

Das Gegenteil der Stilfrage: Notwendigkeit, Einheit,
innere Kohärenz, das Nackte, Einfache und Wahre

«Tektonik» und «Bekleidungstheorie»

Der Abfall «von Böttichers übergeistreicher Arbeit» und die
postulierte Überwindung der «Semperschen mechanistischen
Auffassung vom Wesen der Kunst»

«Stilhülse und Kern»: Von der Theorie zur Metapher – und
deren Anwendung auf Otto Wagner

Adolf Loos – wider den Zeitgeist

«... ad usum Delphini» – Das «Elementarereignis» der
herabgewaschenen Verkleidung und die unvermeidbare, längst
erfolgte Rückkehr der Hülle

Das Gegenteil der Stilfrage: Notwendigkeit, Einheit, innere Kohärenz, das Nackte, Einfache und Wahre

«Je me suis permis la 'dévignolisation' de l'architecture ... – Monsieur Vignole ... crut devoir fixer pour la postérité, les canons de l'Art grec fort en honneur, qu'il n'avait d'ailleurs connu qu'à travers les lourdes falsifications romaines.»

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Paris 1930, S. 51/52.

«Nous avons nos Romains et nos Nègres. Nous attendons nos Grecs.»

A. Ozenfant, *Art*, Paris 1928, S. (146).

«On peut, ce me semble, répondre d'un seul mot, que la supériorité ou la perfection qu'obtinrent les Grecs en cette partie, fut due à ce que chez eux les arts étaient nécessaires.»

Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris 1815, S. 1.

«Mit der Wahrheit, und sei sie hunderte von Jahren alt, haben wir mehr innere Zusammenhänge als mit der Lüge, die neben uns geht.»

Adolf Loos, «Das Andere», in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S. 27.

«... Und lebt nun glücklich und zufrieden. Und macht Sättel. Moderne? Er weiss es nicht. Sättel.»

Adolf Loos, «Der Sattlermeister» (in: «Das Andere»), in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S. 16.

Die Moderne ist uns als Überwindung des Historismus, der Architektur der Stile und somit der Säulenordnungen in dorisch, ionisch, korinthisch angepriesen worden. «Ceci n'est pas l'architecture, ce sont les styles.» In Le Corbusiers Rhetorik werden die 'Stile' – rot durchkreuzte Tempelfassaden und Säulenordnungen – zum Gegenteil von Architektur.⁵⁴ «Vivants et magnifiques à leur origine, ce ne sont plus que de cadavres.» Le Corbusier zieht los gegen blinde Nachahmung. Für sie steht Vignola, der nur über die Nachahmung der römischen Imitate in die Tradition der Griechen getreten sei, ohne selbst – im Gegensatz zu Le Corbusier – in Griechenland gewesen zu sein.

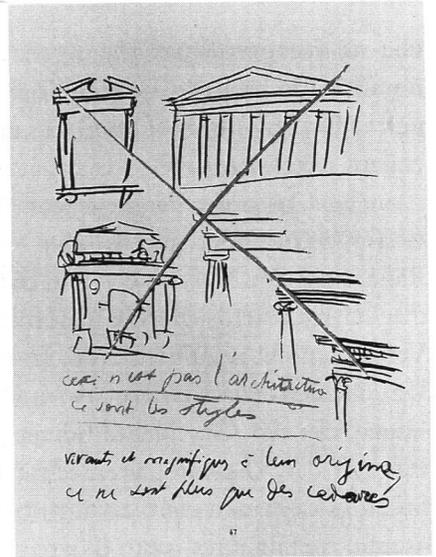
Das griechische Ideal wird also weiterhin hochgehalten. Dessen Verehrung hat gerade in Frankreich Tradition. Und schon Quatremère de Quincy hat ihm die 'richtige' Färbung gegeben, wenn er gleich zu Beginn der *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* festhält, was der eigentliche Grund der Überlegenheit der griechischen Kunst sei: «On a souvent demandé quelles furent les causes morales de la grande perfection des Arts en Grèce. A cela, il y a une réponse qui, si

elle ne comprend pas toutes ces causes, en renferme au moins un très-grand nombre. On peut, ce me semble, répondre d'un seul mot, que la supériorité ou la perfection qu'obtinrent les Grecs en cette partie, fut due à ce que chez eux les arts étaient nécessaires.»⁵⁵

Le Corbusier hat an diesem Satz seit *Vers une architecture* verschiedentlich weitergeschrieben, und so die «perfection» – anderswo das funktionierende Räderwerk der Maschine – und die «moralité dorique» an der Akropolis festgemacht. Auf solch sicherem historischen Boden liess sich besser gegen die jüngere Vergangenheit argumentieren. In vielfältigen Wortspielen hat Le Corbusier den Unterschied zwischen den prinzipiellen, moralischen Ansprüchen und den blossen «cadavres» der Geschichte herausgestellt. Mit den Ordnungen Vignolas kontrastiert er das «Architecturer, 'c'est mettre en ordre'».⁵⁶ Den zu überwindenden Stilen setzt er den *einen* zukünftigen «style» entgegen und charakterisiert ihn als «tenue morale dans toute œuvre créé».⁵⁷ «Les différentes styles», das sind auch bei ihm «les frivolités de la mode», «mascarades».⁵⁸ Und dem kommt man nur mit dem moralischen Anspruch, der auf Notwendigkeit gegründet ist, bei: in Wagners Formulierung, seiner berühmten Forderung an die Studenten: «Artis sola domina necessitas.»⁵⁹

Hinter der Absage an die Stile, hinter der «dévignolisation», steht also jener allgemeinere Anspruch, der im Zufall und in der blinden Nachahmung das Verdammenswerte, im systematischen, auf das Wesentliche, auf begründete Zusammenhänge und Gesetzmässigkeiten gerichteten Suchen jedoch die allein richtige 'moralische' Haltung des Architekten erkennt. Unter dem Parthénon steht in *Vers une architecture*: «Architecture. Pure création de l'esprit.» Und dies steht natürlich in jener – nie abgebrochenen – Tradition, die seit Alberti im systematischen Angehen seiner Aufgabe, «certa admirabilique ratione et via», die geistige Natur des architektonischen Auftrags festgeschrieben hat. Nochmals in Le Corbusiers Diktion: «L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit.»⁶⁰ Der Architekt imitiert nicht Ordnungen, er *schafft* die Ordnung, trägt den – notwendigen – systematischen Zusammenhang in die Welt hinein.

An Corbusiers Ausführungen lässt sich nur etwas bemängeln: die polemische, einseitige Bewertung der jüngeren Geschichte. Vignola, der erstmals die verschiedenen Säulenordnungen unter ein einheitliches Prinzip, *einer* «regola», gestellt und somit systematisiert hat, hätte er eigentlich auf seine Seite ziehen müssen.⁶¹ Wie so viele andere ist auch Le Corbusier der Versuchung erlegen, ein grundsätzliches Problem auf die Geschichte abzuwälzen, um um so nachdrücklicher auf seine eigene Stellung am Scheidepunkt von Geschichte und zeitloser Moderne verweisen zu können. Doch der Gegensatz von gut und schlecht lässt sich nicht einfach auf 'heute und gestern' übertragen. Auch die Historismus-Forschung



«Dévignolisation»

«... Et Vignole – enfin – est foutu! Merci! Victoire!» (aus: Le Corbusier, Le poème de l'angle droit, Fondation le Corbusier, Paris 1955, S.66)

«ceci n'est pas l'architecture ce sont les styles.» (aus: Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Paris 1930, Abb. 47)

ist dieser – anderen – Lebenslüge der Moderne in mancher Hinsicht aufgefressen und hat das ehemals 'zu überwindende' 19. Jahrhundert mit Vorliebe gerade dort wieder 'aufzuwerten' versucht, wo es – in der Anhäufung stilistischer Beliebigkeiten – zuvor verdammt worden war. Jene andere Tradition, der immer die Wesensfrage, die innere Kohärenz, das Prinzip der Notwendigkeit das wichtigste war, hat sie eher nebenher und nur gelegentlich ins Visier genommen, was sich dadurch erklären lässt, dass sich nicht alles (oder sagen wir ruhig: sehr wenig davon), was in diesem Sinne angestrebt wurde, auch tatsächlich in gebauter Architektur geäußert hat. Es blieb allzuhäufig bei der Theorie. Dort allerdings ist die beobachtete Kontinuität unüberschbar.

Was anderes sollte die Theorie denn anstreben als eine möglichst überzeugende kohärente Darstellung ihrer Probleme. Systematischer Anspruch und Theorie sind weitgehend gleich. Mit dem Postulat einer aus Praxis und Theorie aufgebauten Wissenschaft der Architektur – frei nach Vitruv – ist das Systematische und Grundsätzliche vermehrt ins Blickfeld geraten. Brunelleschi ist in den Ruinen Roms auf seiner Suche nach alten Bruchstücken oder kostbaren Skulpturteilen auf das die verschiedenen Architekturfragmente verbindende Gesetzmässige, «le loro simetrie», gestossen und hat – gemäss seinem Biographen Manetti – gleichsam über diese Einsicht seinen Weg von der Bildhauerei zur Architektur gefunden.⁶² Und es ist doppelt bezeichnend für den Ausweis dieser spezifisch

systematischen Qualität der Architektur, wenn Manetti die Vermutung hinzufügt, Brunelleschi hätte seinem Begleiter Donatello wohl auch deshalb von seinen Einsichten nichts verraten, weil er, der Bildhauer, dies gar nicht verstanden hätte. Alberti hat diese theoretische Natur der Architektur in seinem *De Re Aedificatoria* grundsätzlich betont, wenn er den Architekten als den definiert, der nicht nur Lasten bewegt und Körper zusammenfügt, Stein auf Stein schichtet, sondern dies alles systematisch plant und angeht.⁶³

Trotz der unterschiedlichsten Auslegungen zieht sich dieser Anspruch, die Verpflichtung zu Systematik und Kohärenz, wie ein roter Faden durch die Geschichte der Architekturtheorie. Dass dabei den – aus den antiken Resten im Vergleich mit Vitruvs Beschreibungen rekonstruierten – Säulenordnungen, *weil* in ihnen die Modul- und Proportions-Theorie festgelegt war, eine zentrale Rolle zukam, wundert niemanden. Mit dieser Einsicht – dem Zusammenfallen von Säule und Proportionstheorie und zudem mit den ebenfalls schon bei Vitruv angelegten Werten von Ausdruck und Charakter – begründet der im 18. Jahrhundert in Frankreich führende Theoretiker Jacques-François Blondel verständlicherweise die Notwendigkeit des Studiums der Säulenordnungen: «De la *nécessité* de l'étude des ordres d'Architecture!» «La connoissance des ordres d'Architecture consiste dans l'étude méditée de leur origine, de leur espèce & de leurs propriétés particulières; cette connoissance guide le choix qu'on doit faire de telle ou telle expression, & conduit le jeune Artiste au caractère convenable à la décoration; avec elle il saura embellir & varier à propos ses productions, donner non-seulement à chaque Bâtiment, mais à chaque appartement, à chaque pièce la forme, la distinction & l'expression qui leur conviennent: négliger cette connoissance, c'est vouloir renoncer à la perfection de l'Art, c'est s'exposer à ne produire que des compositions médiocres & hasardées.»⁶⁴ Umfassender lässt sich die zentrale Rolle der Säulenordnungen kaum formulieren. Über sie erreicht man die «perfection». Damit bezeichnen Blondel wie Le Corbusier die ideale Zielsetzung der Architektur. Mittelbar scheidet Blondel nach Massgabe der Kenntnis der Ordnungen auch die herausragende Leistung vom Mittelmaß: «C'est dans l'étude des ordres que les grands hommes qui nous ont précédés, ont comme dans une source féconde, puisé le germe des chefs-d'œuvre qu'ils ont produits ... C'est là qu'il sentiront naître en eux cet enthousiasme sublime qui produit les grandes entreprises: une lumière éclatante brillera alors à leurs yeux étonnés, ils perceront à sa faveur l'obscurité du nuage dont ils étoient enveloppés; & échauffé d'une ardeur nouvelle, ils marcheront à grands pas dans la carrière pénible qui conduit à l'immortalité.»⁶⁵

Vom Studium der Säulenordnung zur Unsterblichkeit! Noch mehr lässt sich die Apotheose der Säulenordnung kaum steigern. Doch schon bevor diese Texte Blondels in Druck gingen, hat ein anderer – auch systematisch vorgehend – auf dem einfachen Weg logischer Deduktion bewiesen, dass man dasselbe Ziel ohne die

Umstände von Säule und Kapitell erreichen könne. Schliesslich ist die Architektur, so hat es schon Scamozzi geschrieben, als Wissenschaft «sublime nella speculatione».⁶⁶ Sie ist offen und – modernem Sprachgebrauch entsprechend – ‘kreativ’ und vermag, bei aller Respektierung von allgemeinen Prinzipien, auch das Gegenteil vom Gewohnten und Bekannten schmackhaft zu machen. In seinem 1753 erstmals anonym publizierten *Essai sur l'Architecture* bespricht der Jesuit und Architektur-Dilettant Laugier natürlich über weite Teile die verschiedenen Ordnungen und deren Elemente. Doch schon im Vorwort kündigt er eine andere Gewichtung architekturtheoretischer Belange an. Es gäbe zwar verschiedene Traktate, die hinlänglich präzise die Masse und Proportionen der Ordnungen beschrieben, in deren Einzelheiten eindringen und somit Muster und Modelle des Bauens schüfen. Aber: «Nous n'avons point encore d'ouvrage qui en établisse solidement les principes, qui en manifeste le véritable esprit, qui propose des regles propres à diriger le talent & à fixer le goût.»⁶⁷ Laugier sieht die traditionelle, allzusehr auf die Säulenordnungen ausgerichtete Architekturtheorie – und diesbezüglich nimmt er Le Corbusiers anti-vignolesken Blickwinkel vorweg – als zu sehr der Praxis und dem Zufälligen ausgeliefert. Er fordert eine grundsätzlichere theoretische Bestimmung der Architektur, die von einem «véritable esprit» gekennzeichnet sei.

‘Grundsätzlicher’ könnte bedeuten, dass er hinter der Vielfalt der Anwendungen der Säulenordnungen das Prinzip selbst benennen und wiederum der Architektur zuführen möchte. Jenes Prinzip ist die Proportion, was denn sonst! Und so kann Laugier zu demonstrieren versuchen, dass man dieses Ziel auch direkt anvisieren und ohne Umweg erreichen kann. Dabei geht er selbstverständlich von den praktischen Bedürfnissen und realen Gegebenheiten der Architektur aus. Das Kapitel, das er als letztes seiner Behandlung der verschiedenen Säulenordnungen anfügt und das provokativ genug mit «Des Edifices où l'on n'emploie aucun ordre d'Architecture» überschrieben ist, beginnt mit der lapidaren Feststellung, dass allein schon aus ökonomischen Gründen die grossen Säulenordnungen nicht jeder Gebäudeart angemessen seien. Damit weist er auf die in den damaligen architekturtheoretischen Auseinandersetzungen häufig unterschlagene Tatsache hin, dass es neben der Monumentalarchitektur schon immer einfachere Wohn- und Nutzarchitektur gab.⁶⁸ Die Ordnungen wären für Kirchen, Paläste, öffentliche Gebäude angemessen, der Rest erfordere einfachere und weniger aufwendige Lösungen. Laugier teilt hier Seitenhiebe gegen die akademische, normative Enge aus und fährt in durchaus ‘modernem’ Sinne fort: weil ohne Säulen die Komposition freier sei, liessen sich auch vielfältigere Lösungen finden: «Plus la composition est libre, plus il est facile d'y mettre de la nouveauté & de l'invention. On peut y répandre les graces à son gré. On peut y exécuter toute sorte de pensées élégantes, nobles, sublimes. On peut, ce qui est plus précieux, en varier le dessein à l'infini.»⁶⁹ Nur eine Sache behält sich Laugier vor: «Quelque libre que soit la composition d'une façade de bâti-

ment, les proportions n'en sont jamais libres.»⁷⁰ Das entspricht einer gängigen Betrachtungsweise, den unverzichtbaren «alcune regole universalì» Palladios, und wird von Laugier in seinem Katalog der Prioritäten, die die Qualität eines Bauwerks ausmachen, bestätigt: «exactitude des proportions», «*élégance des formes*» und – in dritter Linie – «*choix & disposition des ornemens*», wobei 'ornemens' in Albertischer Art bewusst sehr allgemein aufgefasst werden.⁷¹ Aus dieser Rangordnung von Prinzipien werden die weiteren Beobachtungen abgeleitet. Die Proportionierung einer Architektur ergäbe sich jetzt nicht mehr aus den Teilen, aus dem Modul der Säulenordnung. Vielmehr müssten genau umgekehrt die proportionierten Einzelteile der jetzt in dieser Deutlichkeit erstmals geforderten «*proportion du total*» entsprechen.⁷²

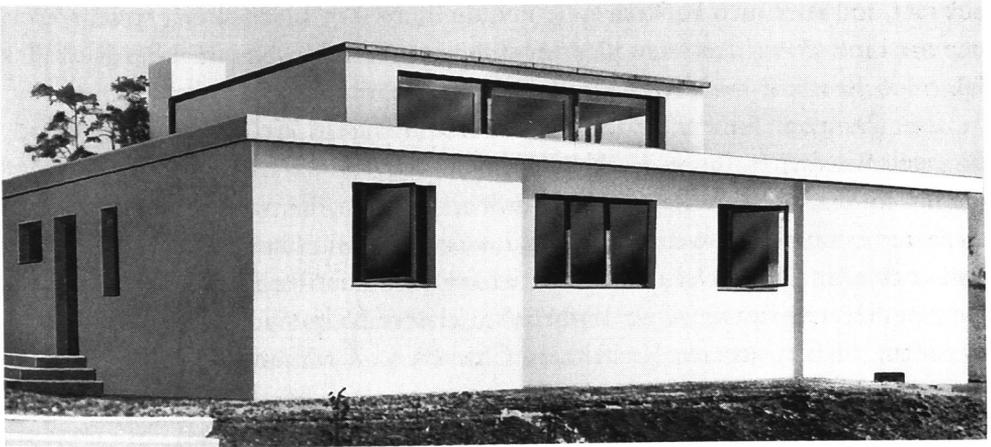
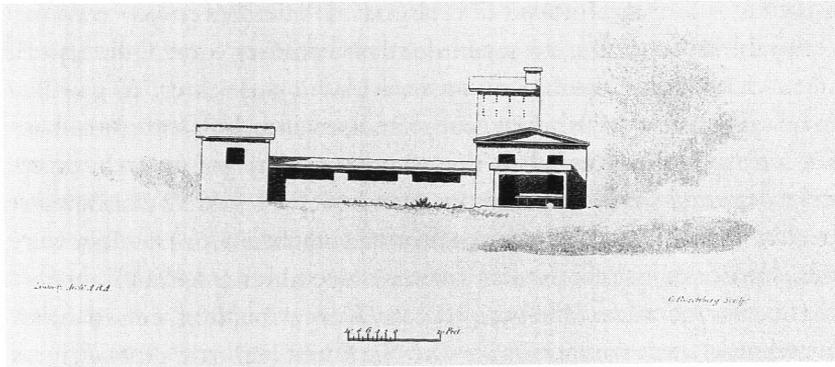
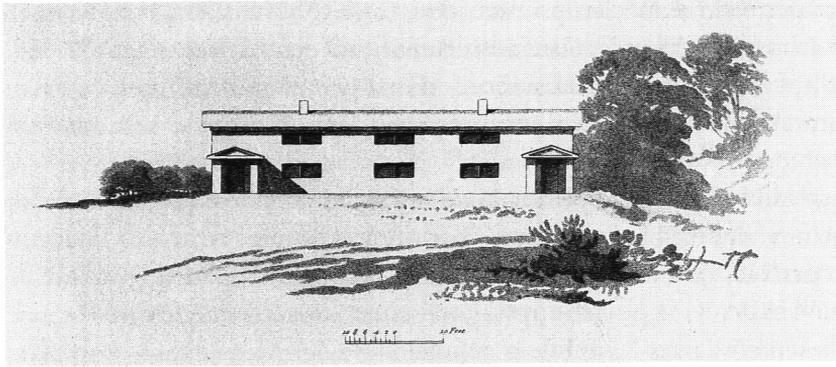
Diese «*proportion du total*», die Proportion des ganzen Baukörpers, bezieht Laugier letztlich auf das – seiner Meinung nach – unbeeirrte Auge des Betrachters und den mit einer grossen Erfahrung gekoppelten «*goût naturel*». Wenn Laugier auf diese Weise den Blick von den Teilen auf das Ganze lenkt, steht er natürlich nicht allein. Auch Bernini, um nur ein Beispiel zu nennen, begründet in seinem Gutachten für die Mailänder Domfassade auf diese Weise seine Ansichten: «*Poichè se l'occhio al primo incontro riconosce nel tutto una tal forma, che co' suoi contorni lo sodisfaccia, e l'empia di meraviglia, certamente, che all' hora si ottiene il fine dell'Arte.*» Der «*proportion du total*» entspricht also schon hier das «*nel tutto una tal forma*». Doch was bei Laugier entscheidend ist, ist die Tatsache, dass er diese – in der ganzen Geschmacks-Diskussion des französischen 18. Jahrhunderts verbreitete – 'perzeptionistische' Einsicht direkt gegen die Lehre der ausschliesslich den Säulenordnungen immanenten Proportionsgesetzen setzt und daraus die entsprechenden Schlussfolgerungen zieht.

«*C'est ici que le jugement opère*» wird ähnlich auch Le Corbusier bei der Erklärung seiner «*Tracés régulateurs*» schreiben, deren erklärtes Ziel es ja ist, selbstverständlich unabhängig von jeglicher Säulenordnung eine Komposition zu finden, für die er dann in der Tat «*une précision très grande dans le proportionnement*» garantieren kann.⁷³ Laugier diskutiert – in diesem Sinne vorgreifend – die Qualität des Bauwerkes, wie sie sich unabhängig von den Ornamenten aus den blossen Proportionen des gesamten Baukörpers ergeben. In der Diktion noch verteidigend, lautet dies vorerst so: «*Tout bâtiment qui sera exact dans ses proportions, n'eût-il que cette qualité, fût-il d'ailleurs de la simplicité la plus grande, produira toujours un effet satisfaisant.*»⁷⁴ Auch Laugier kommt notgedrungen auf die «*figures géométriques régulières*» zu sprechen. Und dort, wo grundsätzlich eine einfache Dekorationsweise angesagt ist, wird er feststellen, dass die nackte Wand, «*le nud du mur*», notwendigerweise in Erscheinung treten muss. Hier hat sich also schon einmal der Kern aus der Hülle befreit. In der Auseinandersetzung mit der Lehre der Säulenordnungen lautet die Schlussthese vorerst noch: «*Ils [les architectes]*

voient présentement qu'on peut faire des bâtimens de tous les genres, de tous les degrés de beauté, sans y employer aucun des grands ordres d'Architecture.»⁷⁵ Laugier fügt dem allerdings noch hinzu, es läge jetzt an den Architekten, diesen Ansatz weiterzuentwickeln, «de suivre, d'étendre, de perfectionner ce que je viens de leur indiquer».

Zwischen zwei Buchdeckeln hat sich die Architektur also schon mal von der ganzen Dekoration in dorisch, ionisch, korinthisch befreit und die Ideale der Einfachheit und der Nacktheit der Mauer angezeigt. Aber auch für Laugier trifft zu, dass er nicht ausserhalb der Realität seine logischen Schlussfolgerungen entwickelt, sondern dass er die damalige Architektursituation mit im Visier hat. Natürlich liessen sich dutzendfach Bauten ausmachen, die in diesem Sinne «ante litteram» wohlproportionierte, nackte Baukörper vorführen. Und diese finden sich nicht nur in vergangenen Kulturen, wo die Literatur moderner Zeit mit Vorliebe die Quelle ihrer «Grundformen» ausgemacht hat, sondern gehen als Nutzbauten oder anderweitig 'sekundäre' und deshalb weniger beachtete Architekturen mit der sogenannten 'hohen Architektur' stets einher. Das gilt selbstverständlich für die Kategorie jener Bauten, nämlich die Landhäuser und «cottages», die im 19. Jahrhundert in England eine der beliebtesten Gattungen von Vorlagebüchern bestücken werden.⁷⁶ Aber auch «barocke» – im Vorurteil stets überdekorierte – Bauten gibt es zuhauf, deren Dekoration wie in Laugiers Beschreibung mit blossen Rahmenwerken auf abstrakte Weise reduziert erscheint. In Frankreich setzt sich just zu Laugiers Zeit langsam das palladianische Modell durch, bei dem die klassische Tempelfront mit dem nackten Baukörper kombiniert wird und sich von ihm abhebt, so wie das im Zeichen neu gesuchter Repräsentation auch die Moderne der 1920er Jahre gelegentlich wieder anstrebt.⁷⁷

Es gibt also zu Laugiers Zeit hinlänglich deutliche Zeichen, dass der proportionierte Baukörper neben den Gliederungssystemen nunmehr seinen Platz einnimmt und behauptet. Schon Alberti hat die beiden immer wieder auftauchenden Aspekte der späteren Baumassen-Ästhetik erwähnt: der Zusammenhang mit den optischen Gesetzen der Perzeption und die Nacktheit der Körper selbst. Wenn Laugier die Wirkung der «proportion du total» mit dem «goût naturel» verbindet, so hat auch schon Alberti von der entsprechenden aristotelischen Theorie ausgehend, wie sie sich in den zahlreichen Editionen und Kommentaren zu *De Anima* in humanistischem Umfeld grösster Beliebtheit erfreute, dasselbe festgehalten. Alberti betont – im Zusammenhang mit dem Problem der Dekoration! –, dass von den Formen und Figuren der Gebäude etwas ausgehe, was von Natur aus angelegt das Innere des Menschen bewegt («quod animum excitat»). Und es ist kein Zufall, wenn Alberti an dieser Stelle der Beschreibung idealer Erfordernisse an die Architektur durch den Betrachter den für seine Theorie zentralen Begriff der «concinitas» benützt. Was danach folgt, die Kritik der irrigen Übertragung von Orna-



Ewig modern im Zeichen von Einfachheit und kubisch schmuckloser Architektur

A double Cottage for Labourers.

A Cottage with Conveniences for keeping Poultry, Pigs, and Pigeons. (aus: Joseph Gandy, Designs for Cottages, Cottage Farms, and other rural Buildings, London 1805, Pl. V und XIV)

Georg Muche und Adolf Meyer mit Bau-Atelier Gropius, Das «Musterhaus» in Weimar, 1923. (aus: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Bramsche 1975 (3. verbesserte Aufl.), S. 371)

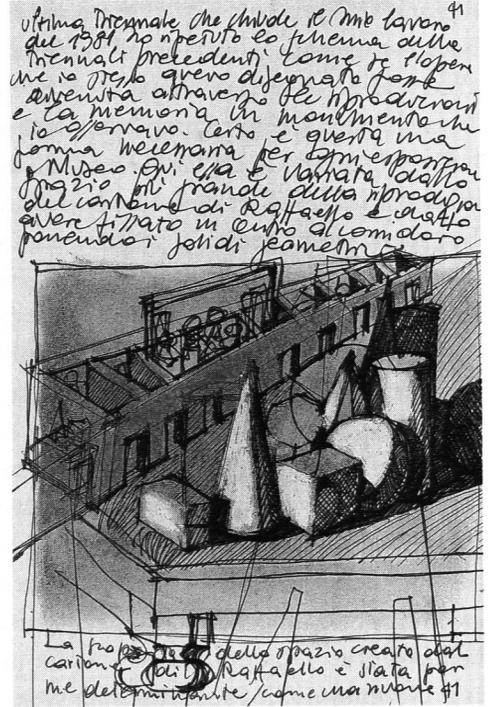
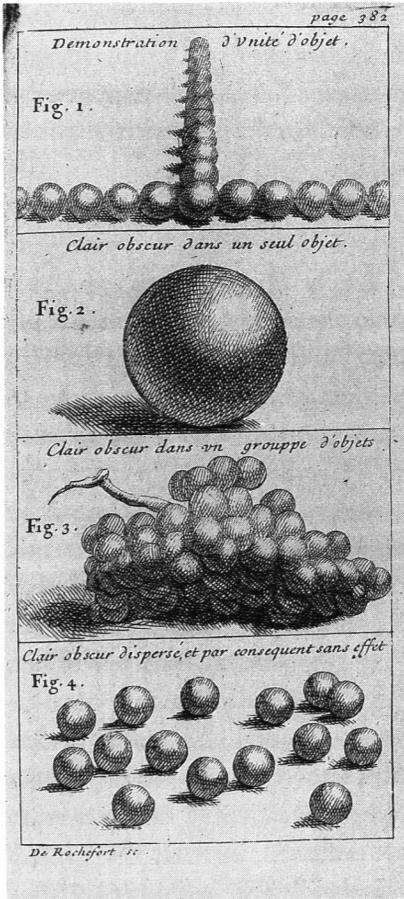
menten vom öffentlichen auf den privaten Bau, findet sich in Laugiers Prämisse wieder. Und schon bei Alberti stösst man danach auf jene Forderung, die dem nackten Baukörper – vor dessen Dekoration – die notwendige Beachtung zuweist: «Nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias.» Nackt soll man ein Gebäude errichten, bevor man es bekleide.⁷⁸

Allein, um diese stets verfügbaren Ansätze fruchtbar zu machen, bedurfte es einer entsprechend deutlich formulierten Theorie. Mit Boullée wird jene Baumassen-Ästhetik perfekt, gemäss der nun radikaler die Wirkung der Architektur beschworen und in der – mit beinahe pythagoräischer Schärfe – den Körperformen all das zugewiesen wird, was Architektur auf die Seele des Menschen bezogen zu leisten imstande wäre. Das der Theorie des Sublimen entnommene «émouvoir» wird hier konsequent auf die Architektur übertragen. «L'effet des corps» wird nun – gegenüber Laugiers «proportion du total» deutlich verkürzt – zur Quintessenz der Aufgabe des Architekten. Von hier führt tatsächlich ein direkter Weg – über Charles Blanc beispielsweise – zur modernen Theorie eines Le Corbusier. Dort fliessen die Forderungen Boullées, «l'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps» und «l'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'architecture», in der berühmten Synthese zusammen: «l'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.»⁷⁹

Alberti hatte also schon das Bild vom nackten Körper benützt, den man erst bekleiden kann, wenn er auch wirklich da ist. Die Nacktheit bedurfte ihrer eigenen Interpretation. Bei Laugier ist sie vorerst parallel zu den Proportionen selbst abstrakt, soll aber auch konkret – «le nud du mur» – in Erscheinung treten. Welchem ästhetischen Ideal kann dies zugeführt werden? Noch einmal lässt sich dies über den Kontrast mit den Vorstellungen des führenden Theoretikers der Zeit, Jacques-François Blondel, erklären. Form und Ausdruck, das weiss natürlich auch Blondel, werden in ihrem Verhältnis durch den «caractère» geregelt. Insofern kennt Blondel alle nur erdenklichen Ausdrucksformen, die irgendwo im Spektrum zwischen «unité» und «variété» liegen. Im Grunde genommen kennt er Lösungen für alles bis hin zu einer «architecture frivole» oder einer «architecture amphibologique». Er macht zwar seine Vorbehalte, äussert Neigungen, verliert sich aber trotzdem in einer grossen Vielfalt von Charakterbezeichnungen. Immerhin definiert auch er im «style vrai» eine kohärente Architektur, bei der alles «sans aucune espece de mélange» an seinem Platz sei. Der Gegensatz lautet eben «unité», Einheitlichkeit im Sinne der Korrespondenz der Teile mit dem Ganzen, vs. «variété», und nicht unbedingt «simplicité» vs. «variété». «Simplicité» ist noch nicht zum ästhetischen Ideal ausgereift. Bei Blondel gibt es zwar eine «architecture méplate», die zu wenig Relief besitzt, was jedoch als Mangel und Fehler beschrieben wird.⁸⁰ Eine «architecture simple», deren Dekorationslosigkeit als positiv bezeichnet würde, nennt er jedoch nicht. Das tut hingegen der in mancher Hinsicht von

Blondel direkt abhängige Francesco Milizia in seinen *Principj di Architettura Civile*. Dort wird – zwischen den Kapiteln zu «unità» und «varietà» – auch die «semplicità» beschrieben.⁸¹ Allerdings zeigt der Tonfall schnell an, dass Milizia gegen ein vorhandenes Missverständnis und gegen voreilige Schlussfolgerungen angehen möchte. «In Architettura non si fa altro, che raccomandare la Semplicità, e con ragione.» Damit bestätigt er zwar, dass jedermann von Einfachheit spricht, und er begrüsst dies auch offensichtlich. Aber dann fügt er differenzierend hinzu: «Ma s'intende bene quello, che si raccomanda?» Einfachheit müsse keineswegs gleich Verzicht auf Säulenordnung bedeuten: «altrimenti un muro schietto sarebbe il più bello.» Dass eine nackte Mauer jedoch 'automatisch' zur schönsten Architektur erklärt würde, will er denn doch nicht, obwohl auch er gemäss Laugier zwischen Fassaden «con ordini d'architettura, o senza alcun ordine» unterscheidet.⁸² Dementsprechend gesteht er immerhin zu, man könne «einfach» ab und zu natürlich auch mal als Gegensatz zu «reich» verstehen, und so dürfe man als «einfache Architektur» auch jene verstehen, die ohne Ordnungen auskäme: «per Architettura semplice si può anche intendere quella, che non fa uso di molti ornati, e specialmente degli Ordini.»⁸³ Der sonst so radikale Milizia beharrt insgesamt auf der Autorität der Antike mitsamt der Säulenordnung und gibt sich 'klassizistisch'. Dem widerspricht nicht, dass er gelegentlich den Grundsatz der Einfachheit verabsolutiert, wie dies in seinem Urteil über die palladianische Fassade Calderaris für den Tempio di S.Orso, das Ostendorfsche Definitionen vorwegnimmt, zu Tage tritt: «Optimus ille est qui minimis urgetur, onde questo edificio è sommamente bello.»⁸⁴

«Optimus ille est qui minimis urgetur»! Um diesem Reduktionismus hinlänglich ästhetische Qualität – und eben nicht Mangel – attestieren zu können, braucht es offensichtlich mehr. Konsequent von der Prämisse des Betrachterstandpunktes und des Sinneseindrucks her gedacht, gelangt Boullée zum Faktor Licht, das moduliert und der nackten Materie gleichsam die Form zuweist, respektive die Körperform in ihren Proportionen erkenntlich macht – auch ein Aspekt des «anch'io son pittore»!⁸⁵ Was die Kunstgeschichte in der Folge der Auseinandersetzung mit der Hildebrandschen Theorie in Zeiten der Moderne wieder in den Mittelpunkt stellen wird, die Fragen der Hauptansichten einer Skulptur etwa oder die generelle Reduktion eines Körpers zugunsten einer einheitlichen Wirkung, ist auch damals grundsätzlicher theoretischer Erörterung zugewiesen worden. Das Licht, das hat etwa de Piles deutlich gemacht, ist jene Ingredienz, mit der man – auch in der Bildkomposition – die Gruppierung von Objekten und die «unité d'objet» auf überzeugende Weise deutlich macht.⁸⁶ Denn, so fügt er hinzu, so wie das Ohr aus dem Stimmengewirr vieler gleichzeitig Sprechender nichts vernimmt, an dem es sich orientieren könnte, so bedarf das Auge solch «einheitlicher» Bezugspunkte, um sich in das Bild hineinzubegeben. Das Licht modelliert nicht nur, es fasst auch

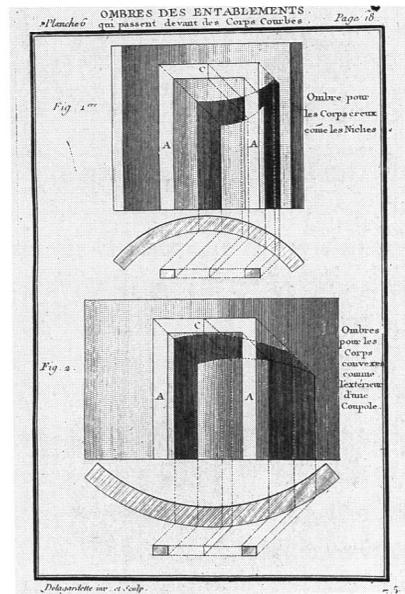
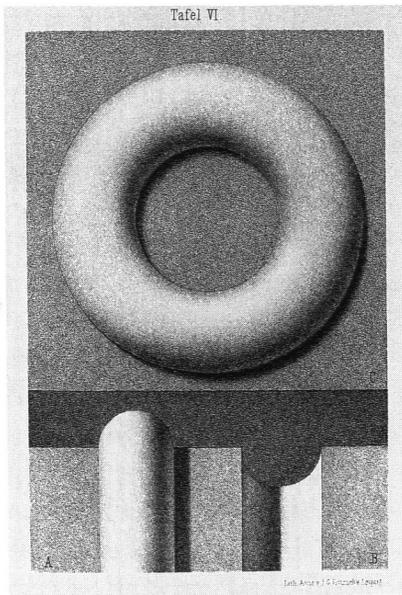


Das Spiel der (geometrischen) Körper im Licht

Die Gruppierung von Objekten und die «unité d'objet». (aus: Roger de Piles, Cours de Peinture par principes, Paris 1708, S. 382)

Aldo Rossi, Libro azzurro – Alcuni dei miei progetti, Jamileh Weber Galerie, Zürich 1983, S. 41.

Formen zusammen.⁸⁷ So allgemein betrachtet sind es Form und Licht, die die Wirkung und – schon bei Richard Lucae – die «Macht» des Raumes ausmachen.⁸⁸ Und es ist gleichsam als einzig logische Entwicklung zu erwarten, dass das Licht früher oder später mit der Form an und für sich, mit dem – nackten – Baukörper zusammengehen wird, um jenes sublime Spektakel aufzuführen, von dem Le Corbusier in seiner Definition der Architektur schreibt. Zu Zeiten Boullées war es jedenfalls längst gang und gäbe, dass der Architekturstudent sich im «clair-obscur», in der Schattengebung und mittelbar in der Körperlehre üben würde. Der «Vignola» wurde damals beispielsweise von Delargadette (1786) um diesen Teil der «Leçons Élémentaires des Ombres dans l'Architecture faisant suite aux règles des cinq ordres de Vignole» ergänzt.⁸⁹ Körper, ihr abstraktes, regelhaftes Verhalten im

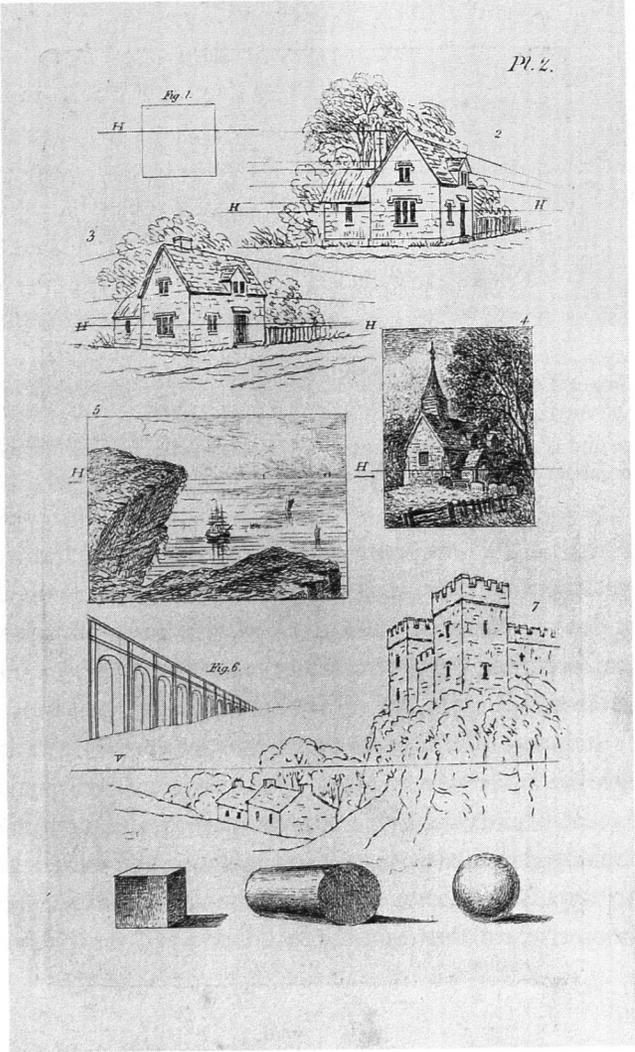
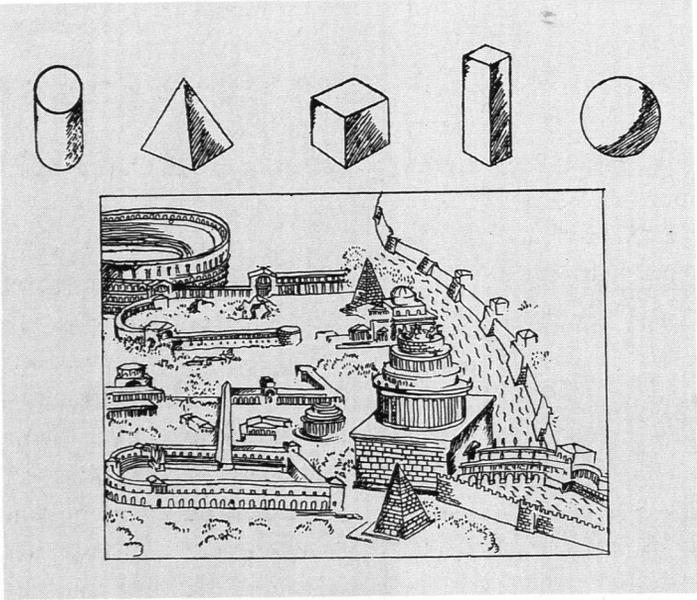


Ring und Kugel. (aus: Fedor Flinzer, Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen, Bielefeld/Leipzig 1888, Taf. VI)

Schattenprojektion auf konvexe und konkave Flächen. (aus: C. M. Delagardette, Leçons élémentaires des Ombres dans l'Architecture faisant suite aux Règles des cinq Ordres de Vignole, Paris 1786, Pl. 6)

Licht, gehörte nunmehr zum ABC künstlerischer Erziehung.⁹⁰ Le Corbusiers «rappel», «nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière», und mithin die symbolische Vorstellung der aus den archäologisch komplizierten Rekonstruktionsformen des alten Rom befreiten geometrischen Grundformen von Zylinder, Pyramiden, Kuben, Prismen und Kugeln stehen in dieser Tradition.

So scheint also alles zu konvergieren. Aus dem Verzicht der Säulenordnung treten die nackte Wand, «le nud du mur», und der Körper hervor, stellen sich ins Licht und werden gemäss den beobachteten Proportionen modelliert, erhalten dadurch ihren einheitlichen Aspekt und demonstrieren auf diese Weise den wahren Kern der Architektur. So ungefähr könnte die Idealvorstellung lauten, die sich hinter den erwähnten theoretischen Positionen seit Alberti mal deutlicher, mal



Die Lehre von den reinen Körpern

Le Corbusier, *Vers une architecture, I, la leçon de Rome*, Paris 1923, S. 128.

John Wood, *An elementary treatise on sketching from nature with the principles of light and shade, the theory of colours & c.*, London (1850), Pl. 2.

weniger deutlich abzeichnet – und sich selbst aus der Umhüllung zwängt. Dass hier theoretisch, «kunstphilosophisch», argumentiert wird, braucht nach all den Belegen nicht eigens betont zu werden. Jedoch gerade dies, die eiserne Konsequenz im Argumentieren und Schlussfolgern, darf nicht unterschätzt werden. Texte wie diejenigen von Boullée sind reich an rational-logischem Kalkül, etwa nach dem Muster der einleitenden Bemerkungen seines «Essai sur l'art»: «Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause.»⁹¹ Man muss die Argumente umdrehen: «il faut concevoir pour effectuer.» «C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture.» Corbusiers «architecture – pure création de l'esprit» in nuce! Will man denn schon den bequemen Gang (blinder) Nachahmung verlassen, um zu Höherem zu gelangen, dann muss man eben die Schwierigkeiten auf dem steinigen Weg systematischen Denkens auf sich nehmen.

Der jesuitisch geschulte Laugier findet in dieser Hinsicht im Franziskanermönch Lodoli seinen Gegenpart. Seine Theorie, wie man sie am besten aus den entsprechenden Notizen Memmos rekonstruieren kann, ist erst recht auf streng rationalem Vorgehen, auf Begriffsklärung, auf der Grundlage sauberer Kategorien aufgebaut. Sie ist noch radikaler in der Ablehnung Vitruvs und im geflissentlichen Übersehen dessen, was rund um sie her an architekturtheoretischen Konventionen weitergeschrieben wurde. Lodoli bemüht sich um ein «esame imparziale e filosofico» und geht in diesem Sinne die Architektur streng wissenschaftlich an. Daraus entstehen dann jene Formeln strikter Verbindlichkeit, die man als theoretisch eng, aber logisch klar begreifen konnte. Aus der Feststellung, dass in erster Linie die «retta funzione» und die «rappresentazione», Funktion und Form, letztlich mit der Zielsetzung der wissenschaftlichen Behandlung von Architektur verbunden wären, ist dann schnell jene Allerweltsformel geboren, mit der die Lodolische Theorie unbeschadet der abweichenden Interpretationen der verschiedenen Nachfolger in die Welt gehen konnte: «Nessuna cosa si dee mettere in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione.»⁹²

Ein Junktim ist kreierte zwischen Form und Darstellungsfunktion, so wie es allein wahr und richtig sein kann, wenn man den verschleiernenden Effekt – überflüssiger – Dekorationen zugunsten des wahren Kerns vernachlässigt. Das sind die extremen Konsequenzen rationalen Vorgehens, denen der Zusammenhang verschiedener Aspekte nicht nur nicht gleichgültig ist, sondern zwecks Wahrheitsfindung – und erst noch auf dem Weg der Tugend – strengster systematischer Behandlung notwendigerweise zugeführt werden muss: Lodoli, «forse il Socrate dell'Architettura»! Eher nimmt er Gift, als dass er auf die Fähigkeiten seines schneidenden Intellekts verzichten und die Dinge nicht zu Ende denken würde.