

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

«Unsere kultur baut sich auf der erkenntnis von der alles überragenden grösse
des klassischen altertums auf.»

Adolf Loos, «Meine Bauschule» (1907), in: *Trotzdem 1900–1930*, Innsbruck
1931, S. 65.

«Gibt es noch heute leute, die so wie die griechen arbeiten? O ja. Es sind die Eng-
länder als volk, die ingenieure als stand. Die Engländer, die ingenieure, sind unsere
Hellenen. Von ihnen erhalten wir unsere kultur, von ihnen ergiesst sie sich über den
ganzen erdball. Sie sind die menschen des neunzehnten jahrhunderts in ihrer voll-
endung ...»

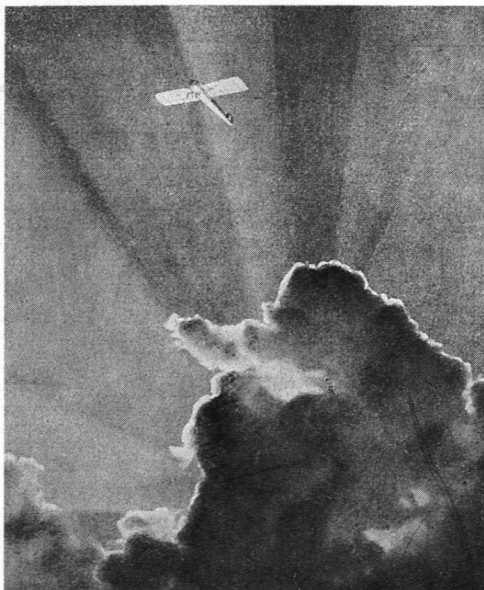
Adolf Loos, «Glas und Ton» (1898), in: *Ins Leere gesprochen 1897–1900*, Paris/
Zürich 1921, S. 66.

«si haut que soit le trône, si moelleux que soit le siège, on n'est jamais assis que
sur son cul.»

Montaigne, zitiert von Le Corbusier, in: *Une maison – un palais*, Paris (1928),
S. 86.

«Athènes en 13 heures. Air France.»

Werbebeilage zu: Amédée Ozenfant, *Tour de Grèce*, Paris (1938).



«Perfection», «moralité dorique» und das
griechische Ideal

«Si haut que soit le trône,
si moelleux que soit le siège,
on n'est jamais assis que sur son cul.»
Montaigne.

(aus: Le Corbusier, *Une maison –
un palais*, Paris (1928), S. 87)

In einer anderen Hinsicht muss man nochmals auf die Metapher von Stilhülse und Kern zurückkommen und grundsätzlich fragen: Was geschieht, wenn eines Tages die an das Bild von Stilhülse und Kern geknüpften Erwartungen erfüllt sein sollten, wenn sämtliche übriggebliebenen Bekleidungen von den Fassaden herabgewaschen sind und wenn somit jenes «Elementarereignis» stattgefunden hat, das sich Tietze für den noch nicht völlig modernen, sich der zeitgebundenen «Welle des Jugendstils» hingebenden Otto Wagner herbeigesehnt hatte?³³⁵ Lässt man einmal beiseite, dass das Ornament sich immer mal wieder einen Weg gebahnt hat oder aber durch Plastik und Malerei ergänzt oder ersetzt worden ist, so scheint es doch, als ob dies, die radikale Blosslegung des Kernes nämlich, mit der Moderne Wirklichkeit geworden sei. Das entspricht zumindest einem weit verbreiteten Konsens über die moderne Architektur respektive über den erreichten 'neuen Stil'. Ist die der Metapher einverleibte dynamische Ausrichtung ans Ziel gelangt, erübrigt sich das Bild von Stilhülse und Kern. Jene ist abgelegt. Es bleibt der befreite Kern. Er liegt da, blank und rein, geometrisch eindeutig, zeitlos und ewig. Das ist zwar höchstens *ein* Aspekt des Ideals einer modernen Architektur. Aber – dem Vorzug der plausiblen, allgemeinverständlichen (und diesbezüglich weiterhin wirksamen) Metapher zufolge – ist dieser in mancher Hinsicht der augenscheinlichste, einleuchtendste und auch naheliegendste. Bei der Konsensfindung, was denn die moderne Architektur sei, spielt er dementsprechend eine durchaus bedeutende Rolle. Und dies spiegelt sich noch lange, nicht zuletzt in der Trivialformel von 'kubisch-weiss-autonom'.

In der Fortsetzung solcher Metaphern – zum Vorteil des einfachen Verstehens komplizierter Sachverhalte – ist der Hang zur oberflächlichen Betrachtungsweise geblieben. Sie erreicht den eiligen Leser besser als manche gewundene Erläuterung. «Die 'Internationale Architektur' ist ein Bilderbuch moderner Baukunst.»³³⁶ So lautet der erste Satz in Gropius' Buch, dem ersten in der Reihe der Bauhausbücher. Die abgebildeten Werke seien «nach besonderer Auswahl» getroffen. Viel mehr wird vorerst nicht ausgesagt, zumindest nicht über das konkrete Erscheinungsbild der Bauten. Anstelle einer Erklärung folgt die Feststellung einer «Verwandtschaft», die jeder Laie feststellen könne. Immerhin, die Rede ist von Vorboten eines «allgemeinen Gestaltungswillen[s] von grundlegend neuer Art» und auch von der «heutigen architektonischen Gestaltsentwicklung». Das muss man nicht lange erklären. Längst sind der 'psychologisierende' Zugang zur architektonischen Form und die Neuansätze zu einer Theorie von Raum und Körper zur Gestaltpsychologie ausgewachsen. Und diese hat sich wieder in didaktischen Modellen der Form- und Gestaltlehre niedergeschlagen.³³⁷

Nun will niemand behaupten, damit erschöpfe sich Gropius' Auffassung von der modernen Architektur. Aber er bedient sich dieser einfachsten und leicht fasslichen Erklärung: in Anklang an die auch von der Metapher Stilhülse und Kern anvi-

sierte Ebene des Verständnisses und – zusätzlich und inhaltsbezogen – in Anklang an die mit der ‘Freilegung des Kerns’ tatsächlich in den Vordergrund getretenen Frage von Körper und Gestalt. Gropius geht offensichtlich von der erreichten äusseren Form der modernen Architektur und deren Bildern, von den evidenten «übereinstimmenden Gesichtszügen» aus. Auch Ludwig Hilberseimer spricht in seiner *Internationalen neuen Baukunst* von der «überraschenden Übereinstimmung der äusseren Erscheinungsformen».³³⁸

So wird in merkwürdiger Umkehrung der einst im Zeichen des «Kunstwollens»³³⁹ geforderten Vorwärtsorientierung doch wieder – im frühestmöglichen Moment – auf der Feststellung und Anerkennung dessen aufgebaut, was sich inzwischen ereignet hat. Man verlässt sich gern auf vorzeigbare Fakten, sobald dies möglich ist. Sehr schnell stellt sich die Autorität der neuen Entwicklung mit den ersten gebauten Resultaten oder genauer: mit deren Bildern ein. Die ‘geschichtliche’ Betrachtungsweise setzt sich auf diese Weise fort oder kann wieder neu beginnen.

Es ist um so erstaunlicher, aber – bei der grossen ‘Eile’ – auch verständlich, dass dieses Neue und gerade erst Festgestellte zwar bezeichnet, aber nicht ausgiebig beschrieben wird. Man weiss nicht, ob Gropius und Hilberseimer selbst überrascht sind. Auf alle Fälle soll die gezeigte oder eben suggerierte Überraschung jenen Effekt der gleichsam über Nacht eingetretenen neuen Wirklichkeit verstärken. Kein Wort jedoch von ‘kubisch-weiss-autonom’, wie dies später konkret bezeichnet und zusammengefasst werden wird. Die Feststellung der übereinstimmenden Erscheinungsform, der «heutigen architektonischen Gestaltsentwicklung», wird ex negativo rückwärtsgewandt beschrieben – mittelbar noch einmal gemäss dem in der Metapher von Stilhülse und Kern gefassten Gegensatz. «In dem vergangenen Zeitabschnitt versank die Kunst des Bauens in einer sentimental, ästhetisch dekorativen Auffassung, die ihr Ziel in äusserlicher Verwendung von Motiven, Ornamenten und Profilen meist vergangener Kulturen erblickte, die ohne notwendige innere Beziehung den Baukörper bedeckten. Der Bau wurde so zu einem Träger äusserlicher, toter Schmuckformen herabgewürdigt, anstatt ein lebendiger Organismus zu sein.»³⁴⁰ Alles was hier als vermisst erscheint – die «innere Beziehung», der «lebendige Organismus» und weiter die «unerlässliche Verbindung mit der fortschreitenden Technik, ihren neuen Baustoffen und neuen Konstruktionen» – wird natürlich nicht zum erstenmal gefordert. Ganz im Gegenteil. Darin spiegeln sich gerade jene Grundsätze, die im Zentrum der Theorien eines Lodoli, eines Bötticher, eines Semper standen. Jene konnten ihre Begriffe allerdings auf eine Architektur im Kleid beziehen, genauer auf eine grundsätzlich evidente, ablesbare Beziehung von Kern und Hülle, von Form und Inhalt, oder – gemäss Böttichers Paradigma – von Kernform und Kunstform.

Die obige Frage müsste demgemäss eigentlich lauten: was tun, wenn die eine Hälfte des komplementär gefassten Bildes zur Begründung wegfällt? Wie kann

man 'innere Kohärenz' oder auch nur 'symbolische Entsprechung' erklären, wenn das Äussere des Inneren, die Bekleidung, weggefallen ist? Hier liegt die Schwierigkeit und die mögliche Täuschung, die – bei August Schmarsow beispielsweise – schon früh erkannt, aber, wie er gleich hinzufügt, nicht unbedingt sofort begriffen wurde.³⁴¹ Allein, vorerst schien die Freude über den nackten Kern weitere Fragen zurückzudrängen. Gropius verlässt sich in erster Linie auf blossе Feststellungen und Absichtserklärungen. Der neue «Gestaltungsgeist» gehe wieder «auf den Grund der Dinge». Das hätten sie alle unterschrieben, die ihre theoretische Arbeit als versuchte Definition vom Wesen der Architektur begriffen. Auch Gropius spricht von «Wesensforschung» und von Dingen – den Proportionen –, die Angelegenheiten der «geistigen Welt» sind. Aber anstatt solches genauer auszuführen, wie etwa Bötticher, stellt er weitere Forderungen in den Raum, die in ihrer Absolutheit kaum übertreffbar sind. Die Rede ist von der «Entwicklung eines einheitlichen Weltbildes», der Befreiung aus «individueller Beschränkung» zugunsten «objektiver Geltung». Das ist die Diktion des De Stijl-Manifestes, was den so universalen Anspruch auf konkrete Strömungen und Einflüsse zurückführen lässt. Und gerade darin fände man im Vergleich die Bestätigung, dass den Begriffen, die die Verbindung mit vergangenen Prinzipien der Architekturtheorie mehr als deutlich erkennen lassen, keinerlei Begründung oder Erklärung folgt.

Eine Schwierigkeit, das scheinbare Wegfallen eines der beiden komplementären Teile, gemäss welchem man die Form-Inhalt-Frage architektonisch explizit machen könnte, wurde bereits aufgezeigt. Aber auch der Hinweis auf die «Spannung der Baumassen», der hier auf überzeugende Weise Ersatz geleistet hätte, bleibt ebenso unvermittelt beschreibend und ohne argumentative Erklärung, obwohl der Zusammenhang mit der Baumassenästhetik, wie sie von Le Corbusier in den Ausführungen zu «volume», dem ersten der drei «rappels à Messieurs les Architectes» in *Vers une architecture* aufgenommen und weitergeführt worden ist, im Grunde genommen auf der Hand lag. Paradoxerweise ist mit der viel geschmähten Hülle ein entscheidendes Glied der bisher benützten Argumentationskette weggefallen. Und Ersatz scheint vorerst nicht in Sicht zu sein. «Der Bau wurde so zu einem Träger äusserlicher, toter Schmuckformen herabgewürdigt.»³⁴² Man hat damit aus Überdross das ganze daran geknüpfte Gedankengebäude in Schutt und Asche fallen lassen. Und nur mühsam – und öfter kaum erkennbar – lässt sich dies neu, auf den alten Grundsätzen und Prinzipien aufbauend, zur Darstellung bringen.³⁴³

Selbstverständlich ergeben sich neue Sichtweisen und damit neue Begründungen. Aber auch bezüglich des so neu und eindringlich in den Vordergrund gerückten 'Zwecks' erscheinen die Anklänge an die alten Prinzipien der Architekturtheorie und ihre Begriffe mehr als deutlich, zumal man – wieder vom isolierten Kern weg und zurück zu dessen Verbindung mit der Hülle – an die Diskussion über

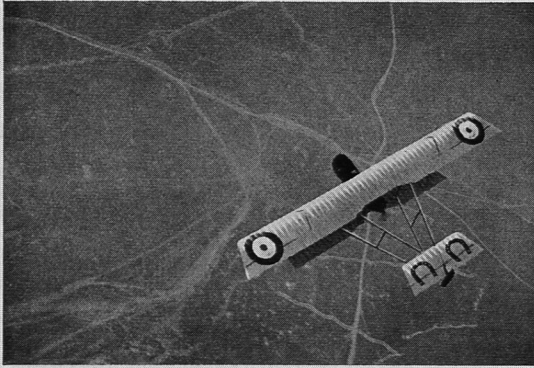
«Zweckmässigkeit» denkt. Hilberseimer spricht vom «Zweckcharakter des Bauwerks» und verdoppelt damit gleichsam den Zusammenhang von Inhalt und Form über Zweck *und* Charakter.³⁴⁴ Die Grundlagen werden – wiederum im Sinne Böttichers wie Sempers – in «Material und Konstruktion» erkannt, modern ergänzt um die Herstellungstechnik, um Betriebsführung und um wirtschaftliche und soziologische Momente. Der innere Zusammenhang ist das Entscheidende. Und auch Hilberseimer sieht das zusammenführende Prinzip im «schöpferischen Willen des Architekten». Was nach aussen in Erscheinung tritt, ist der jeweilige «Ausdruck der gegenseitigen Durchdringung aller Elemente unter der Herrschaft eines gestaltenden Willens». Solche Formulierungen sind im Grunde genommen konform mit den vorausgegangenen Theorien. Aber die Grenze moderner Exegese ist dort erkennbar, wo man aus all diesen Erfordernissen sittlicher Art nicht zwingend auf die neue «Erscheinungsform» schliessen kann. Schon Gropius' frühe Anlehnung an die Riegelsche Fassung von «Technikform» und «Kunstform» schien sich eher ins «Geistige» zu verflüchtigen.³⁴⁵ Das war nicht mehr die in allem genau definierte «Kunstform» im Bötticherschen Sinne. Und selbst dessen «struktiv notwendiges Kernvolumen» oder dessen Bezeichnung des «Schemas der struktiven Organisation» als «Baustyl» wären konkreten Erklärungsformen der neuen Erscheinungsformen näher gekommen als die jetzt versuchten Definitionen.³⁴⁶ Doch Hilberseimer wendet sich ausdrücklich gegen ein Stilschema. Er akzeptiert auch nicht mehr «Stilprobleme», will nur «Bauprobleme» – und so bleibt er sich und der Nachwelt mit weitreichenden Folgen eine Antwort schuldig.

Zurück zum reinen 'Kern', der «Kernform», nicht mehr als ein von der «Charakteristik» der äusseren «Kunstform» zugedecktes «fungirendes Schema» (gemäss des Zweckcharakters), sondern – gleichsam herausgestülpt – als konkretes Resultat der Befreiung des Kerns aus der Hülle. Die architektonische Moderne ist Wirklichkeit geworden. Sie äussert sich mitunter körperlich. Viele Wege führten – begleitet von ebenso vielen anderweitigen und keineswegs notwendig verknüpften theoretischen Modellen – reduzierend, abstuckend oder aber aus der abstrakten Geometrie neu aufbauend zu diesem Ziel der neuen «Erscheinungsform». Ob nun im Sinne des reformerischen *Um 1800* im Rückgriff oder im Sinne der Ostendorfschen Reduktion auf das «Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden», oder ob über den Weg kubistischer oder konstruktivistischer Theorien die neue architektonische Form anvisiert und gefunden wird, es führt nichts an der Tatsache vorbei, dass diese – gerade dort, wo auch der Baukörper wieder neu erscheint – nun neu erklärt und erläutert werden will. Es muss also auch konkret am neuen Baukörper, am nackten Kern argumentiert werden. Und dies geschieht folgerichtig unter der Bedingung, dass der eine der beiden vormals miteinander zwecks Demonstration innerer Kohärenz verglichenen Teile – im Bilde Tietzes – herabgewaschen wurde. Schon bei ihm war die Konsequenz des nun aus sich selbst heraus

Begründens mit «in konzentrierter Wirkung» angezeigt worden. Es überrascht nicht, dass die wohl deutlichsten Formulierungen dieser Art gerade dort zu finden sind, wo in erster Linie oder geradezu ausschliesslich das Bild im Mittelpunkt der Betrachtung steht, beim Photographen. Was nicht mehr hinter die Bildebene zurückgedrängt werden kann und sich deshalb auch nicht auf «structive» oder «symbolische» Mittel der Verknüpfung von innen und aussen verlassen kann, drängt sich jetzt dicht auf der Linse und der Netzhaut gleichermassen zusammen. Franz Roh spricht in diesem Sinne von der «ausdrucksgesättigten fläche».³⁴⁷ Darin spiegelt sich die alte Lehre von Wirkung und Ausdruck. Und auch die weiteren Kennzeichnungen lassen sich mit den bestandenem architekturtheoretischen Forderungen vergleichen. An den Prozess der Reduktion und auch des Abwaschens des Kerns erinnert die «umschmelzung und reduktion der aussenwelt».³⁴⁸ Das zentrale Innen-Aussen-Verhältnis findet sich in der Feststellung und Forderung wieder: «heute arbeitet man klar heraus».³⁴⁹ Und schliesslich wird die Frage nach der «ausdruckserfüllten» Photographie nochmals am alten Massstab der Notwendigkeit gemessen.³⁵⁰

Im Vergleich zu diesen Ansätzen einer Fortführung der Lehre des Ausdrucks hat der Architekt – dort, wo er sich auf De Stijl bezieht, ohnehin – vorzugsweise platonisch argumentiert. Er wendet sich den Vorstellungen von Proportion und Harmonie zu, was sich meist in vagen und unverbindlichen Bekenntnissen äusserte und im Gegenzug – als Ausnahme von der Regel – den Siegeszug des «Modulor» erklärt. Es störte wohl kaum, dass dem Ruf nach Objektivität kaum je ideale platonische Körper, sondern vielfach aufgelöste, neu kombinierte, zerklüftete Aggregate von Körpern und Körperteilen gefolgt sind. (Auch der Loossche Kubus ist nur im didaktischen Modell der Ausstellung Wirklichkeit geworden und konsequenterweise als eine Art Kinderspielplatz-Möblierung begangen, bedrängt und missbraucht worden.) Eine Anwendung der platonischen Proportionslehre blieb allein schon deshalb in den meisten Fällen abstrakt.

Um so bemerkenswerter ist der Umgang Le Corbusiers mit dem neu befreiten Baukörper. Er kennt und bemüht beides: die Baumassenästhetik mitsamt dem «émouvoir» als Instrument der Ausdrucksfunktion der Architektur, aber auch die Proportionslehre in unterschiedlichen Schattierungen.³⁵¹ Gerade hier ist deutlich erkennbar, wie Le Corbusier den beobachteten Argumentationsverlust nach Abfall der Hülle, ausgehend von optischen Gesetzmässigkeiten («ce que l'œil voit»), wettmacht.³⁵² An die Stelle der reinen platonischen Lehre tritt hier wieder die *konkrete* Beobachtung der Form – zwar nicht mehr – wie noch bei Bötticher – Vitruvianisch über Säulen und Kapitelle, sondern über «analoge» genauso feststellbare und messbare Grössen. Dort, wo das Auge ansetzt am konkreten Punkt einer Komposition (von der die abstrakten Linien, die «tracés régulateurs», ausgehen sollen), dort kann gemäss Le Corbusier der Architekt auch wieder kritisch mit



Cliché Dringer.

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

II

Les Avions

PAR

LE CORBUSIER-SAUGNIER

« Il y a un esprit nouveau : c'est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.

Quoi qu'on en pense, il anime aujourd'hui la plus grande partie de l'activité humaine.

UNE GRANDE ÉPOQUE VIENT DE COMMENCER

Programme de l'« Esprit Nouveau », N° 1, Octobre 1920

« Nul ne nie aujourd'hui l'esthétique qui se dégage des créations de l'industrie moderne. De plus en plus, les constructions, les machines s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables œuvres d'art, car elles

Lire Esprit Nouveau n° 8, « DES YEUX QUI NE VOIENT PAS... Les Paquebots ».

Le Corbusier – Saignier, Des Yeux qui ne voient pas, II, Les Avions, in: Esprit Nouveau, 8, Juni 1921 (S.973).

seiner geistigen Arbeit ansetzen: «C'est ici que le *jugement* opère.»³⁵³ Für den, der dies – Schoenmakers Lehren in Erinnerung – als allgemeine, rein philosophische, universalistische Proportionslehre missverstehen sollte, fügt Le Corbusier hinzu: «ni mystique, ni mystère.» Es geht statt dessen darum, einer künstlerischen – also auch architektonischen – Komposition³⁵⁴ wieder «une précision très grande dans le proportionnement» zu verleihen. Auf diese Weise erhält – bei Le Corbusier – der nackte Kern wieder seine konkrete, systematisch (wissenschaftlich) erzielte «Erscheinungsform».

Der bezeichnete, durch den Wegfall der Hülle erst recht eingetretene Argumentationsnotstand ist auch von der Kunstgeschichte frühzeitig entdeckt worden. Die wesentlichen Anregungen gingen dabei meist von dem bereits erwähnten – nach Böttichers *Tektonik* und Sempers *Stil* dritten – ‘Künstlerbuch’, Adolf Hildebrands *Das Problem der Form in den bildenden Künsten* (1893), aus.³⁵⁵ Und parallel dazu hatte August Schmarsow seine Thesen insbesondere zur Architektur als «Raumgebilde» entwickelt.³⁵⁶ Sie finden sich erstmals in der in Leipzig am 8. November 1893 – also wenige Monate nach Erscheinen der ersten Auflage von Hildebrands *Problem der Form* – gehaltenen Antrittsvorlesung «Das Wesen der architektonischen Schöpfung» formuliert. Von Lotze auf die Ästhetik gewiesen, hatte Schmarsow sich früh einer Kunstwissenschaft «vom psychologisch orientierten Gesichtspunkt aus» zugewandt. Das brachte ihn – wie er selbst sagt, «im Ringen mit Gottfried Sempers ... Stil» – zur Architektur als «Raumgestalterin».³⁵⁷ Unter dem Eindruck der einseitigen Deutungen eines Redtenbacher urteilt Schmarsow, der Begriff ‘Bekleidungskunst’ könne «praktisch nur Veräusserlichung zur Folge haben». Aus der Einsicht in die Enge der ‘technischen’ Definitionen, aus der Anerkennung der «psychologischen Tatsachen» und schliesslich, um Architektur wieder als Kunst – und nicht bloss als Technik – auffassen zu können, gelangt er so zur Definition der Architektur als «Raumgestalterin».³⁵⁸ Damit folgt Schmarsow letztlich jenem Anspruch, gemäss welchem – entsprechend den alten Erfordernissen der Architekturtheorie – der «wesentliche Inhalt» zum Ziel der Erkenntnis genommen werden soll.³⁵⁹ Mit diesem direkten Blick auf das Wesentliche gerät er aber gleich in Schwierigkeiten. Denn vorerst muss er feststellen, dass – so besehen – der Begriff Architektur abhanden gekommen ist: «In der Tat scheint es heute, als ob man nicht Antwort wisse, was die Architektur eigentlich sei.»³⁶⁰ So bemüht Schmarsow «gesunden Menschenverstand» (gegen die «spekulative Ästhetik») und «innere Anschauung» (gegen das Denken der Wissenschaft «in reinen möglichst abstrakten Formen»). Aus diesen Voraussetzungen und aus dem Vertrauen in den «Machtspruch der Einbildungskraft», die Wände aufrichtet, «wo nur Striche sind», gewinnt er eine etwas erweiterte Fassung seiner Definition: «Die Architektur ist also Raumgestalterin nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung.»³⁶¹ Soweit muss er gehen, um den ‘Verlust’ jener Elemente (Gliederungen, Säulenordnungen etc.) zu kompensieren, die bis dahin meist ausreichende Grundlage der gewünschten Interpretationen gewesen waren. Wie später Le Corbusier in seinen «tracés régulateurs» beruft sich Schmarsow auf konkretere Vorstellungen und Bilder, um über die allgemeinen Begriffe hinwegzukommen. Was ihm «innere Anschauung», ist Le Corbusier die «pure création de l’esprit». Wenn er sich imperativ auf den «Machtspruch der Einbildungskraft» bezieht und durch ihn aus Linien Wände entstehen lässt, so ist es bei Le Corbusier konkret das Auge, das sich an einem Punkt der Komposition festmacht, von dem aus

dann Linien gezogen und die Fassade errichtet wird. Das eine war allerdings – trotz des konkreten Bildes – bloss kunstgeschichtliche Theorie, das andere Entwurfsmethode, der Praxis zugewandt.

Der neue Raumbegriff für Architektur erweist sich insgesamt als ein riskantes Unternehmen und bedarf der Exemplifizierung im eben beschriebenen Sinne. Schmarsow formuliert wenige Jahre später – mit Bezug auf Semper: «Es ist freilich leichter, das materielle Gebilde und seine äusseren Einzelformen zu fassen, als den Raum und sein inneres Bildungsgesetz.»³⁶² Das liest sich wie ein Eingeständnis der – trotz gegenteiliger Behauptungen – grossen Abstraktheit des Raumbegriffs. Und dasselbe ergibt sich aus Schmarsows merkwürdiger Behauptung, die Banalität der Vorstellung des Raumes («als sage sie dem Unbefangenen nichts Neues») würde den «Vorzug dieser Auffassung» nur bestärken, wo er doch in demselben Satz hinzufügt, «dass die Mehrzahl selbst der Fachmänner nicht recht ermisst, was die Betonung des Raumgebildes im Bauwerk bedeuten will».³⁶³ So weicht Schmarsow auf die «schöpferische Gestaltung» «von innen her» aus. Beides, die dabei erteilten Seitenhiebe auf Wölfflin, der sich zu dem Zeitpunkt noch als von Semper abhängig zeigt, und die später hinzutretende Formel der einheitlichen Anschauung im «Bild», passen genau zu den Problemen der damaligen Architektur und ihrem kommenden Erklärungsnotstand.

Marilaun hatte die beiden Varianten, radikale Nacktheit einerseits, 'wieder Spitzkragen umhängen' andererseits, als scheinbar einzige Alternativen der Weiterentwicklung der Architektur zu erkennen gegeben. Sieht man gemäss Wölfflin die «Geburtsstätte eines neuen Stiles» in der Dekoration, so weiss Schmarsow – gleichsam als Parteigänger der progressiveren Variante zu antworten: «Die 'Erneuerung' findet nicht von hier aus statt, sondern die Dekoration bietet dem neuen Formgefühl nur den leichtesten Angriffspunkt.»³⁶⁴ Das liesse sich gleichsam auf die letzten – sezessionistischen – Versuche zeitgemässer Formgebung in der Dekoration beziehen. Die andere Variante aber, wonach sich, stets in der Vorstellung Schmarsows, «die höhere Einheit von Raum und Körper» im «Bild»³⁶⁵ ergeben würde, führt zu dem hier diskutierten Problem der mit der Hülle weggefallenen konkreten Ansatzpunkte einer Erklärung – kurzum zu Gropius' «Bilderbuch» – und ihrem möglichen Ersatz – bei Le Corbusier beispielsweise – zurück.

In jedem Falle trifft es zu, dass dieses Bild – ob über Schmarsows Herleitung aus psychologischer, perceptionistischer Sicht, oder ob über die simple «Feststellung» eines Gropius' – Wirklichkeit geworden ist. Für beide wird der Schnitt durch die Sehpyramide um so vordringlicher, als sie sich als reine Fläche, das nach Abfall der Stilhülse neue 'Äussere des Kerns' darstellt. Das Auge blickt nicht in den Kern hinein, sondern haftet an der Oberfläche der – je nach Deutung: 'befreiten' – Körperform. Dort, beim vorerst nackten Kern, beginnt – nach Schmarsow – die Einbildungskraft zu wirken, und sucht sich – gemäss Le Corbusiers «tracés régulateurs» –

das Auge einen Punkt, um von dort aus vorsichtig ein ideales Netz von Linien und damit am Ende neue «Gliederungen» in wohltuenden Proportionen über den Körper zu legen.

Dieser Prozess ist nicht unähnlich dem, den Brunelleschi auf der Suche nach den «simetrie», nach Anhaltspunkten, die auch gleich schon – im Geiste vorgeplant – zu Gesetzmässigkeiten wurden, angestrengt hat. Und so ist auch der Zusammenhang mit den grundsätzlichen architekturtheoretischen Anliegen von der Systematik zur regelgebenden Theorie der Praxis ohne weiteres erkennbar. Der entscheidende Unterschied ist – mit dem beobachteten Wechsel von den (Vitruvianischen) Gliederungen zur nackten Fläche, der abgefallenen Stilhülse entsprechend – deutlich genug angezeigt. Dort kann genauso wie bei der reinen Körperlehre mit Ausdruck und «émouvoir» neu angesetzt werden. Wie schnell sich dabei die beiden Wege – der «reine» und der des «Spitzkragens» – wieder treffen, lehrt schon ein Blick auf Hitchcocks und Johnsons Thesen im *International Style* (1932). Dort folgen der Darlegung des ersten Prinzips «Architecture as Volume» – gleichsam im Sinne einer praktischen Erweiterung – die Ausführungen zum «surfacing material»: «The Character of surface of volume is not expressed merely by the general design of a modern building: the actual materials of the surface itself are of the utmost importance. The ubiquitous stucco, which still serves as the hall-mark of the contemporary style, has the aesthetic advantage of forming a continuous even covering. But if the stucco is rough, the sharpness of the design, which facilitates apprehension of the building's volume, is blunted.»³⁶⁶ Das Herabwaschen, das «Abstucken», ist also doch nicht so radikal ernst gemeint. Es scheint geradezu, dass schon mit dem «International Style» die Stuckierung der Baumassen wieder offiziell eingeführt wurde, auch wenn diese jetzt natürlich etwas flächiger geworden ist. Und da sich auch die «curtain-wall» langfristig nicht von der Analogie mit historischen Stützwerken und Gliederungssystemen – Mies' Vergleich mit Schinkel im Auge – schützen konnte, war jegliche Angst um den Verlust der Hülle letztlich unbegründet. Auch das Tektonische – als Kurzformel aus Böttichers Lehre sehr bald arg auf eine Art von Gleichgang des Konstruktiven mit der Formgebung reduziert – lässt neue Deutungen zu. Hans Kollhoff reklamiert neu «tektonisches Gefühl».³⁶⁷ Auch Schmarsow sah ja «Raumgefühl und Raumphantasie» zur Raumgestaltung sich drängen. Wie sehr er – Kollhoff – bei seinem eigenen tektonischen Gefühl Konstruktion und Technik mitschwingen und zum Erscheinungsbild gelangen lässt, ob er sich eher Perretischen Modi oder andern zuneigt, ist einzig und allein seiner architektonischen und künstlerischen Entscheidung vorbehalten.

Das sind und waren Zukunftsperspektiven, nachdem die bis dahin meist hinlänglich für alle Bedürfnisse der Charakter- und Inhaltsbestimmung ausreichenden Glieder- und Dekorationssysteme heruntergewaschen waren. Bei all diesen aufgelisteten Möglichkeiten weg von der ursprünglichen Radikalität der herabgewa-

schenen Hülle ist es nicht ausgeschlossen – Loos hat es absolut ausgeschlossen –, dass auch die alten Klamotten aus dem Schrank geholt werden. Allein, an neuen Möglichkeiten hat es nicht gefehlt. Form und Farbe haben ihre gestalterischen Potentiale entfaltet. Aus dem Formalismus ist der Formalismusvorwurf geworden. Dem Bedeutungsverlust ist der – einigermaßen missglückte – Versuch der Wiederherstellung des Zeichencharakters der Architektur und der noch plumpere Griff in das neueröffnete 'Repertoire' der Geschichte gefolgt. Und alles sollte der Neubegründung des scheinbar verlorengegangenen Zusammenhangs von Inhalt und Form dienen. Schliesslich konnte man dem nackten Kern über Sempersche oder Wachsmannsche Vorstellungen und Muster von Netzen und Geweben neuerdings die Hülle aufsetzen. Und diese konnte sich ungestört wieder ästhetisch selbständig machen, mal symbolisch-technoid, mal konstruktions-abbildend – oder wenn man gemäss Semper unterscheiden will: mal «mehr im struktiv-symbolischen», mal mehr «im struktiv-technischen» Sinne. Selbst der Schleier, den Tietze weg-gewünscht hatte, ist mit Nouvel und Herzog/De Meuron längst wieder zum ex-quisiten Thema, zum neuen architektonischen Luxus geworden, wie der (gern verschleierte) Kostenfaktor und das schnell bekannt gewordene Nicht-Funktionieren der Lichtlinsen (auch dies eine Überwindung des Funktionalismus) im Centre du Monde Arabe in Paris jedermann zu verstehen geben. Und was sagt man zur «curtain-wall» und ihrer Tradition?

Der nackte Kern ist nicht allzu lange nackt geblieben. Die Hülle hat in vielfachster Ausgestaltung und formalem Reichtum ihren triumphalen Rückzug gefeiert. Das muss man nicht unbedingt beklagen. Aber Loos' radikale Position wird in Anbetracht dieses kaum beschränkbareren Reichtums von neuer Stilvielfalt und Formentwicklung um so deutlicher. Der wahre Grund dieser Radikalität ist, dass er sich nicht nur Wien, wie Marilaun beschrieb, sondern der Vorstellung jeglicher Entwicklung in dem hier beschriebenen Sinne verweigerte. Sein Anliegen war nicht das der – gar stufenweisen – Entledigung des Stilleides, und natürlich auch nicht das der ersatzweisen Wiederherstellung. Paradoxerweise konnte Loos – und sein diesbezüglich einseitig aufgefasstes Haus am Michaelerplatz – als idealer Zielpunkt einer im Bilde von «Stilhülle und Kern» logischen Entwicklung erscheinen, stand selbst aber grundsätzlich jedem Entwicklungsgedanken und einer solchen sich ins äussere Bild flüchtenden Metapher fremd gegenüber, weshalb er wieder statt über Hüllen von der «Bekleidung» sprach. Loos nimmt sich aus der Geschichte heraus. An die Stelle der Geschichte tritt bei ihm die Notwendigkeit: Notwendigkeit als Prinzip des inneren logischen Zusammenhalts, dazu die Angemessenheit als Regulativ von Form und Inhalt und Tradition als das auf den notwendigen Kern der Geschichte reduzierte Gültige. Das sind nicht mehr bloss Regeln, sondern Ansprüche der «Sittlichkeit», wie sie Schinkel stellte, architektonische Tugenden, 'franziskanische', wie auch schon beobachtet wurde. Loos ist ein

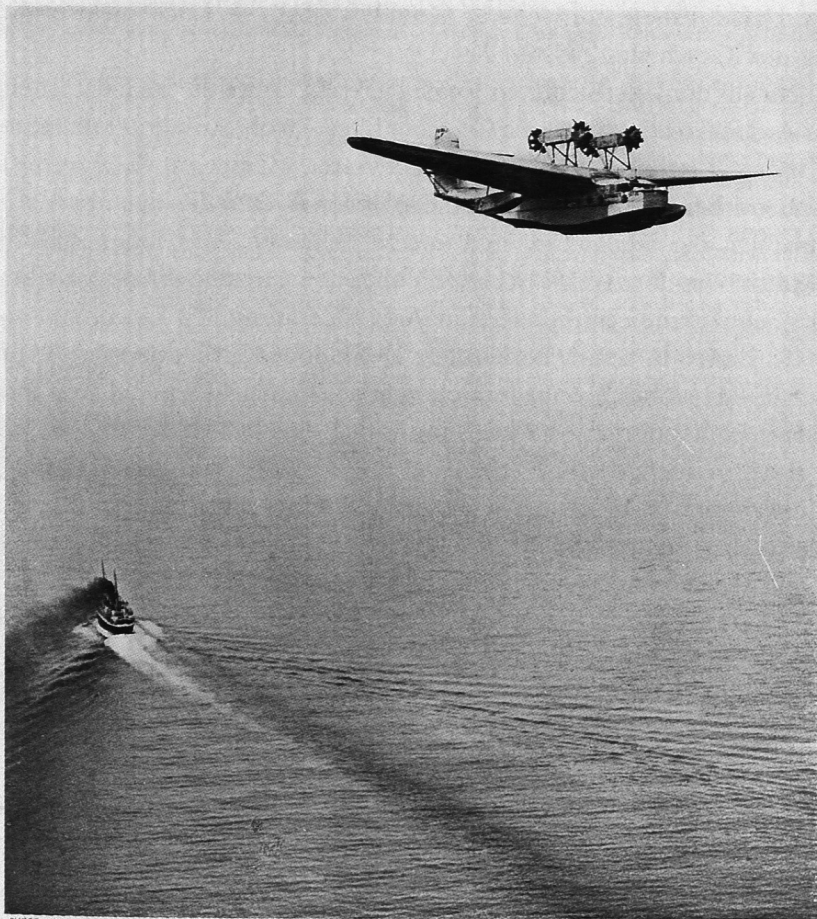


PHOTO MICHALO

COLLECTION AIR FRANCE

ATHÈNES EN 13 HEURES

A I R F R A N C E

«Athènes en 13 heures. Air France.» Werbebeilage zu Amédée Ozenfant, Tour de Grèce, Paris (1938).

Rigorist vom Schlege des 'Socrate dell'architettura', des Franziskaner-Mönchs Carlo Lodoli. Und soviel lässt sich ebenfalls behaupten: Figuren à la Loos sind nicht alltäglich. Daraus erhellt ein weiterer Grund, weshalb er, Loos, nicht in die Entwicklung und Geschichte passte.

Flucht aus der Geschichte ins Reich des ewig Gültigen: auch das ist eine Parabel der Architektur. Loos hat die Griechenfrage – wohl auch unter dem Eindruck seiner Chicago-Erlebnisse – einmal so beantwortet. «Gibt es noch Leute, die so wie die Griechen arbeiten? O ja. Es sind die Engländer als Volk, die Ingenieure als Stand. Die Engländer, die Ingenieure, sind unsere Hellenen. Von ihnen erhalten wir unsere Kultur, von ihnen ergiesst sie sich über den ganzen Erdball. Sie sind Menschen des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer Vollendung.»³⁶⁸ Das nimmt vorweg, was Le Corbusier in seiner berühmten Definition «Esthétique de l'ingénieur. Architecture» sibyllinisch verklausuliert schrieb. Genauso wie bei Le Corbusier steht auch in dem zitierten Satz Loos' nicht nur, dass dem Ingenieur die Zukunft gehöre, sondern auch, dass Griechenland den einzigen gültigen Massstab stellt. Diesbezüglich lässt sich weiterhin die grösste Übereinstimmung erkennen. In Griechenland ist gemäss Quatremère de Quincy Kultur durch Notwendigkeit bedingt und zusammengehalten. Bei den Hellenen ist nach Bötticher der innigste Zusammenhang von Kern- und Kunstform idealstiftend gegeben. Der griechischen Kunst bei Semper kommt – trotz des erweiterten Gesichtsfeldes auf alle orientalischen Kulturen – allein die Charakterisierung «im höheren Sinne» zu. Und Le Corbusier entdeckt auf der Akropolis die «moralité dorique» und jene «perfection», die als Ideal auf Notwendigkeit abgestützt, allein höchsten Ansprüchen genügen kann. «Athènes en 13 Heures», verkündete die der «Tour de Grèce» Amédée Ozenfants beigelegte Air-France-Reklame. Auf nach Athen!

³³⁵ Vgl. oben; Tietze, *Wagner*, op.cit. S.15/16.

³³⁶ Cf. W. Gropius, *Internationale Architektur*, München 1925, S. 5.

³³⁷ Es harrt einer genaueren und detaillierteren Untersuchung, wie sich – einmal von der grossen Ausnahme Froebelscher Grundlagen abgesehen – solche didaktischen Theorien von den eher linear-ornamentalen Modellen um die Jahrhundertwende (um nur Walter Crane oder Eugène Grasset zu zitieren) zu den mehr körperlich-räumlichen der zwanziger Jahre entwickeln.

³³⁸ Cf. L. Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart 1927, S. 5.

³³⁹ Die entsprechende Terminologie zeigt sich bei Gropius noch in der Formulierung «ein neuer Wille wird spürbar» und in der Bezeichnung der «Vorboten eines allgemeinen Gestaltungswillens[s]».

³⁴⁰ Cf. Gropius, *Internationale Architektur*, op.cit., S. 5/6.

³⁴¹ Vgl. unten.

³⁴² Id., S. 5.

³⁴³ Wenn man Le Corbusiers 5 Punkte auf die Vitruvianischen Kriterien von Notwendigkeit, Nützlichkeit und Schönheit bezieht, was dem Unvoreingenommenen ziemlich plausibel gemacht werden kann, kann das heute noch zum Kopfschütteln der Architektengemeinde führen. Andersorts war man weniger von dem 'antihistorischen' Vorurteil der Moderne infiltriert. Die Werbebroschüre «What is modern architecture?» des Museum of Modern Art (1 introductory series to the modern arts, New York 1942) bediente sich der Vitruvianischen Trias, um umgekehrt die Gültigkeit – auch – der modernen Architektur unter Beweis zu stellen. Die kleine Anpassung – «strength» statt firmitas – bewegt sich im Rahmen jener begrifflichen Anpassungen, die beispielsweise Rondelet (siehe oben) vorgenommen hat.

³⁴⁴ Cf. Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, op.cit., S. 5.

³⁴⁵ Vgl. dazu oben.

³⁴⁶ Cf. Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S. 8 und 17. – Vgl. oben und auch insbesondere Böttichers Definition: «Die Kernform jedes Gliedes ist das mechanisch nothwendige, das statisch fungirende Schema; die Kunstform dagegen nur die Funktion-erklärende Charakteristik.»

³⁴⁷ Cf. Franz Roh, «mechanismus und ausdrück. wesen und wert der fotografie», in: (F. Roh/J. Tschichold) *fotografie*, Stuttgart 1929, S. 3ff.: S. 4.

³⁴⁸ Id., S. 5.

³⁴⁹ Id., S. 6.

³⁵⁰ Id., S. 4: «hier erhebt sich – als bildungsprodukt – bei manchen menschen noch immer die frage, ob denn ein foto überhaupt ausdrückserfüllt, bis in die ecken durchgestaltet, 'notwendig' sein könne.»

³⁵¹ Zur Baumassenästhetik und Le Corbusier vgl. oben.

³⁵² Cf. Le Corbusier, «Tracés régulateurs», in: *l'Architecture vivante*, printemps/été, 1929, S. 13ff.: S. 18.

³⁵³ Vgl. dazu die verdeutlichende Formulierung: «Nous avons pensé que l'œil transmettrait des points suffisamment évidents de la composition pour que l'esprit en puisse reconstituer des espaces précis, et ce sont ces espaces que nous avons ordonnés par un tracé régulateur.» (Id., S. 20) – Dass Le Corbusier bei der Ausweitung seiner Lehre auf die Grundrissgestaltung gerade hinsichtlich der Postulierung konkreter, vom Auge festgesetzter und wieder erkennbarer Punkte in Schwierigkeiten gerät, steht auf einem anderen Blatt.

³⁵⁴ Le Corbusier spricht natürlich von «composition plastique» (und auch vom «plasticien»), was im Vergleich zur anschließenden Diskussion Schmarsows, der sich von Hildebrand ausgehend, stets zwischen den unterschiedlichen Kunstgattungen hin- und herbewegt, doppelt interessant ist.

³⁵⁵ Vgl. oben zu Waetzoldts Charakterisierung «Künstlerbuch». – Zu Hildebrand muss hier stellvertretend auf die entscheidende Edition von Henning Bock verwiesen werden: A. von Hildebrand, *Gesammelte Schriften zur Kunst*, bearbeitet von H. Bock, Opladen 1969 und 1988.

³⁵⁶ Vgl. zu Schmarsow oben.

³⁵⁷ Cf. Schmarsow, «Rückschau beim Eintritt ins siebzigste Lebensjahr», op.cit., S. 141. – Schmarsow selbst setzt diese Anfänge in das Jahr 1883.

³⁵⁸ Cf. A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, S. 3 und 10.

³⁵⁹ Vgl. Conrad Fiedler, *Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig 1876, S. 2: «Von eigentlichem Kunstverständniss, eigentlichem Kunsturtheil ist nur dann die Rede, wenn sich Verständniss, Beurtheilung eines Kunstwerkes auf dessen wesentlichen Inhalt bezieht.»

³⁶⁰ Cf. Schmarsow, *Wesen der architektonischen Schöpfung*, op.cit., S. 3. – Hier wird der Gelehrsamkeit und ihrer Entfremdung der Mangel an «warmem Anteil des inneren Menschen» und damit an einem «natürlichen Verhältnis» zur Kunst gegenübergestellt.

³⁶¹ Id., S. 5, 11ff. und 14.

³⁶² Cf. A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, Leipzig 1896, S. 15. «Das Ausgehen von der Säulenordnung des griechischen Tempels oder von der Gewölbekonstruktion der gotischen Kathedrale, oder, wenn's hoch kommt, von der Kleinkunst aller Zeiten, aus der man sogar das Ganze der Baustile, 'in ihrem Wesen zu konstruieren' sich vermass (Semper, *Stil*, II, S. 333) – es ist zu einem verhängnisvollen Vorurtheil gediehen, als sei ein anderer Weg, wohl gar vom entgegengesetzten Ende her, gar nicht möglich.»

³⁶³ Id., S. 14.

³⁶⁴ Id., S. 16.

³⁶⁵ Zu dieser Weiterentwicklung der Ideen Schmarsows vgl. oben und Anm. 269 und 308.

³⁶⁶ Cf. H.-R. Hitchcock/Ph. Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932, S. 50. Natürlich hat schon Le Corbusier in *Vers une architecture* der Diskussion zu «le volume» jene zu «le surface» mit der Feststellung folgen lassen: «Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directives et les génératrices du volume, accusant l'individualité de ce volume.»

³⁶⁷ Cf. H. Kollhoff, «Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische», in: (H. Kollhoff) *Über Tektonik in der Baukunst*, op.cit., S. 19. Entsprechend des von Kollhoff in seinem kurzen Aufsatz sehr weit gefassten Themas finden sich dort viele der hier diskutierten theoretischen Positionen angesprochen. Selbst die «Schwere» – hier im Zusammenhang mit Redtenbacher und seiner Anleihe bei Lotze besprochen – findet über Richard Serra ein beeindruckendes comeback in die Architekturdiskussion.

³⁶⁸ Cf. Loos, *Ins Leere gesprochen*, op.cit., S. 66.