

# Charles Garnier, Architekt und Kritiker

Autor(en): **Marrey, Bernard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **90 (2003)**

Heft 10: **19. Jahrhundert = XIXe siècle = 19th century**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67145>

## **Nutzungsbedingungen**

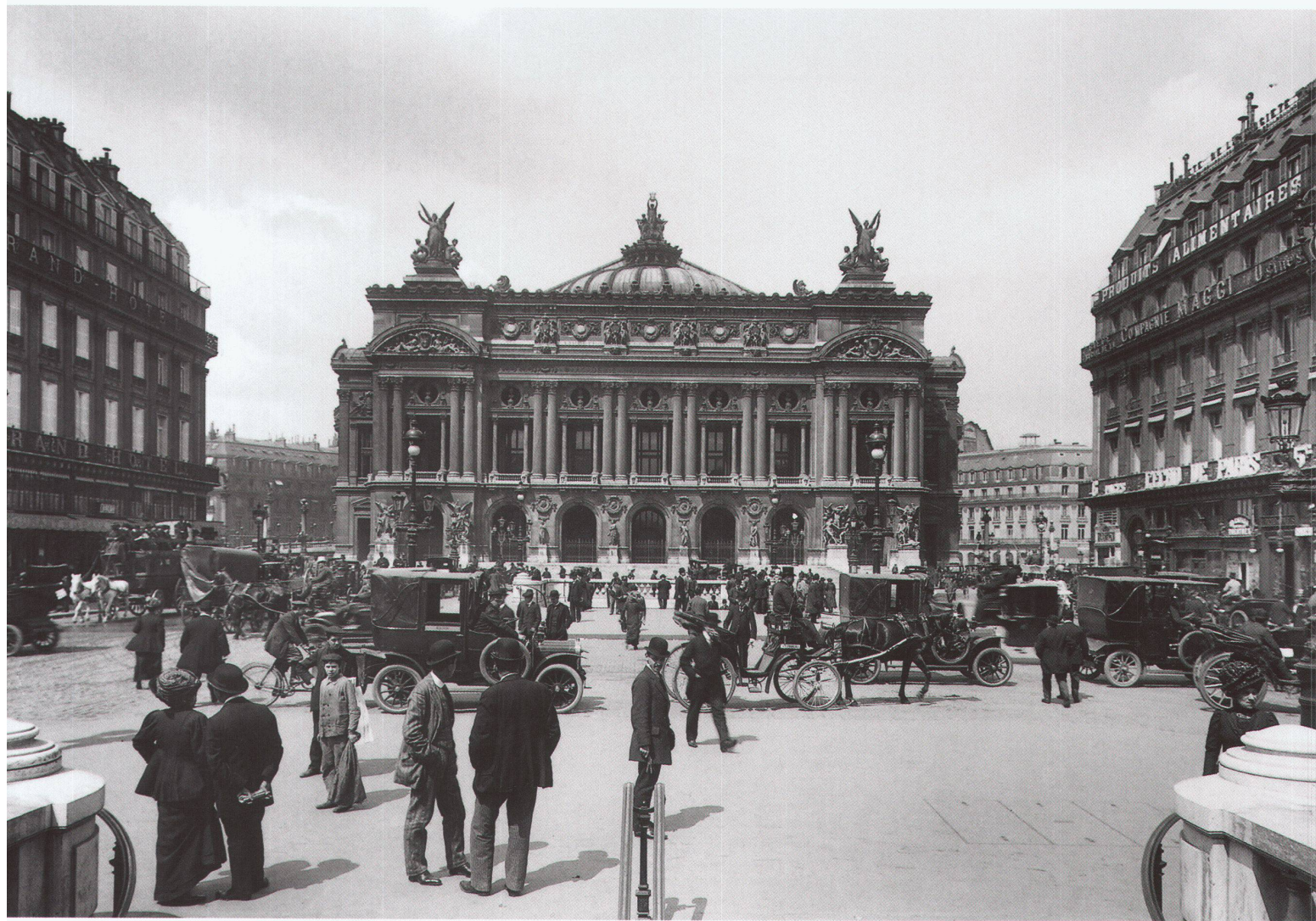
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Charles Garnier: Théâtre national de l'Opéra, Paris, 1862–1875. Ansicht von der Place de l'Opéra.  
Bild: Gebr. Séeberger, Coll. Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine / Archives Photographiques © CMN, Paris



Portrait Charles Garnier, 1879



# Charles Garnier, Architekt und Kritiker

*«...mit einigen Irrtümern, zugegeben, aber kühn vorangehend, ohne allzusehr auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln!»*

Seine Zeitgenossen waren sich darin einig, dass Charles Garnier eine menschliche Wärme ausstrahlte, die «den Nordpol hätte zum Schmelzen bringen können», aber auch eine Begeisterung, die eine tief sitzende innere Unruhe mit zuweilen krankhaften Zügen nur schlecht zu überdecken vermochte. Vermutlich war für ihn das Schreiben ein Heilmittel gegen seine Ängste, und gleichzeitig ermöglichte es ihm, seine Erfahrungen weiterzugeben. So schrieb er zu Beginn seines Buches über die neue Oper im September 1877<sup>1</sup>: «Anstatt Beschreibungen und Theorien zu verfassen, würde ich lieber wieder irgendein Monument bauen! Doch weil die Bedingungen dafür ungünstig sind und ich etwas isoliert in meiner Ecke bleibe, tue ich einfach mein Bestes, und da ich nicht einmal eine einfache Mauer zu errichten habe, rede ich über meine vergangenen Werke.»

Obschon Preisträger des Grand prix de Rome – was üblicherweise eine Garantie für Staatsaufträge war –, genoss Charles Garnier kein hohes Ansehen: «Seine» Oper war zum Symbol des Zweiten Kaiserreichs mit seinem Prunk und seinen «verrückten Ausgaben» geworden, und nun war doch die Stunde der Republik. Dabei hatte alles gut angefangen, mit der erstmaligen Ausschreibung eines Wettbewerbs in Frankreich. 171 Projekte wurden im Februar 1861 einer Jury eingereicht, die sich ausschliesslich aus Architekten sowie dem Direktor der Bâtiments civils zusammensetzte und unter dem Vorsitz des Ministers stand. Das Projekt von Charles Garnier, einem jungen Unbekannten von 35 Jahren, wurde im zweiten Durchgang einstimmig gewählt. Da die Einreichfrist für die Bewerber lediglich einen Monat betragen hatte, gab es keine Berechnungen der Kosten. Daher legte der Minister, um schnell das Einverständnis der Kammer zu erhalten, einfach den Voranschlag für ein älteres Projekt vor,

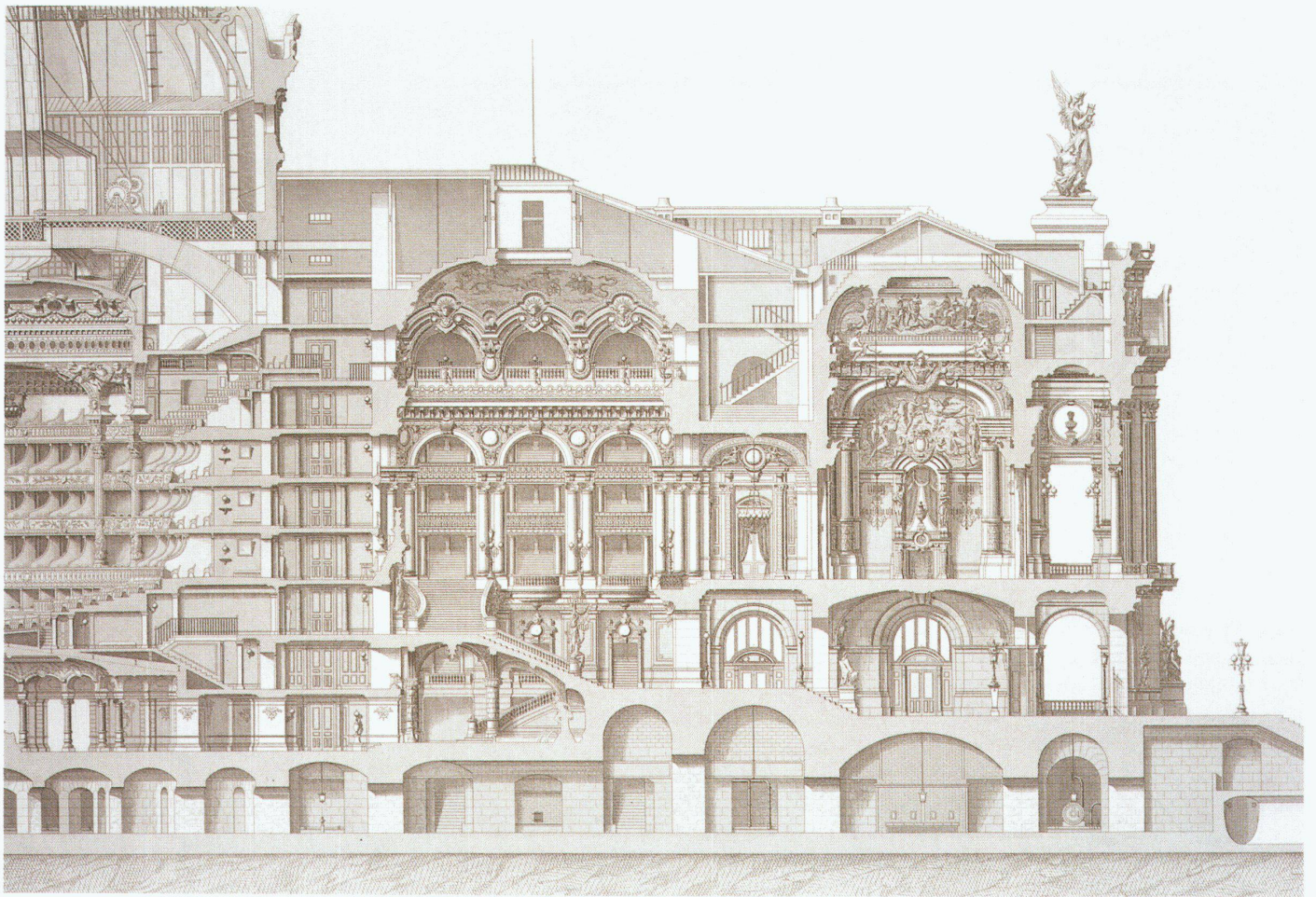
Bernard Marrey Die sogenannte Garnier-Oper in Paris ist eines der bekanntesten Gebäude des 19. Jahrhunderts, ebenso bewundert wie geschmäht. Ihr Erbauer hat dazu einen umfangreichen und eloquenten Kommentar veröffentlicht, der differenziert auf seine Errungenschaften und Probleme eingeht. Damit erlaubt er eine fast intime Nähe zu sich als Architekten, der von äusseren Zwängen bedrängt wird, viele Zweifel hat, aber auch voller Begeisterung ist für sein Werk und seinen Beruf.

ohne sich gross um die Unterschiede zu kümmern. Als Garnier dann drei Monate später die Kosten seines Projektes berechnet hatte, beliefen sie sich auf 33 Millionen, während das Referenzprojekt auf 15 Millionen veranschlagt gewesen war. Aber wie so oft wollte die politische Gewalt auch hier keine Abstriche am einmal gewählten Entwurf machen. Garnier musste daher während der fünfzehnjährigen Bauzeit immer für die Akzeptanz der wirklichen Kosten und gegen einen Kostenvoranschlag kämpfen, der nicht der seine war und auf völlig falschen Voraussetzungen beruhte; daher der Ruf eines teuren Projekts.

Nach der Niederlage von 1870 kam es noch schlimmer. Frankreich, das gedemütigt vor dem kleinen Preussen stand, musste eine «Entschädigung» von 5 Milliarden Gold-Francs bezahlen. Dem Gepränge des Empire begegnete man nun mit Abscheu, und die Arbeiten an der neuen Oper wurden eingestellt. Zum Glück für Garnier (und für uns) fiel am 29. Oktober 1873 der Le-Pelletier-Saal, in dem die Oper provisorisch untergebracht war, einem Feuer zum Opfer, und das Werk musste wohl oder übel vollendet werden. Für die Eröffnungssoirée vom 5. Januar 1875 erhielt Garnier

<sup>1</sup> Charles Garnier, Le Nouvel Opéra, Paris 1878–81. Das Werk umfasst zwei Textbände mit über fünfhundert Quart-Seiten plus zwei Tafelbände grand folio. Die abgebildeten Kupfer und Chromolithos sind Reproduktionen aus dem Exemplar der ETH-Bibliothek Zürich, Sammlung alte Drucke.





Längsschnitt, Ausschnitt mit Saal, Treppenhalle, Vor-Foyer, grossem Foyer und Loggia

allerdings erst am 3. Januar und gegen Bezahlung von 120 Francs eine Loge im zweiten Rang. Das Publikum, ein «besserer Verlierer», erkannte ihn jedoch beim Ausgang und brachte ihm wahre Ovationen entgegen!

**Die Fassade: nicht perfekt, aber befriedigend**

Dies ist also in Kürze der Grund, weshalb Garnier zwei Jahre später noch immer ohne Auftrag dastand und weshalb er sich zu erklären wünschte:

«Ich hätte warten können, bis die Zeit die Fassadentöne vollständig harmonisiert hätte, was sie ziemlich schnell fertig bringt; doch ich will nicht, dass diese Verbündete der Architekten alles für mich tut, und noch bevor ich tot bin (das heisst vor der Epoche, in der man die Oper als vollkommen erachten wird, nicht so sehr ihrer eigenen Verdienste wegen, leider!, sondern viel mehr angesichts der Baudenkmale, die dereinst entstehen werden), noch vor diesem Augenblick also will ich diese arme Fassade nicht völlig aufgeben, hat sie doch wahrlich auch ihre Qualitäten. Allerdings räume ich manche Fehler ein, und ich werde, ohne mich auch nur im Geringsten zu schämen, darauf hinweisen und dafür um Verzeihung bitten.»

Nachdem er auf die damals häufig vorgebrachten Kritiken (zu niedriger Sockel, zu viele Farben, zu viel Gold, zu prächtig) geantwortet hatte, fühlte er sich erleichtert:

«Ich werde endlich schreiben und laut sagen können, was ich schon seit mehreren Jahren leise denke. (...) Nun gut! Der grösste Mangel der Fassade ist die Attika mit den schlechten Proportionen! Sie ist mindestens 50 oder 60 cm zu hoch; und zu diesem erbärmlichen Ergebnis hat mich Folgendes geführt: Im ursprünglichen Projekt war das Baudenkmal von einer einfachen Balustrade gekrönt gewesen, die das grosse Obergeschoss nicht erdrückte, sondern ihm seine ganze Wichtigkeit liess; ausserdem überdeckte eine Terrasse die Loggia und endete an der Mauer des Foyers. In dieser Komposition wirkte die Fassade leichter, sie hielt sich besser und fand ihren Abschluss in den beiden Segmentgiebeln, die sich teilweise als Silhouette von der Mauer im Hintergrund abhoben. Die Fassade hatte so eine Bekrönung, der es nicht an Eleganz fehlte.

Doch noch während der Errichtung der Fundamente entstanden an der Place de l'Opéra und in der Rue Auber innerhalb von kurzer Zeit Häuser mit bis



anhin unüblichen Höhen. Ich war davon ausgegangen, dass sie die vorschriftsmässige Höhe von 17,50 m nicht übersteigen würden; sie erreichten aber glaube ich 23. Meine arme Oper, die ohnehin schon auf abschüssigem Gelände steht und zu den Häusern, welche die Ecke des Boulevards bilden, zurückversetzt liegt, sollte infolge dieser groben Dummheiten wenn auch nicht an effektiver Grösse, so doch an Verhältnismässigkeit verlieren. Nicht mehr das Theater würde so zum Monument, sondern das Grand Hôtel.<sup>2</sup> In diesem Augenblick verwünschte ich sowohl den Präfekten wie die Financiers, welche die Oper erbarmungslos einschlossen wie in eine grosse Kiste. Und da für das Theater der Staatsminister zuständig war, für die mächtigen Häuser aber die Stadt, bestand keine Chance, dass sich die beiden Verwaltungen verstehen würden. Was war zu tun? Ich beschloss, die Mauer des Foyers auf der Ebene der Kolonnade nach vorne zu rücken und die Fassade mit einer Attika zu bekrönen. Auf diese Weise würde wenigstens die Masse des Bauwerkes höher werden, das sich nun mit weniger Nachteilen gegen seine gigantomanischen Nachbarn behaupten konnte. Um aber möglichst viel an Höhe zu gewinnen, habe ich jene der Attika etwas übertrieben. Ich kann nur bedauern, was getan worden ist; um darauf zurückzukommen, ist es zu spät.

Allerdings hatte ich diesen Fehler von Beginn weg bemerkt, und ich versuchte, ihn zu korrigieren, ohne jedoch die Gesamthöhe zu verändern. Dieses zwar unvollkommene, aber immerhin befriedigende Resultat erreichte ich mittels eines optischen Kunstgriffs. Die Attika unterteilte ich mit einem grossen horizontalen Marmorband, das sich mit der Abdeckung über der grossen Ordnung zu verbinden scheint und so diese für das Auge erhöht, andererseits die Erscheinung der Attika vermindert. Als die Fassade abgedeckt wurde, erfüllte der recht kräftig getönte Marmor dieses Bandes den ihm zugewiesenen Dienst zur Genüge. Dieser Stein war jedoch schlecht gewählt. Es handelte sich um Sarrancolin-Marmor, ein Material, das nicht luftbeständig ist und sehr schnell seine Farbe verliert. Das Abdunkeln des Steins und das Verblässen des Marmors führten dazu, dass die beiden sich nicht mehr voneinander abheben und dass die Attika optisch wieder ihre ursprünglichen Dimensionen annahm. Dieser Mangel

lässt sich beheben, und wenn mir eines Tages die Mittel zur Verfügung stehen,<sup>3</sup> werde ich das Sarrancolin-Band durch roten Sampan-Stein ersetzen, der seinen Farbton fast gänzlich bewahrt. Damit wäre es möglich, dass der Kunstgriff, den ich mir ausgedacht habe, für die meisten genügt, um die allzu grosse Höhe der Attika etwas zu verbergen.»

Abgesehen von ihrer Höhe ist Garnier auch «mit ihrem Zierwerk nicht ganz zufrieden» und präzisiert die Gründe dafür. Abschliessend sagt er:

«An der Fassade finde ich nun nichts Schlechtes mehr zu vermerken; doch aus dem, was ich eben gesagt habe, lässt sich ableiten, dass ich sie nicht als absolut vollkommen erachte. Überdies ist sie jener Teil der gesamten Oper, der bei mir manchmal recht heftiges Bedauern auslöst, nicht einmal so sehr wegen der Mängel, die ich daran feststelle, sondern wegen meines derzeitigen Unvermögens, diese zu beheben. Und dennoch erachte ich die Fassade, trotz bestehender Unkorrektheiten in den Details und trotz einiger unreiner Töne in der allgemeinen Harmonie, als den typischsten und persönlichsten Teil des gesamten Werks, und selbst wenn an dieser Fassade noch mehr Mängel in Erscheinung treten sollten, werde ich immer ein wenig stolz darauf sein, sie komponiert zu haben. Mit den bedauerlichen Schwerfälligkeiten geht eine perfekte Eleganz einher, und hätte ich auch nur die Loggia im ersten Obergeschoss gemacht und die verschiedenfarbigen Marmore verwendet, so würde ich glauben, meine Aufgabe als Künstler schon längst erfüllt zu haben, mit einigen Irrtümern, zugegeben, aber kühn vorangehend, ohne allzusehr auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln!»

#### Ein vollkommener Saal – ohne eigenes Verdienst

Das gesamte Buch über die Oper ist in seiner Einschätzung von Stolz auf das vollendete Werk und von einer hellsichtigen Analyse seiner Schwächen geprägt. Am meisten erstaunt dabei, dass die Kritiken, denen sich Garnier selbst aussetzt, mehr als ein Jahrhundert nach der Fertigstellung noch immer begründet scheinen, auch wenn wir ihnen nicht mehr dasselbe Gewicht beimessen. Hingegen dürften wir vielleicht dazu neigen, den Werken seiner Maler- und Bildhauerfreunde heute weniger Bewunderung entgegenzubringen, auch wenn sie so sehr Teil des Baudenkmals sind, dass

<sup>2</sup> Das Grand Hôtel an der Place de l'Opéra erstellten die Brüder Pereire, Bankiers, die Napoleon III. sehr nahe standen.

<sup>3</sup> Süsse Illusion!





Grosses Foyer, Detail. Der Prachtige Saal befindet sich hinter der Loggia zur Place de l'Opéra.



uns heute das Hinzufügen der Decke von Chagall durch Malraux im Jahre 1964 als ein grober Fehler erscheint. Garniers Solidarität mit den Künstlern wirkt heute etwas unzeitgemäss, genauso wie die Schuld, die er gewissen Vorgängern gegenüber zum Ausdruck bringt. Welcher Architekt würde heute schon schreiben, was er über den Saal bemerkt:

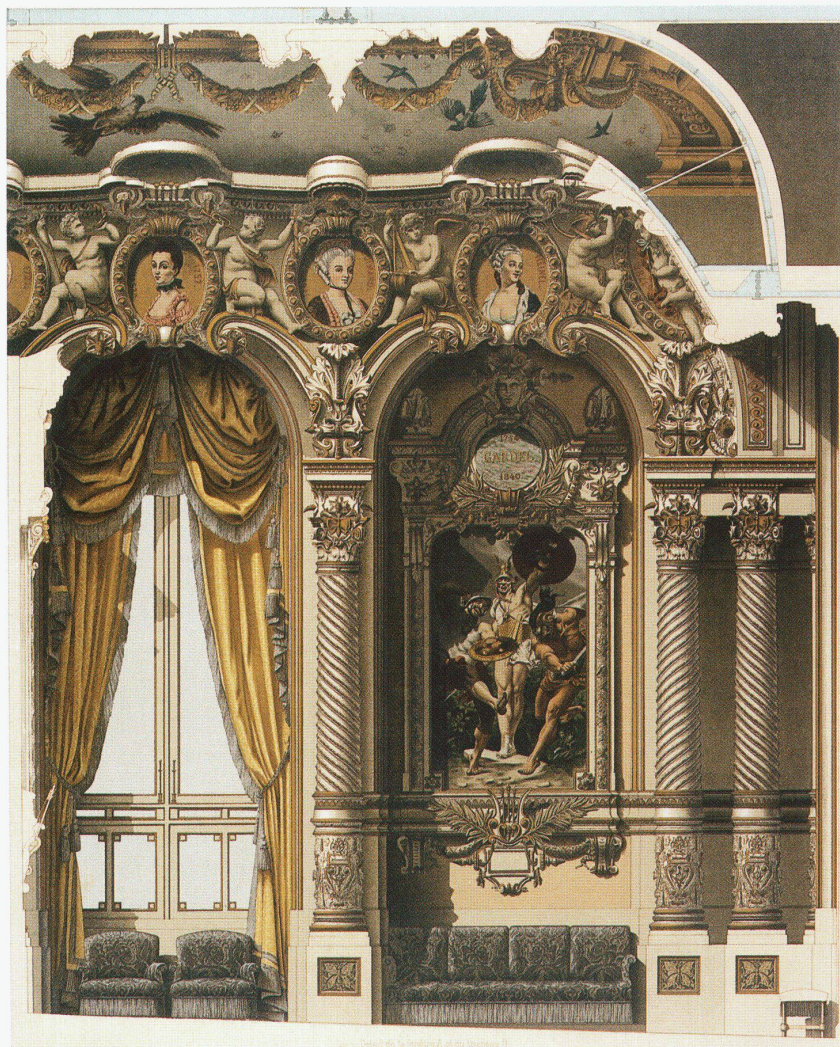
«Mit einem wahren Gefühl von Freude und Loyalität stelle ich mich in diesem Augenblick unter das Patronat eines Meisters, denn in der Überzeugung, dass das, was ich mir bei ihm ausgeliehen habe, schön und gut ist, kann ich in diesem Punkt den Schaffensgeist von Victor Louis<sup>4</sup> vorherrschen lassen. Dabei kann ich sicher sein, dass es keinem Abtrünnigwerden gleichkommt, wenn ich mich hier zurückziehe, und dass ich sein Andenken und seinen hohen Stellenwert ehre, wenn ich ihm das Vorrecht der Verantwortung abtrete und ihm zuerkenne, was ihm gehört.»

Diese Dankbarkeit ist umso verdienstvoller, als er einige Kapitel später die Akustik anspricht, zugehend: «Ich werde es halten wie die meisten Leute: Ich werde über etwas sprechen, was ich nicht weiss.» Nach der Beschreibung sämtlicher Fahrten, die er verfolgt hat – und sie waren zahlreich, hatte er doch mindestens zwanzig Theater von Sankt Petersburg bis Madrid besucht, und dies immer auf eigene Kosten –, schliesst er nämlich das Kapitel mit der neuerlichen Erklärung:

«Ich entziehe mich völlig dem Lob, genauso wie ich den Kritiken entgehe, die man an mich richten könnte. Der Saal ist alles in allem gut, sehr gut, hervorragend, vollkommen (ich finde keine weiteren Eigenschaftswörter), und dies ist die Hauptsache. Ob er dies nun durch Zufall geworden ist, was stimmt, oder ob ich auch dazu beigetragen habe, was nicht zutrifft, ist letztlich unwichtig, und es ist auf alle Fälle viel besser, einen sonoren Saal zu haben, ohne genaue Regeln befolgt zu haben, als einen schlechten Saal, der sämtlichen empfohlenen Theorien entspricht.»

#### Zweifel, die Geissel der Kunst

Zum Schluss dieser allzu kurzen Vorstellung eines Buches, das über die Modeströmungen hinaus eine wunderbare Lektion in Sachen Architekturkritik bleibt, soll noch ein kleiner Einblick in ein scheinbares Detail gegeben werden, nämlich die Rückseite der Oper:



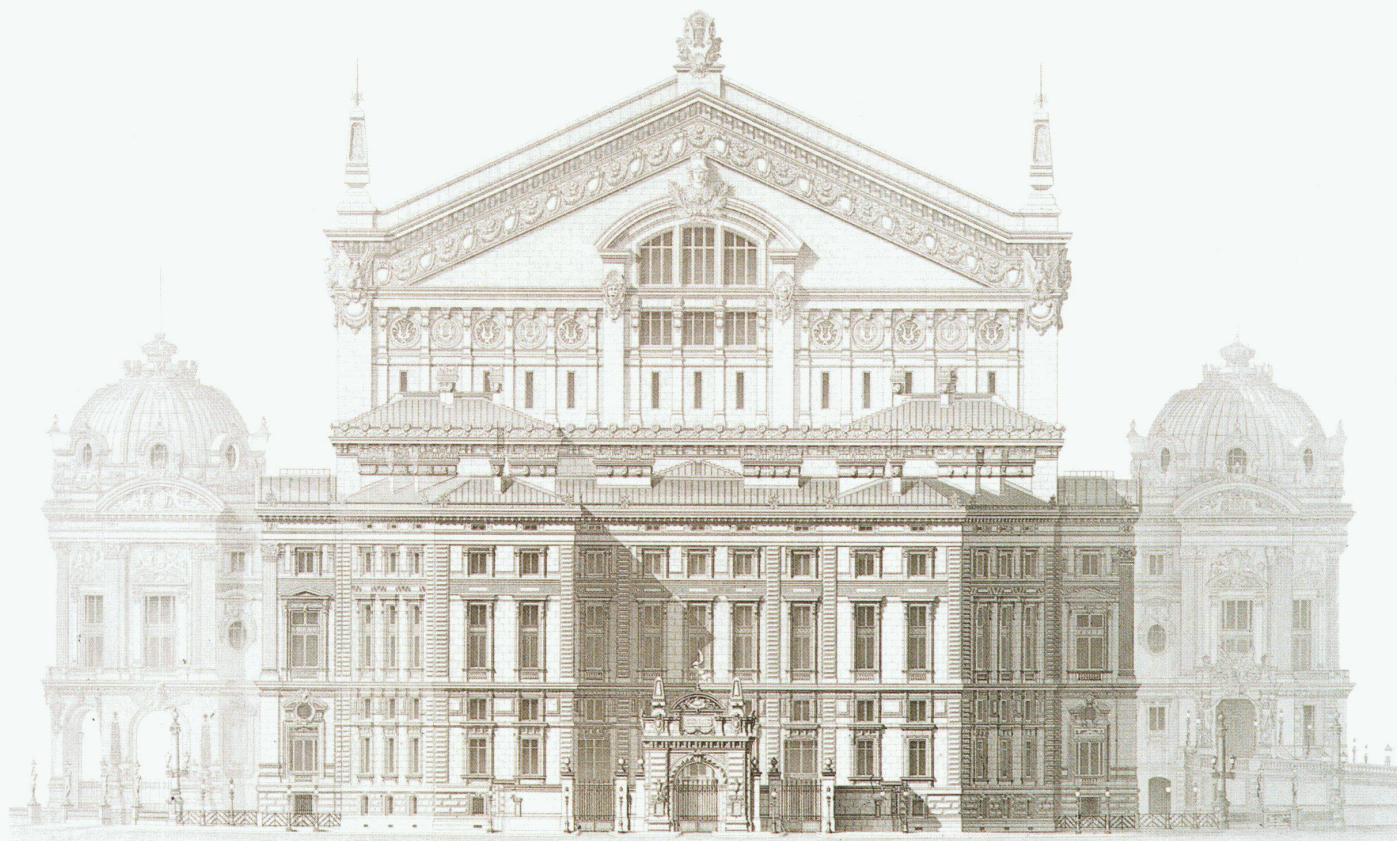
Foyer de la danse, Aufriss. Der galante Saal liegt hinter der Bühne.

«Als ich die erste Zeichnung des Dienstportals fertig gestellt hatte, war ich zunächst voll und ganz zufrieden damit.» Dies blieb auch während des Baus so. «Leider verging die Zeit, und mein Eindruck begann sich allmählich zu verändern; ich finde dieses Portal nicht mehr so bemerkenswert, wie ich einst dachte, dafür entdeckte ich daran einige Mängel, die bei mir ein gewisses Missfallen hervorrufen, so zum Beispiel die von vorne gesehen wohl proportionierten Obeliske der Bekrönung, die in Dreiviertelansicht zu schwer und zu tolpatschig wirken (...)

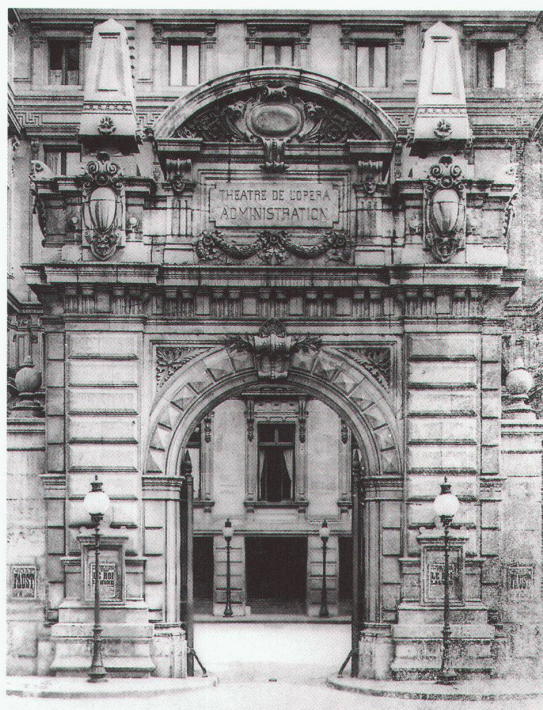
Wie soll ich nun über all das zu Ihnen sprechen, wo mich doch diese Unschlüssigkeit eingeholt hat? Wenn ich die Augen für einen Augenblick zumache und in das erträumte Projekt hineinschaue, und auch wenn ich meine Studien betrachte, muss ich Ihnen sagen, dass das Dienstportal in der Tat ein architektonisches Werk ist. Wenn ich hingegen die Augen weit öffne und nach draussen blicke, und wenn ich das Ausgeführte ansehe, so muss ich Ihnen sagen, dass das Motiv kom-

<sup>4</sup> Der Architekt Victor Louis (1731–1811) erstellte insbesondere das Grand Théâtre von Bordeaux (1773–1780) und das Théâtre Français in Paris (1786–1790).





Rückansicht



Dienstportal. – Bild: A. Guérinet, Coll. Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine / Archives Photographiques © CMN, Paris

pliziert, unausgewogen und in den Details gewöhnlich ist. Wo liegt die Wahrheit? Natürlich wünschte ich, dass sie dort liegt, wo ich sie einst vermutet hatte; doch ich fürchte sehr, dass sie dort liegt, wo ich sie jetzt sehe.

Wenn Sie wüssten, wie grausam diese Unschlüssigkeit für die Künstler ist! Da ziehe ich die Niedergeschlagenheit vor, die ja schliesslich vorübergeht und in Wirklichkeit eine Art zu urteilen ist, da man seine momentane Unfähigkeit feststellt. Doch diese oft mit Freude, mit Begeisterung geplanten Erzeugnisse, die sich davonstehlen, sobald sie an den Tag kommen, um unzulänglichen Doppelgängern Platz zu machen, sie sind es, die einen irritieren, die einen entnerven, die einem die Hellsichtigkeit nehmen und einen letztlich mit Zweifel schlagen, mit dieser schrecklichen Geissel der Kunst. An der Liebe zu zweifeln, ist oft ein Stimulans für das Herz; an der Religion zu zweifeln, erhebt den Geist nicht weniger zum Himmel empor; an der Politik zu zweifeln, ist hohe Philosophie und grosse Weisheit. Doch an der Kunst zu zweifeln, ist ein echtes Unglück! Jegliche Stimme wird belegt, jegliches Licht erlischt, jegliche Kraft lässt nach, jegliches Genie verschwindet!»



Garnier hat seine Zweifel auf ehrliche Weise dargelegt, doch zusätzlich zu seinem Meisterwerk – und noch einigen weiteren – hat er dieses Buch hinterlassen: eine Mischung aus Stolz und Bescheidenheit, ausgedrückt – und dies macht die Lektüre so reizvoll – mit Verve und Humor. ■

Übersetzung aus dem Französischen: Jacqueline Dougoud

Bernard Marrey, geboren 1932, ist Architekturstoriker und war unter anderem als Fernsehproduzent und Kulturaktivist tätig. Seit 1973 hat er gut dreißig Bücher (mit)publiziert. 1993 gründete er den Verlag «Editions du Linteau», in dem inzwischen gut drei Dutzend Werke über Architekten und Ingenieure erschienen sind. Die Zitate in diesem Beitrag entstammen der von ihm herausgegebenen Ausgabe: Charles Garnier, *Le nouvel Opéra*, Editions du Linteau, Paris 2001, € 29,- ISBN 2-910342-21-2

**Charles Garnier, architecte et critique** «... *en me trompant quelquefois, il est vrai; mais en allant hardiment sans trop suivre les chemins battus!*» L'Opéra Garnier à Paris est l'un des bâtiments les plus connus du XIX<sup>e</sup> siècle, admiré par les uns, honni par les autres. Son constructeur a publié un commentaire complet et éloquent à son sujet qui a été réédité récemment. Il y analyse de manière différenciée les avancées réalisées mais aussi les problèmes rencontrés. Ce commentaire permet ainsi d'entrer dans son intimité d'architecte qui est limité par des contraintes extérieures, qui a des doutes mais qui est aussi plein d'enthousiasme pour son œuvre et sa profession.

L'Opéra fit l'objet de critiques véhémentes déjà du vivant de Garnier. Le budget fut calculé pour des raisons politiques sur la base d'un tout autre projet et était bien trop petit. La construction se déroula à la fin du Second Empire si bien que l'Opéra devint le symbole d'un temps révolu. Garnier, pour sa part, argumente en architecte dans son texte. Ainsi, il justifie l'attitude exagérée haut de la façade principale comme une réaction aux maisons autour construites, alors que l'Opéra était encore en chantier, plus haut qu'attendu et plus haut que cela n'était habituellement autorisé. Et il explique l'artifice qui devait palier ce manque et la raison pour laquelle il ne réussit que dans une certaine mesure.

Garnier est fier de la salle qu'il décrit comme étant parfaite, mais il en reporte directement le mérite à Victor Louis dont le théâtre à Bordeaux lui servit de modèle. Enfin il a beaucoup de doute, pour prendre un dernier exemple, au sujet du portail de service sur l'arrière du bâtiment. Isolé, vu sur le dessin, il en est satisfait, mais «si, au contraire, j'ouvre les yeux tout grands et si je vois en dehors, et si je regarde ce qui est exécuté, je vous dirai que le motif est compliqué, mal à l'échelle et commun de détails. Où est la vérité? ... Doubter en amour est souvent un stimulant du cœur; doubter en religion n'élève pas moins l'esprit au ciel; doubter en politique est haute philosophie et grande sagesse; mais doubter en art est une réelle calamité!» Garnier a honnêtement fait part de ses doutes, dans un texte plein de verve et d'humour qui vaut encore aujourd'hui la peine d'être lu. Un cas exemplaire d'(auto)critique architecturale. ■

**Charles Garnier, architect and critic** "... *with a few mistakes, admittedly, but striding resolutely on without treading too many well-worn paths!*" The so-called Garnier Opera House in Paris is one of the best-known 19<sup>th</sup> century buildings, admired by some and despised by others. Its architect published an extensive and eloquent commentary on the subject which has recently been re-issued. Through his subtly differentiated discussion of the achievements and problems, he permits the reader to enter into an almost intimately close rapport with him as an architect, full of enthusiasm for his work and his profession, who was beset by outer compulsions and doubts.

The opera house had already attracted violent criticism during Garnier's lifetime. For political reasons, the budget was calculated on the basis of a completely different project and was far too low. In addition, the building was erected at the end of the Empire, so that it became a symbol of the past. Garnier himself argues from the point of view of an architect, explaining, for example, the front façade with the excessively high attic as a reaction to the surrounding buildings, which were constructed higher than expected and taller than was usual at the time. And he explained the trick that was intended to compensate for this fault and why it was only partly successful.

Garnier was proud of the auditorium, which he describes as perfect, but he gives the credit to Victor Louis whose theatre in Bordeaux had served him as a model. And he was doubtful, to quote one last example, about the merits of the rear service portal. Seen as an isolated feature on the drawing, he does not find much to criticise, but "when I open my eyes wide and ... and see what has been built, I must admit that the motif is complicated, unbalanced and common as regards its details. Where is the truth? ... Doubting love is often a stimulus for the heart; doubting religion lifts the spirit no less high towards heaven; doubting politics is high philosophy and great wisdom. But doubting art is a real calamity!" Garnier admitted his doubts in all honesty, in a text full of verve and humour, which is still well worth reading today – a prime example of architectural (self-) criticism. ■