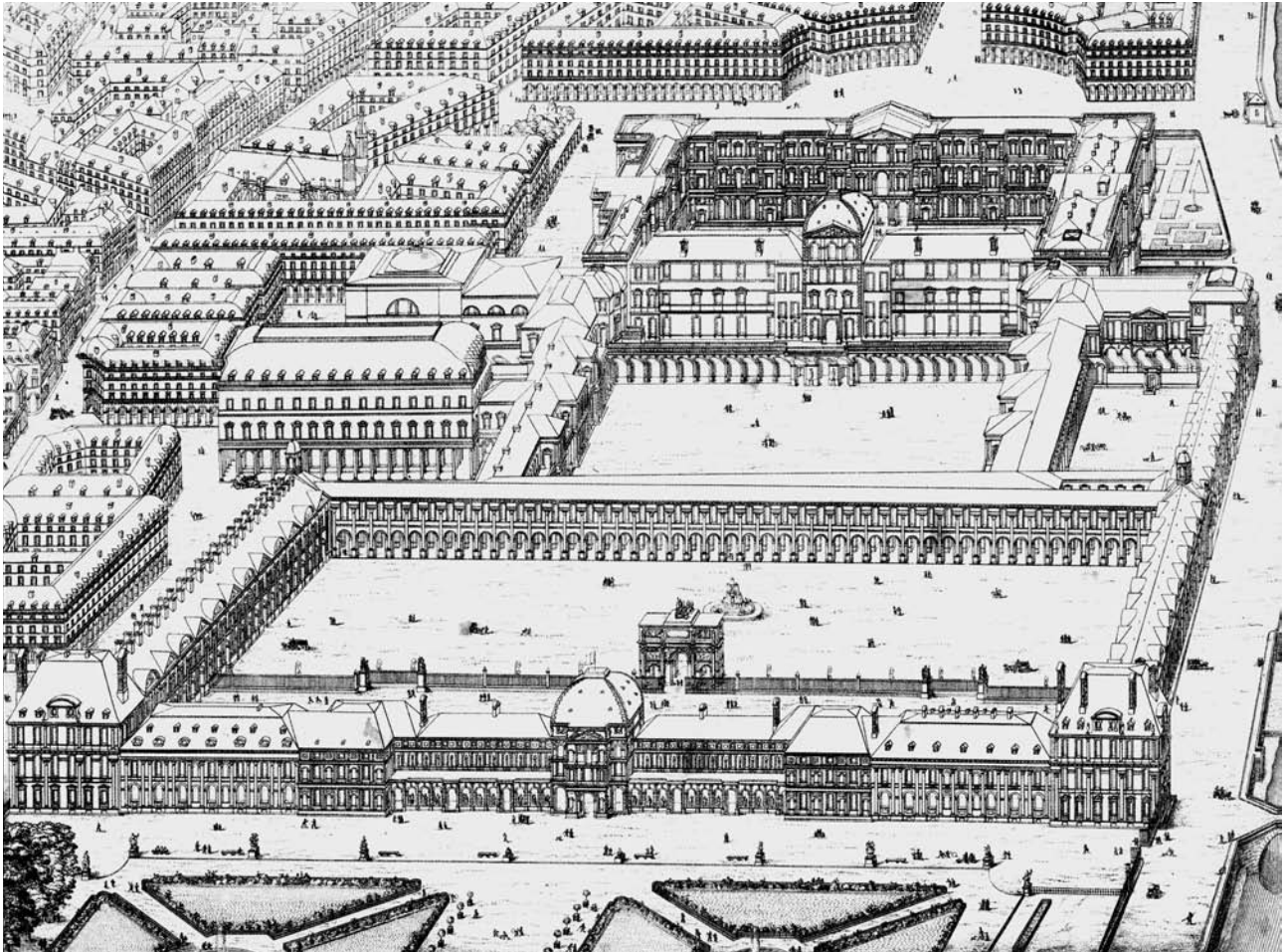
73 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 227, 230, 234, 240. Siehe auch EPRON/CULOT 1987.

74 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 226.

75 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 230/231.

76 *Jamais sujet donné à la curiosité, à la censure, à l'avidité publique, n'aura produit aussi peu d'effet* (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 234).

77 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 247.



6 Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine: Entwurf für die Vereinigung des Louvre und der Tuileries, Axonometrie der Gesamtanlage

nedig Gefallen gefunden hatte, bestätigte am 17. Januar 1810 dann doch die Lösung des vermittelnden Flügels und stellte die nötige Summe dafür zur Verfügung.⁷⁸ (Abb. 5 und 6) Am 10. Februar, als Fontaine noch einmal einer Delegation von ungnädigen Ministern und Gutachtern Rede und Antwort stehen musste, schien der Sieg endgültig errungen und er machte sich auf, die freudige Botschaft zu verkünden.⁷⁹ Dann rief ihn Napoleon erneut in sein Arbeitszimmer und Fontaine traute seinen Ohren nicht, als er hörte, dass nichts zwischen den beiden Residenzen gebaut werden solle: *Tout ce que l'on pourra mettre entre le Louvre et les Tuileries ne vaudra pas une belle cour et je pense qu'il vaut mieux n'y rien faire.*⁸⁰

Damit war die Sache bei weitem nicht erledigt. Im November des gleichen Jahres war der vermittelnde Flügel dann doch wieder beschlossene Sache und der Kaiser wollte ihn sogar vergrößern und die kaiserliche Bibliothek darin einrichten.⁸¹ Als Vorbilder für die räumliche Gliederung zitierte er den Minerva-Tempel und die Galerie der Malmaison, was den Architekten nicht wenig befremdete.⁸² Am 25. Dezember wurde das Projekt erneut verworfen und noch im März 1813 sollte er sich entschieden dagegen wehren: *les monuments des siècles*

*ont la couleur et la forme du temps.*⁸³ Zähe Versuche Fontaines, doch noch die Zustimmung des Kaisers zu gewinnen, stießen nur noch auf Spott, und er musste sich vorwerfen lassen, er käme immer wieder »auf seine Schafe zurück«.

Von der Pracht-Residenz zum Haus eines Genesenden: der Palais du Roi de Rome

Im April 1806 war zum ersten Mal von einem neuen Palast die Rede, der in Lyon auf der Ile Perrache entstehen sollte.⁸⁴ Der Maler David schlug den Hügel von

78 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 251.

79 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 253.

80 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 255.

81 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 268: *Il les trouve trop étroit, il veut que le monument soit remarquable par sa grandeur, et surtout par la majesté des proportions.*

82 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 268.

83 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 270, 280, 285, 313, 321, 353.

84 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 128/129, 132. Im Juni 1810 hatte Fontaine ein Holzmodell davon anfertigen lassen (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 261/262). Siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 264, 269.



7 Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine: Endgültiger Entwurf für den Palais du Roi de Rome. Paris, École Nationale des Beaux Arts

Chaillot als geeigneten Standort vor und wiederum wurde öffentlich ein Modell ausgestellt, das eher zur Belustigung des Kaisers beitrug: *L'Empereur a trouvé que tout cela avait l'air colifichet. Il a ordonné que le modèle fût exposé à la critique dans la Galerie du Musée, et il a ajouté que les Parisiens n'ayant pas de nouvelles ce sera pour eux un sujet d'amusement.*⁸⁵ Außer Fontaine in zahlreichen Aufzeichnungen, hatten sich auch de Bausset, Bourrienne und Constant dem ehrgeizigen Vorhaben gewidmet. Dieser Sommerpalast oder Lustsitz in der Nähe des Bois de Boulogne und seinem Jagdgehege sollte es dem Herrscher erlauben, dem Louvre und den Tuileries, die er als Sanktuarium bzw. Gefängnis bezeichnete, zu entfliehen. Reizvoll liegt das Bauland gegenüber dem Pont d'Iéna in der Achse des Champ-de-Mars und der École Militaire und die Terrassierung des Hügels lud zu einem aufwendigen Spiel von Rampen ein, die allmählich zum Aufmarschplatz ansteigen und sich dann in Höfen fortsetzen (Abb. 7).⁸⁶ Der Entwurf von Percier und Fontaine orientierte sich an Formen königlicher Sitze wie Marly, des Trianon oder der Orangerie von Versailles, der die Treppen nachempfunden sind, die jedoch Napoleon gar nicht gefallen wollten.⁸⁷ Auch eine stark renaissancistische Prägung schlug sich in diesem Projekt nieder, wie sie die Architekten seit ihrem Aufenthalt in Rom in den Jahren von 1786 bis 1791 vertraten.⁸⁸ Erst Anfang 1811 wurden vorbereitende Maßnahmen beschlossen und endlose zähe Diskussionen gehörten wie-

derum zur Tagesordnung. Jedenfalls verstand Fontaine es jetzt, Konkurrenzentwürfe zu unterminieren, und als sich tatsächlich ein Mitstreiter mit einem eigenen Entwurf vorwagte, veranlasste er ihn, diesen vor seinen Augen zu zerreißen.⁸⁹

Nach der Geburt des Thronfolgers sollte der Palast als Ausdruck einer nunmehr gesicherten Dynastie noch großartiger werden und die bedeutendsten Residenzen Europas überflügeln (Abb. 8a).⁹⁰ Während einer Sitzung vor dem Architekturmodell trug Napoleon seine Beobachtungen zur Gesamtanlage und ihrer Erschließung vor, die den Architekten zum Umarbeiten zwangen: Das Treppentpodest vor der kreisförmigen Rampe sei zu schmal, den Kreissegmenten, die den Aufmarschplatz säumten, seien Halbkreise vorzuziehen, die zur Champs-de-Mars gerichtete Fassade sei nicht einfach genug, während die große Ehrentreppe die Fassade beeinträchtigte: *l'ensemble de tout cela fatiguait son attention et ne lui paraissait*

85 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 262.

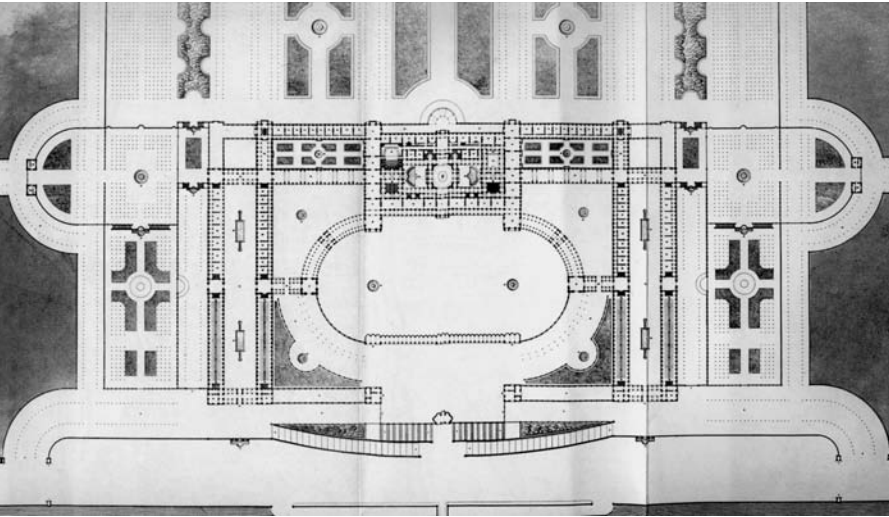
86 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 264. Die verschiedenen Plan-Varianten, die sich in öffentlichen und privaten Archiven erhalten haben, geben Einblick in den Entwurfsprozess und die funktionellen wie formalen Wünsche des Kaisers (FROMMEL 2014, S. 97–103). Was die Enteignungen der Besitzer betrifft, siehe FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 362/363.

87 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 270, 276.

88 FROMMEL 2014, S. 103–105.

89 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 282.

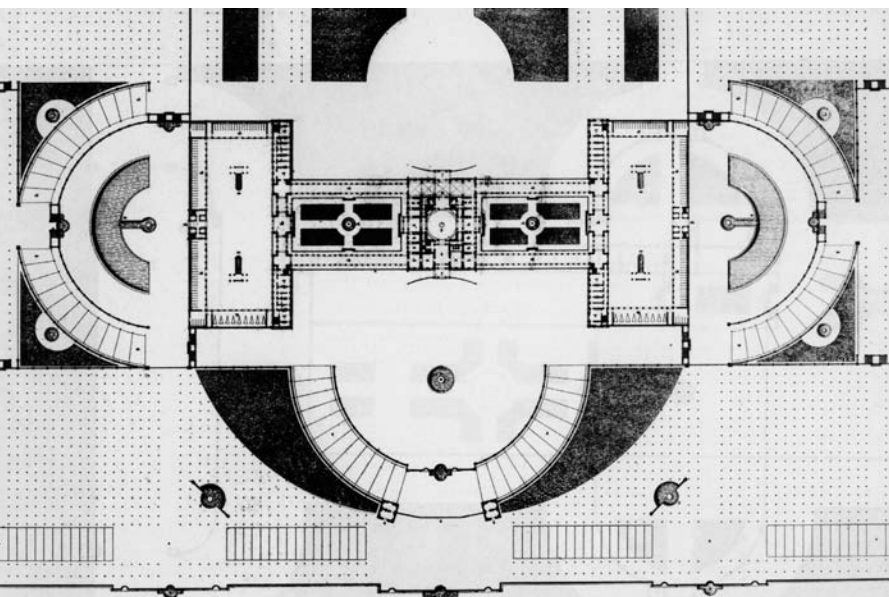
90 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 288/289; GARRIC 2012, S. 138–148.



8a Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine: Entwurf für den Palais du Roi de Rome von 1811

*pas assez simple.*⁹¹ Der Kaiser wünschte Kommodität, Einfachheit, wobei der direkte Zugang zum Garten eine besondere Rolle spielte.⁹² Die Aufbruchsstimmung war so stark, dass man sogar dem Palast gegenüber ein neues Viertel mit Verwaltungsbauten und Kunstakademien plante, deren Bauten sich Napoleon wie aus einem Guss und nach symmetrischen Prinzipien vorstellte.⁹³

Nach dem Russlandfeldzug ging der Optimismus verloren und Napoleon entschied sich für eine reduzierte Version: *qu'il ne prétendait pas faire un palais d'une grande étendue, l'un des édifices immenses que l'on finit jamais, qu'il voulait une maison commode pas plus grande que celle de St. Cloud et un peu plus étendue que celle du Luxembourg.*⁹⁴ Dem Sitz eines Genesenden oder Pensionärs sollte der Bau nun entsprechen, der sich durch ein Sommerappartement und Räume für den Winter, einen direkten Anschluss an das Appartement



8b Reduzierte Version des Jahres 1813

der Kaiserin, eine kleine Kapelle und ein kleines Theater auszeichnen sollte (Abb. 8b).⁹⁵ Mit der Niederlage von Leipzig ging das Projekt unter. Percier und Fontaine widmeten ihm noch 1833 ihr Buch *Résidences des souverains*, um das bedeutende Vorhaben im europäischen Kontext zu würdigen.⁹⁶

Gigantische Architekturvisionen ohne Programm

Als Bonaparte an die Macht kam, hatten die formalen Traditionen trotz des radikalen politischen Umbruchs ihre Gültigkeit ungemindert bewahrt. Nun galt es, den neuen Bauten einen Stempel aufzudrücken und seiner Herrschaft eine formale Identität zu verleihen. Dies begann schon während des Konsulats und sollte nach seiner Krönung zum Kaiser im Jahr 1804 festere Konturen annehmen, wie es die Entwürfe für den Louvre und dann später für den Palais du Roi de Rome beispielhaft zeigen. Bei all dem erstaunt es, dass ein Herrscher, der sich in der Nachfolge der römischen Imperatoren sah, keine Kultur der Baukunst besaß, die sich an der Antike und der italienischen Renaissance orientiert hätte. Ein Mangel an Bildung, der sich deutlich in seinen Fragen an Fontaine enthüllt, was sich an Ruinen der großen Ära in Rom erhalten habe oder welches die bedeutendsten Paläste seien.⁹⁷ Für seinen Kammerdiener Constant ist Napoleon jedenfalls ein wahrhaftiger und leidenschaftlicher Architekt: *il semblait un architecte plus actif, plus pressé d'exécuter ses plans, plus jaloux de ses idées que tous les architectes du monde.*⁹⁸ Als Mann der Tat und des direkten Eingreifens fällt er seine Entscheidungen auf der Baustelle oder am Architekturmodell und ließ sich nicht durch einen *surintendant* vertreten wie etwa Ludwig XIV. durch Jean-Baptiste Colbert. Auf Funktionen fixiert, bezog sich Napoleons Sicht nur in seltensten Fällen auf Formen, wie etwa bei den *serliane* in einem der ersten Entwürfe des Palais du roi de Rome, die er spöttisch als ›asiatisch‹ bezeichnete.⁹⁹ Es ging ihm vielmehr um klare Volumina, einfache Rhythmen und Ordnungen und um eine Angemessenheit zwischen Aufgabe und Form. Hohle Gesten und Rhetorik waren ihm verhasst, das Baudetail schien ihm gleichgültig, zumal

91 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 289.

92 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 320. Fontaine fühlt sich durch diese Kritik missverstanden und hat Zweifel an der Wirkung von Architekturmodellen.

93 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 322, 325, 334. Für seinen Architekten lässt sich diese Uniformität nur schwer mit den verschiedenen Funktionen verbinden. Siehe auch FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 325 (BERCÉ 1969).

94 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 350/351.

95 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 351. Siehe auch CONSTANT 1967, Bd. 2, S. 296.

96 PERCIER/FONTAINE 1833, S. 8–29, Taf. 3–5.

97 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 290.

98 CONSTANT 1967, Bd. 2, S. 296.

99 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 270.

zu viel Ornament die Größe und Monumentalität einzuschränken drohte. Hinzu trat, dass sich Napoleon Zeit seines Lebens als Soldat betrachtete, und wenn er Luxus und Eleganz schätzte, so blieb ihm doch die Einfachheit vertraut, wie sie auch seine Garderobe verriet, angefangen beim abgenutzten Hut, der abgetragenen Weste und durchlöcherter Jacke, bis hin zu Manieren wie jenen, bei guter Laune seine Gesprächspartner an den Ohren zu ziehen.¹⁰⁰

Bei der endlosen und zeitweilig unfruchtbaren Diskussion um den Raum zwischen dem Louvre und den Tuileries traten die Differenzen zwischen Napoleon und seinem Architekten aufs Klarste hervor. Als Verteidiger doktrinäer Regeln wollten Percier und Fontaine durch einen vermittelnden Flügel den Mangel an parallelen Fluchten kaschieren, während der Kaiser den unbebauten Hof vorzog, dessen Weite die Unregelmäßigkeiten von selbst korrigierte und in dem sich diese sogar optisch als wohltuend ausnehmen. Aus Gründen der Einheitlichkeit wurden wohl von selbigen Architekten auch die Fassaden des nördlichen Traktes denen der *Grande Galerie* Heinrichs IV. im südlichen Teil kurzerhand nachgebildet. Das Geviert sollte auf diese Weise eindrucksvolle Monumentalität entfalten.¹⁰¹ 1808 wurde entschieden, dass der die beiden Residenzen verbindende, zur Rue de Rivoli gerichtete Nordflügel innerhalb von fünf Jahren fertiggestellt werden sollte.¹⁰² Die Breite der westlichen Joche offenbart, dass die optimistischen Architekten sie auf den Entwurf mit der Zwischengalerie abgestimmt hatten, und als diese dann endgültig preisgegeben war, plante man mit schmaleren Travées weiter.¹⁰³ Stets musste alles schnell gehen und auch Besprechungen beim Abendessen standen unter massivem Zeitdruck – *le soir il m'a fait appeler pendant son souper pour causer des bâtiments à sa manière accoutumée* –,¹⁰⁴ bedenkt man, dass sich Napoleon jeweils nur wenige Minuten nahm. Liest man Fontaine, so scheint es, als habe der Herrscher dann und wann seine eigenen Anordnungen und Entscheidungen vergessen.¹⁰⁵

Was den Dialog zwischen Napoleon und seinen Architekten erschwerte, waren die häufigen Kommissionen und Debatten, bei denen Minister, Berater, Gutachter und Höflinge zugegen waren, die die Dinge meistens ›zerredeten‹ und verunklärten. Das Bemühen, die Funktion, die Kosten und Angemessenheiten zu prüfen, trat nur zu oft in den Hintergrund. Mit all den Ränken und Intrigen erinnert das Handeln der Beteiligten an Organe des Ancien Régime. Napoleon konnte hier an den *Petit Conseil* anknüpfen, dem die Louvre-Kolonnade unter Ludwig XIV. ihre Entstehung verdankt, ein transparentes Vorgehen, das Berninis Genievorstellung durch ein demokratisches System abzulösen suchte.¹⁰⁶ Für Napoleon und seine Architekten waren die Kosten ein permanentes Problem, und manche Projekte, darunter einige zur Verschönerung der Kapitale, wurden aufgegeben, sobald der Architekt die benötigte Summe nannte.¹⁰⁷

Jedenfalls war der Untergang der Bourbonen noch zu nah, als dass Napoleon leichtfertig Ausgaben hätte wagen können, die die Presse sofort verunglimpft hätte.¹⁰⁸ Was Percier und Fontaine das Leben mehr als schwer machte, war Napoleons Desinteresse an einem übergeordneten Gesamtkonzept, wie man es von einem so bedeutenden Strategen erwarten könnte. Ohne recht zu wissen, was am Schluss daraus wird, folgte ein Eingriff auf den anderen, und irgendwann platzte Napoleon der Kragen über die, gemessen am zu erwartenden Ergebnis, ungerechtfertigt hohen Kosten. Auch wollte ihm nicht einleuchten, dass an einem Bauwerk nach klassischen Prinzipien alle Teile übergeordneten Regeln folgen müssen. Er glaubte, die Verantwortungen seien an verschiedene Meister zu verteilen.¹⁰⁹

So bleibt die Frage, ob Napoleon I. ein bedeutender Bauherr war, letztlich doch unbeantwortet. Wer heute Paris besucht, ist von den Eingriffen Napoleons III., des vollendeten Louvre oder des Palais Garnier, weitaus mehr beeindruckt als von den spärlichen architektonischen Zeugnissen des Ersten Kaiserreichs. Zögern und Unbeständigkeit haben verhindert, dass deutlichere Zeichen seiner Macht in der französischen Kapitale zu Stein geworden sind.

Literatur:

- BAUSSET 1827–29: Louis François Joseph de Bausset, *Mémoires anecdotiques sur l'Intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire de 1805 jusqu'en 1816, pour servir de l'histoire de Napoléon*, 4 Bde., Paris 1827–29.
- BERCÉ 1969: Françoise Bercé, *Napoléon architecte ou le goût de l'histoire*, in: *Monuments historiques de la France* 15,4 (1969), S. 25–57.
- BOURRIENNE 1829–31: Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne, *Mémoires de M. de Bourrienne, ministre d'état; sur Napoléon, le directoire, le consulat, l'empire et la restauration*, 10 Bde., Paris 1829–31.
- CLARAC 1826–52: Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste Comte de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, 6 Text- und 6 Tafelbände, Paris 1826–52.
- CONSTANT 1967: Louis Constant Wairy, *Mémoires intimes de Napoléon Ie par Constant son valet de chambre, mit Einleitung und Fussnoten von Maurice Dernelle*, 2 Bde., Paris 1967.
- DAVID-ROY 1987a: Marguerite David-Roy, *Le Journal de Fontaine*, in: FONTAINE 1987, Bd. 1, S. XI–XVI.
- DAVID-ROY 1987b: Marguerite David-Roy, *Présentation du manuscrit*, in: FONTAINE 1987, Bd. 1, S. XVII–XVIII.

100 Dabei sei auf CONSTANT 1967 verwiesen.

101 FROMMEL 2014, S. 93.

102 CONSTANT 1967, Bd. 1, S. 463; FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 196.

103 FROMMEL 2014, S. 93–95.

104 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 278.

105 Zum Beispiel im Fall der Vollendung der *Cour Carrée* des Louvre.

106 PETZET 2000, S. 147–182.

107 CONSTANT 1967, Bd. 2, S. 293/294.

108 FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 265.

109 Zum Beispiel die Gartengestaltung beim Palais du Roi de Rome (FONTAINE 1987, Bd. 1, S. 463/464).

- EPRON/CULOT 1987: Jean-Pierre Epron/Maurice Culot, Fontaine et les architectes, in: FONTAINE 1987, Bd. 1, S. XXXVII-LII.
- FONTAINE 1987: Pierre François Léonard Fontaine, Journal 1799–1853, 2 Bde., Paris 1987.
- FROMMEL 2014: Sabine Frommel, Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine. Réalisations et projets pour le Paris de Napoléon, in: Sabine Frommel/Jean-Philippe Garric/Elisabeth Kieven (Hg.), Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi (Studi della Bibliotheca Hertziana, Bd. 9), Milano 2014, S. 87–105.
- GARRIC 2012: Jean-Philippe Garric, Percier et Fontaine. Les architectes de Napoléon, Paris 2012.
- PERCIER/FONTAINE 1833: Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine, Résidences de Souverains parallèle entre plusieurs Résidences de Souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie, Paris 1833 (Reprint Hildesheim/New York 1973).

PETZET 2000: Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, München/Berlin 2000.

WIMET 1969–75: Pierre-André Wimet, Le château de Pont-de-Briques, in: Bulletin historique de la Société de sauvegarde du Château impérial de Pont-de-Briques 1–11 (1969–75).

Bildnachweis:

- Abb. 1, 2: Musée du Louvre
Abb. 3: Paris, Bibliothèque de l'Institut de France
Abb. 4: Château de Fontainebleau
Abb. 5, 6: CLARAC 1826–52
Abb. 7: Paris, École Nationale des Beaux Arts
Abb. 8: PERCIER/FONTAINE 1833