

Originalveröffentlichung in: *Mattenklott, Gundel ; Weltzien, Friedrich (Hrsgg.): Entwerfen und Entwurf : Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003, S. 127-148*  
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007893>

ADRIAN VON BUTTLAR

## Entwurfswege in der Architektur

Das architektonische Entwerfen als ein subjektiver, eine Fülle höchst unterschiedlicher Determinanten verarbeitender Prozess der künstlerischen Produktion ist seitens der Kunst- und Architekturgeschichte meines Wissens kaum systematisch thematisiert worden, lässt er sich doch historisch nur schwer objektivieren oder gar in einer Epochen übergreifenden Metatheorie fixieren. Der Anspruch der folgenden Ausführungen zielt deshalb nicht auf eine Entwurfstheorie, sondern allenfalls auf eine didaktische Vermittlung exemplarischer Beobachtungen aus verschiedenen Kunstepochen.

Zur aktuellen Logistik, Methodik und Systematik des praktischen Entwerfens speit das Internet zwar Hunderte von Eintragungen aus, aber der kreative Impuls bleibt weitgehend im Dunkeln. Selbst die berühmte, in nunmehr über 30 Auflagen fortgeschriebene Entwurfslehre Ernst Neuferts von 1936 verzichtet bewusst auf die Erörterung der künstlerischen Dimension des Entwerfens und beschränkt sich – wie es im Untertitel heißt – auf „Grundlagen, Normen, Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gelände, Räume, Einrichtungen, Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel“. Es ging Neufert explizit darum „Bausteine des Entwerfens auf das Wesentliche zu reduzieren, zu schematisieren, ja zu abstrahieren, um den Benutzer zu zwingen, den Dingen Form und Gehalt von sich aus zu geben“. Zum Entwurfsvorgang selbst heißt es lapidar:

„Die Arbeit beginnt mit der Aufstellung eines eingehenden Bauprogramms [...] nach den Richtlinien des Fragebogens [...]. Dann beginnt die schematische Aufzeichnung der Räume als einfache Rechtecke mit dem geforderten Flächeninhalt im einheitlichen Maßstab und die Festlegung der erwünschten Beziehungen der Räume zueinander und zu den Himmelsrichtungen. Bei dieser Arbeit steht dem Entwerfer die Bauaufgabe immer deutlicher und bildhafter vor seinem geistigen Auge. Anstatt aber mit dem Bauentwurf zu beginnen, erfolgt vorerst an Hand der ermittelten zu bebauenden Hausfläche die Klärung der endgültigen Hauslage auf dem Grundstück [...]. Mehrere Versuche zur Ausschöpfung der Möglichkeiten und als Grundlage eingehender Besprechungen des Für und Wider sind hierbei notwendig [...], dann formt sich das Bild des

Bauens schon klarer. Und nun beginnen die Geburtswunden des ersten Haus-Entwurfes, vorerst im Geiste aus tiefer Versenkung in die organisatorischen und organischen Zusammenhänge der Bauaufgabe und ihrer geistigen Hintergründe. Daraus erwächst für den Entwerfer eine schemenhafte Vorstellung von der gesamten Haltung des Baues und seiner räumlichen Atmosphäre, und daraus die Körperhaftigkeit seiner Erscheinung in Grundriss und Aufriss. Je nach Temperament ist eine hingeworfene Kohleskizze bei dem einen, ein filigranhafes Gekritzelt bei dem anderen der erste Niederschlag dieses Geburtsvorganges [...]“<sup>1</sup>

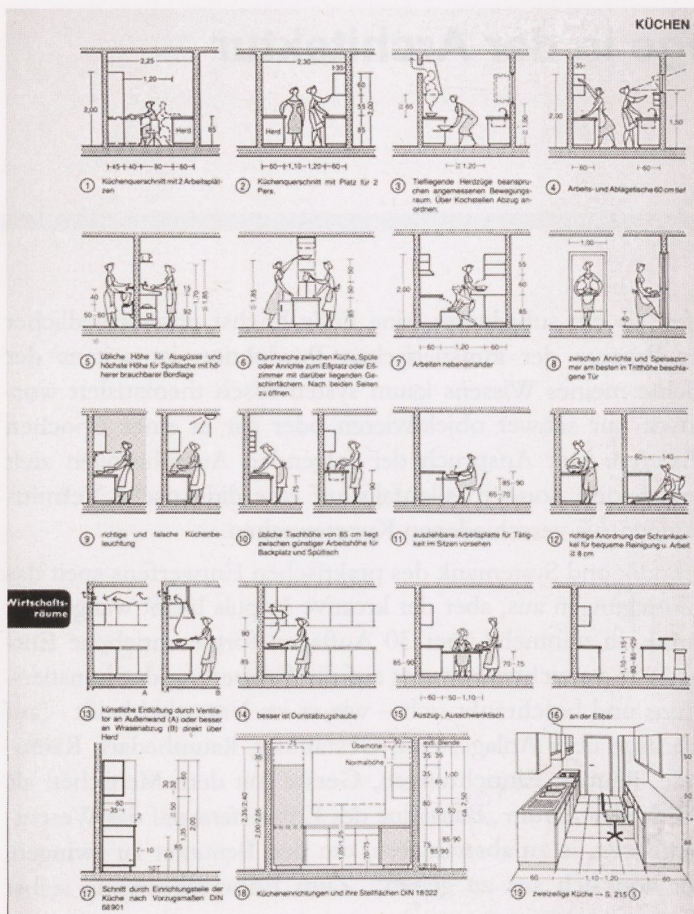


Abb. 1: Ernst Neufert, Küchen, aus der Bauentwurfslehre, 1936.

Obwohl die Tabellen und Schemata einzelner Funktionseinheiten und nicht zuletzt der ergonomische Aspekt des Maßnehmens und der Normierung in Neuferts Werk ganz dem funktionalistischen und ökonomischen Rationalismus der Moderne entsprechen (Abb. 1), scheinen doch in Begriffen wie dem des „geistigen Auges“, der „tiefen Versenkung“ und

1 Neufert, Ernst: *Bauentwurfslehre: Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen; Maße für Gebäude, Räume und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel* [...]. Berlin 1936, S. 28.



„geistigen Hintergründe“, der „organischen“ – d.h. im Sinne der klassischen Theorie ganzheitlichen – „Zusammenhänge“ sowie in der „gesamten Haltung des Bauwerks“, der „räumlichen Atmosphäre“ und „Körperhaftigkeit“ unvermeidliche Hinweise auf die absichtlich ausgeklammerte künstlerische Dimension auf, die im Zentrum des kunsthistorischen Interesses am Entwerfen steht.

Der Kunsthistoriker kann jedoch nur von außen und aus zeitlicher Entfernung durch die Interpretation zumeist nur spärlich vorhandener Bild- und Textquellen versuchen, den Entwurfsprozess im Hinblick auf sein Ziel und seinen Kontext zu rekonstruieren, der vom Ausgangspunkt einer ersten Idee zu jener mehr oder minder endgültigen Fixierung des „Ausführungsentwurfs“ führt, der dem Bau am Ende zugrunde liegt, wenn er denn realisiert wird, oder zumindest zugrunde liegen könnte. Gerade nicht ausgeführte Entwürfe – „Architektur die nicht gebaut wurde“ (wie Josef Ponten sein berühmtes Buch<sup>2</sup> in den Zwanziger Jahren betitelte) – machen jedoch einen nicht unwesentlichen Teil der Architekturgeschichte aus. Denn häufig zeigt sich in ihnen die Formulierung neuer künstlerischer Absichten mit einer Radikalität, die real nicht durchsetzbar, vielleicht nicht einmal konstruktiv zu bewältigen war.

Die bildnerische Repräsentation solcher eher „visionären“ Architekturentwürfe – etwa die berühmten Schaublätter der französischen Revolutionsarchitekten<sup>3</sup> oder die phantastischen Skizzen zu einer kristallinen, „alpinen“ oder biomorph-organischen Architektur, wie sie die Meister der *Gläsernen Kette* während und nach dem Ersten Weltkrieg schufen<sup>4</sup> – konnte im Rahmen des jeweiligen Kunstsystems zum Selbstzweck werden: zur Demonstration einer innovativen akademischen Lehre oder zum illustrativen Argument in einem eher hermetischen künstlerischen Diskurs unter Gleichgesinnten, wenn nicht am Ende sogar zu einer bildkünstlerischen Gattung mit eigenständigem Markt- und Sammelwert.

In der Regel aber haben der Entwurf und seine Vorstufen dienende Funktion. Architektur ist noch weniger als die Bildenden Künste ein Gegenstand künstlerischer Autonomie – sie bleibt an Zwecke, Funktionen, materielle und konstruktive Notwendigkeiten sowie an ästhetische und semantische Konventionen gebunden. Darüber hinaus an sehr spezifische, gelegentlich sach- und fachfremde Auftraggeberwünsche, baupolizeiliche Vorgaben und Regularien, nicht zuletzt an finanzielle Rahmenbedingungen und unwägbarere Zufälle im oft über Jahre und Jahrzehnte sich hinziehenden Realisierungsprozess.

Anders als in der metaphorischen Anwendung des Entwurfsbegriffes auf alle möglichen Bereiche menschlicher Existenz ist der Architekturentwurf ein materiell greifbarer und unverzichtbarer Schritt auf dem Wege zum gebauten Werk. Anders auch als im Falle des plastischen Bozzetto oder der skizzenhaften Niederschrift einer Bildkomposition

2 Ponten, Josef: *Architektur die nicht gebaut wurde*. Stuttgart 1925, Nachdruck Stuttgart 1987.

3 Vgl. Kat. *Revolutionsarchitektur*. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden <sup>2</sup>1971 und. Kat. *Revolutionsarchitektur – Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. DAM Frankfurt und Architekturmuseum der TU München. München 1990, und die dort angegebene umfangreiche Literatur.

4 Vgl. u.a: Whyte, Iain Boyd (Hg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlin 1986, und: Bruno Taut – *Die Gläserne Kette (eine expressionistische Korrespondenz über die Architektur der Zukunft)*. Stuttgart 1996.

spielt sich der Architektorentwurf grundsätzlich in einem anderen Medium und in einer anderen Dimension als das Werk selbst ab, nämlich in der gezeichneten und miniaturisierten Abstraktion von zweidimensionalen Plänen, Aufrissen oder Perspektiven, die Raum-, Massen-, Licht- und Materialwirkung und insbesondere Bewegung und Körpergefühl des Rezipienten als Kategorien der architektonischen Wahrnehmung nur bildhaft simulieren können. Das dreidimensionale Architekturmodell ist – abgesehen von wenigen untypischen Ausnahmen – Endresultat, nicht Ausgangspunkt des Entwurfes, und es diente nicht nur zur anschaulichen Überprüfung der Wirkungen oder der Auswahl zwischen Alternativen, sondern auch als juristisches Dokument, auf das die wechselnden Architekten langwieriger Monumentalbauten zwecks Einhaltung des Planes vereidigt wurden.<sup>5</sup>

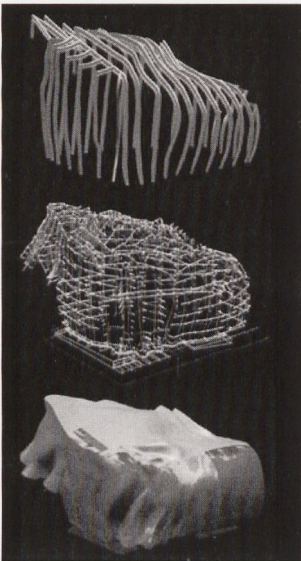


Abb. 2: Frank O. Gehry, Computermodell EMP, 2000.

Seit einigen Jahren ist das digitalisierte Entwerfen CAAD (Computer Aided Architectural Design)<sup>6</sup> hinzugekommen, das im virtuellen *cyberspace* die Schöpfung ganz neuer Konstruktions- und Raumformen und ihre unmittelbare Berechnung und Kontrolle ermöglicht. Das intelligente Werkzeug wird zum aktiven Partner in einem beinahe autopoietischen Schaffensprozess. Den ersten Krakeluren der Architektenskizze folgt das plastisch geformte Massenmodell, dessen Tragkonstruktionen und Außenhülle genau berechnet und hinsichtlich kritischer Bereiche korrigierend umgeformt und schließlich automatisch

5 Vgl. Lepik, Andres: *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550*. Worms 1994; Kat. *Architekturmodelle der Renaissance*. Hg. von Bernd Evers, München 1995.

6 Vgl. Schmitt, Gerhard: *Architectura et machina – computer aided architectural design und virtuelle Architektur*. Braunschweig 1993.



als Bauelemente exakt vermaßt werden. Die Rückwirkung dieser medialen Revolution auf die architektonische Gestaltungsidee, die sich etwa an Frank Gehrys durch Jimi Hendrix inspiriertem *Experience Music Project* in Washington (1995-2000) nachvollziehen lässt<sup>7</sup> (Abb. 2), ist noch kaum ins Bewusstsein getreten.

Abgesehen von den konkreten materiellen Rahmenbedingungen der Planungsaufgabe sind es vor allem die sich verändernden „geistigen Hintergründe“, die die schöpferische Entwurfsarbeit des Architekten bestimmen. Dies möchte ich an einigen epochalen Beispielen mit knappem Verweis auf den sich wandelnden architekturtheoretischen Kontext veranschaulichen.

### 1)

Die klassische Architekturtheorie, Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts in Vitruvs Traktat *De architectura libri decem* formuliert, geht von einem sehr komplexen Berufsbild des Architekten aus, der nicht nur Konstrukteur, Mechaniker, Ingenieur, Mathematiker und Baupraktiker sein muss, sondern letztlich auch philosophische Einsicht in den Aufbau und die Gesetze des Kosmos besitzen soll. Wie Gott als *logos* nach Auffassung der vorsokratischen Philosophen Weltall und Welt – den Makrokosmos – nach Maß, Zahl, Gewicht und den Gesetzen der elementaren Geometrie geordnet hat, so muss der Architekt als sein kleines Ebenbild den Mikrokosmos des Bauwerks nach den gleichen Regeln harmonisch ordnen. Das Bild Gottes als Weltenbaumeister bleibt im christlichen Mittelalter und lange darüber hinaus lebendig. In der bekannten vitruvianischen Proportionsfigur, etwa aus der Vitruv-Ausgabe von Cesare Cesariano (Como 1521)<sup>8</sup>, wird die Kongruenz der elementaren Urformen Kreis, Quadrat und Dreieck mit dem idealschönen Menschen als dem Ebenbild Gottes belegt, dessen Körpermaße bis zur Festlegung des Meters 1791 alle anthropomorphen Architekturmaße bestimmen sollte. Die Textstelle dazu aus dem 3. Buch des Vitruv über die antiken Tempel lautet:

„Proportion liegt vor, wenn den Gliedern am ganzen Bau und dem Gesamtbau ein berechneter Teil (modulus) als gemeinsames Grundmaß zugrunde gelegt ist. Aus ihr ergibt sich das System der Symmetrien. Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen. [...] Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt

7 Dal Co, Francesco/Forster, Kurt/Arnold, Hadley Soutter: *Frank O. Gehry – Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1998, S. 568ff.; Ragheb, Fiona (ed.): *Frank Gehry, Architect*. New York 2001.

8 Cesariano, Cesare: *De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de Latino in Vulgare affigurati, commentati[...]*. Como 1521 (Nachdruck München 1969, Mailand 1981). Vgl. Zöllner, Frank: *Vitruvs Proportionsfigur – Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Worms 1987.

und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind [...]“.<sup>9</sup>

*Symmetria* – im Sinne von Entsprechungen innerhalb einer Ganzheit – und harmonische, nach menschlichem Maß oder nach musikalischen Analogien gebildete Proportionen bildeten auch in der Renaissance den kategorialen Rahmen des architektonischen Gestaltens und blieben – wenngleich in der Umsetzung auf positive Zahlenwerte im einzelnen divergent und umstritten – bis in das 18. Jahrhundert hinein die allgemeine Grundlage der Architekturästhetik.<sup>10</sup>

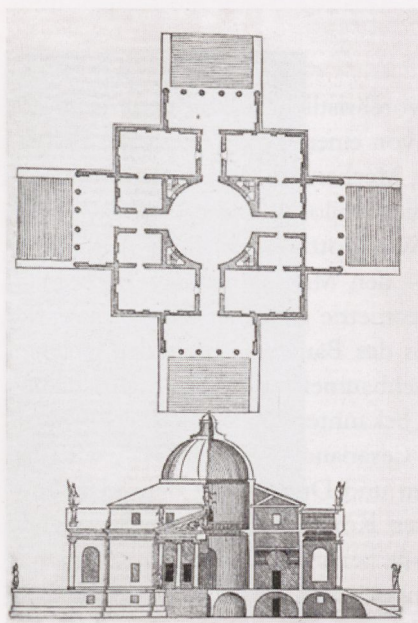


Abb. 3: Andrea Palladio, Grundriss und Schnitt Villa Capra, nach 1552.

Rudolf Wittkower hat in seinem Buch über die *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*<sup>11</sup> auf die besondere Vorliebe der Renaissance für den aus den geometrischen Elementarformen entwickelten Zentralbau aufmerksam gemacht, der in der wiederentdeckten antiken Formensprache den Kosmos-Gedanken erneut und mit hohem sakralen Anspruch formulierte. Als Beispiele mögen die aus dem Bramantekreis ab 1508 hervor-

9 Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964, S. 137 und 139.

10 Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Themenkreis sei auf von Naredi-Rainer, Paul: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln 1982, hingewiesen.

11 Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949, mehrere Auflagen; dt.: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969.



gegangene Kirche Sta. Maria della Consolazione in Todi oder Andrea Palladios Villa Capra bei Vicenza, die bekannte Rotonda (ab 1552) dienen, deren flach abgetreppte Kuppel freilich nicht dem 1570 veröffentlichten Entwurf (Abb. 3) entspricht und damit den ideal-geometrischen Anspruch nur unvollkommen erfüllt. Gleichwohl ist der geradezu sakrale Charakter der Stereometrie der Rotonda als Selbstreferenz einer idealen Architekturidee immer wieder hervorgehoben und der Defekt der Kuppel in den Nachahmungen des 18. Jahrhunderts korrigiert worden.<sup>12</sup>

Beide Bauten wirken auf uns so zielgerichtet und perfekt, als hätten sie keine Vorgesichte – und in der Tat lässt sich das Herantasten der Architekten an die endgültige Form in beiden Fällen nicht durch Vorskizzen oder Entwurfszeichnungen belegen. Wir wissen aber, dass Palladio sich auf seinen archäologischen Reisen nach Rom immer wieder mit dem Thema des antiken Zentralbaus, etwa mit dem Pantheon und den Fortuna- bzw. Herkules-Heiligtümern in Praeneste und Tusculum, befasst hat. Am Ende kam er jedoch zu einer neuen und eigenständigen Lösung. Was auf den ersten Blick als völlig schlüssiges Abbild geometrischer Körper und harmonischer Verhältnisse erscheint, muss zweifellos das Resultat eines mühsamen künstlerischen Findungsprozesses gewesen sein, der sich innerhalb des vorgegebenen Werte- und Regelsystems vollzog.

Skizzenblätter von Leonardo da Vinci oder Sebastiano Serlio, die sich intensiv mit dem Zentralbauthema auseinandersetzen, illustrieren das suchende Ordnen potentiell unendlicher Kombinationen, die sich aus den Urformen von Kreis und Quadrat, Kugel und Würfel zu einem organischen Ganzen entwickeln lassen. Fast könnte man den Entwurfsprozess hier als ein deduktives Verfahren betrachten.<sup>13</sup>

## 2)

Doch schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird „disegno“ – wie Wolfgang Kemp gezeigt hat<sup>14</sup> – zu einem der Schlüsselbegriffe der Renaissancetheorie. Jenseits aller Forderungen nach „firmitas“ und „utilitas“ gewinnt der Architekt im individuellen schöpferischen Gestaltungsakt, der nun die *Erfindung* – die „invenzione“ – stärker betont, eine Stufe künstlerischer Autonomie, die nicht zuletzt den sozialen Aufstieg des Künstlers spiegelt, der eine ästhetische Welt *sui generis* hervorbringt. Vor allem aber umschreibt der Begriff des „disegno“ im Wettstreit der Kunstgattungen den Architektur, Malerei und Plastik gemeinsamen Ausgangspunkt. Insofern wird der Tatsache Rechnung getragen,

12 Zu Palladios Villa Rotonda und zur Nachahmung durch die Palladianisten des 18. Jahrhunderts vgl. u. a. Ackerman, James S.: *Palladio's Villas*. New York, Glückstadt 1967; Semenzato, Camillo: *La Rotonda di Andrea Palladio* (Corpus Palladianum vol. 1). Vicenza 1968; von Buttlar, Adrian: *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Mittenwald 1982; Tavernor, P.: *Palladio and Palladianism*. London 1991.

13 Wittkower (1969) wie Anm. 11., S. 12-32, Abb. 12-27.

14 Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: Marburger Jahrbuch XIX, 1974, S. 219-240.

dass Architektur Qualitäten des Malerischen und des Plastischen in sich aufnimmt. Man kann dies besonders anschaulich an dem suchenden und modellierenden Strich vieler Architekturzeichnungen des Manierismus und des Barock beobachten, der die skulpturalen, räumlichen, szenischen und dynamischen Qualitäten des Bauwerks und seiner gliedernden Elemente und Dekorationen betont.<sup>15</sup>

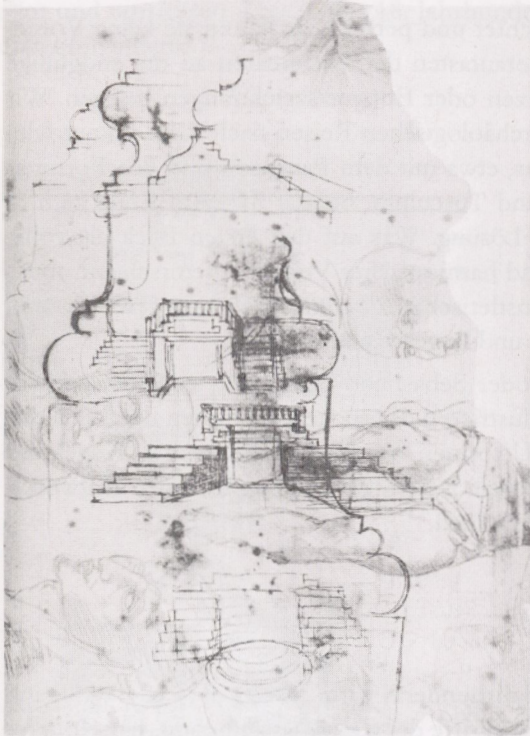


Abb. 4: Michelangelo, Entwurfsskizze zur Biblioteca Laurenziana, nach 1534.

Schon Michelangelos fast gewaltsam immer wieder neben- und übereinandergelegten Strichlagen und Schattierungen bestimmen in gleicher Weise die Skizzen für seine Marmorskulpturen und Gemäldestudien wie seine architektonischen Detailentwürfe, etwa für die Medicikapelle in San Lorenzo/Florenz (ab 1524). Der Raum selbst versteht sich in seiner klaren, aus Würfel und Halbkugel entwickelten Raumgeometrie bekanntlich als Pendant der einhundert Jahre älteren Alten Sakristei Filippo Brunelleschis, die marmorne Innenarchitektur jedoch – wie oft bemerkt wurde – als raumplastischer Rahmen der monumentalen Medicigräber. Andreas Prater hat in seiner Interpretation zu Recht herausgestellt, dass auch die inhaltliche Dimension dieses Gesamtkunstwerks dem „komposi-

15 Zur Einführung: Ching, Frank: *Handbuch der Architekturzeichnung*, Ostfildern-Ruit 1999.



ten“ Charakter der Gattungsverschleifung entspricht.<sup>16</sup> Michelangelos Architektur ist also wesentlich vom Blick und Empfinden des Bildhauers und bis zu einem gewissen Grade – man denke an die extreme perspektivische Verjüngung der Fenster und die kalkulierte Rolle des Lichtes – auch von den szenischen Kunstgriffen des Malers geprägt. Michelangelo wurde aufgrund dieser aus subjektiver Erfindungsgabe hervorgehenden Doppel- und Vieldeutigkeit seiner künstlerischen Formgebung später von den strengen Klassizisten als Verderber des guten Geschmacks gescholten, gerade weil er die bewährten Regeln durchbrach und auch in der Architektur subjektiven plastischen Ausdruck und Be-seelung in der spannungsvollen Divergenz der Proportionen, der Durchdringung des Organischen und Anorganischen und in der dramatischen Vitalität der architektonischen Körper suchte. Der Entwurfsprozess, wie man ihn beispielsweise auch an der Treppenhalle der angrenzenden Biblioteca Laurenziana (ab 1534) über mehrere Skizzenstufen hinweg verfolgen kann (Abb. 4), stellt sich als ein induktives Verfahren dar, was insofern überrascht, als der Neoplatoniker Michelangelo selbst doch programmatisch betont hatte, die Idee einer Statue liege bereits im Steinblock und brauche durch den Bildhauer nur aus dem Gefangensein in der Materie befreit zu werden. Doch wie vielfach belegt, war diese Herausarbeitung der Idee ein kräftezehrender Akt und führte nicht selten zu Nichtvollendung oder Zerstörung. Die Zeichnungen zeigen, dass sich das Entwerfen gleichsam in einem dialektischen *trial-and-error*-Prozess vollzog, in dem die Gestaltidee zugleich gefunden und erfunden wurde.

### 3)

Im folgenden Fall aus dem späten 18. Jahrhundert möchte ich einen Entwurfsweg beschreiben, der einerseits im Geiste der Aufklärung bereits die Architekturgeschichte und ihre typologischen Leitbilder reflektiert, andererseits aber im Sinne des genialischen Schöpfer-tums und der sensualistischen Wirkungsästhetik deren Synthese und Transformation in eine formal und semantisch schlüssige neue Einheit anstrebt.

Friedrich Gillys Projekt eines Denkmals für Friedrich den Großen auf dem Leipziger Platz (1796/97), das als Inkunabel des romantischen Klassizismus in Deutschland gilt, ist aus einem Wettbewerb der Preußischen Akademie der Künste hervorgegangen. Seine Genese ist nicht nur durch eine Reihe skizzenhafter Entwurfsstufen dokumentiert, die eine ablesbare Entwicklung der baukünstlerischen Idee vermitteln, sondern auch gedanklich durch die den Skizzen eingefügten Randbemerkungen und die den Wettbewerbsbeitrag erläuternde Beschreibung.<sup>17</sup>

16 Ackerman, James S.: *The Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth 1986; Prater, Andreas: *Michelangelos Medici-Kapelle: „ordine composito“ als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*. Waldsassen 1979.

17 Zu Gillys Denkmal u. a. Oncken, Alste: *Friedrich Gilly 1772-1800*. Berlin (1935), <sup>2</sup>1981; Rietdorf, Adolf: *Gilly – Wiedergeburt der Architektur*. Berlin <sup>2</sup>1943; zuletzt Wätjen, Eduard: *Friedrich Gillys Entwurf für ein Denkmal König Friedrichs II. von Preussen*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. LI, 2000, S. 199-228.



Beginnen wir mit diesem Schaublatt<sup>18</sup>, so stellt die zeichnerische Präsentation einmal mehr den ersten Kommentar der künstlerischen Intention dar: *The medium is the message*. Das wird vielleicht am deutlichsten, wenn man sie mit dem 1942 von Albert Speer in Auftrag gegebenen Modell vergleicht.<sup>19</sup> Zwar zeigt das Modell, das sich öffnen ließ, den komplizierten Aufbau des Monuments mit unübertrefflicher didaktischer Klarheit, aber es verfehlt die unmittelbar auf den wahrnehmenden Betrachter bezogene poetische Wirkung der Architekturzeichnung. Diese entspringt bereits dem völlig ungewöhnlichen extremen Querformat einer „Weitwinkelaufnahme“, die das normale Gesichtsfeld übersteigt. Gilly, damals bereits Lehrer für „Architektonisches Zeichnen“ an der von seinem Vater gegründeten Bauschule, der späteren Bauakademie, bedient sich der raffinierten Bildkonstruktion mit zwei Fluchtpunkten, von denen einer außerhalb des Bildfeldes liegt. Er erzielt so den seinerzeit höchst aktuellen Effekt des Panoramas, das dem Betrachter die Illusion suggerierte, sich nicht in kritischer Distanz, sondern inmitten der Bildwirklichkeit zu befinden.<sup>20</sup>

Der zweite Punkt der Unterscheidung zwischen Architekturbild und Modell ist der nicht nur durch den formalen Aufbau der Massen, sondern auch durch die stufenweise farbliche Aufhellung und Differenzierung verstärkte „Ascensus“ vom Schweren und Grobförmigen des unteren Sockelbaus über das klar geometrisch konturierte Podium der Gewölbehalle zur durchgearbeiteten plastischen Gestalt des weiß erstrahlenden Tempels. In dieser Abfolge einer materiellen und ästhetischen Sublimierung wird eine Kulturstufentheorie im Sinne Johann Joachim Winkelmanns evident, die von ägyptisch-pelasgischen Assoziationen des Unterbaus – nicht in historischer, sondern wertender Reihenfolge! – über das römische Gewölbepodium zum griechischen Leitbild des dorischen Peripteros-Tempels führt. Aus Gillys Skizzen und Beschreibung kennen wir auch die innere Gestaltung der Gewölbehalle und des Tempels. Die in Dunkel getauchte „Krypta“ bildet im Schnittpunkt der Achsen einen an das Pantheon erinnernden Zentralraum aus, in dem sich der Kenotaph des Königs erheben sollte. In der Cella des griechischen Tempels steht unter dem hellen Licht der quadratischen Dachöffnung das heroisch nackte, im Sinne Winkelmanns idealisierte Standbild Friedrichs in der Herrscherpose des Zeus, wie man sie aus den Rekonstruktionen des Zeustempels von Olympia kannte. So werden Grabgewölbe und zum Himmel geöffneter Tempel zum Abbild von „Tod und Verklärung“<sup>21</sup>, das der über ein kompliziertes Treppensystem mit wechselnden Blickachsen aufsteigende Betrachter mit allen Sinnen erleben und nachvollziehen sollte.

Die Skizzen Gillys belegen, dass die Massen- und Raumwirkung ganz wesentlich durch das Zusammenspiel von Dunkel und Licht erzeugt wird. Das Licht erst schaffe die

18 SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Gilly SZ 5 und Replik ebd. SZ 1.

19 Abgebildet in der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* (Ausg. B – Die Baukunst), August/September 1942.

20 Das Panorama als illusionistisches Rundgemälde mit dem Betrachter im Zentrum entstand 1787.

21 Vgl. Traeger, Jörg: *Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche*. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 2-3/1982, S. 31-35.



Architektur, hatte Etienne-Louis Boullée wenige Jahre zuvor in seinem *Essai sur l'Architecture* geschrieben.<sup>22</sup> Dass Gilly, der seinen Entwurf im April 1797 einreichte, schon vor seiner Frankreichreise im Sommer desselben Jahres über seinen Schwager Heinrich Gentz Anregungen französischer Entwürfe der Revolutionszeit aufnehmen konnte, ist mittlerweile geklärt.<sup>23</sup> Darüber hinaus aber war sein Entwurf durch die sensualistische Wirkungsästhetik Edmund Burkes (1757) und die aus Frankreich frisch importierte Charakterlehre, durch die effektvolle Licht- und Schattenarchitektur in den weitverbreiteten Stichen Giovanni Battista Piranesis und nicht zuletzt durch die neueste Literatur zur antiken Bauforschung beeinflusst.<sup>24</sup>

Es geht bei der sensualistischen, unmittelbar auf Sinne und Gefühl einwirkenden Ästhetik nicht in erster Linie um die Evokation einer erhabenen Stimmung als Selbstzweck, sondern vielmehr darum, ein neues Publikum anzusprechen, das von traditionellem Bildungswissen unberührt geblieben war – also nicht nur um eine Elite von Rezipienten, sondern, wie es sich für dieses erste patriotische Nationaldenkmal gehört, um das ganze Volk. Auch in den Entwürfen der französischen Revolutionsarchitekten wurde erstmals bewusst geplant, ein Massenpublikum durch Architektur einzustimmen.<sup>25</sup>

Die relativ ausführliche Analyse des Entwurfs war notwendig, um den nun zu betrachtenden Weg des Entwerfens besser zu verstehen. Gilly begann schon vor der Wettbewerbsausschreibung mit der Idee eines architektonischen Totenmals und wählte zunächst drei römische Prototypen als Ausgangspunkt: Für den Außenbau den Typus des Grabmals der Cecilia Metella an der Via Appia als zylindrischen Turm, sodann die monumentale Kombination von Zylinder und quadratischem Sockelbau nach Art der römischen Kaisermausoleen, wie sie etwa im Mausoleum Hadrians – der späteren Engelsburg – überliefert ist. Für das Innere plante er einen überkuppelten Rundraum nach dem Vorbild des Pantheon, in dem der thronende Jupiter-Friedrich erscheint. Doch die Wandzone ist hier bereits durch griechisch-dorische Säulen gegliedert und deutet – wie auch die Statue selbst – schon auf das Leitbild Griechenlands.<sup>26</sup>

Eine weitere, fast fieberhaft schnell umreißende Skizze zeigt dann einen langgestreckten dorischen Peripteros-Tempel auf relativ flachem Unterbau, der noch wie ein römischer Podiumstempel über eine axiale Treppe erschlossen wird (Abb. 5). Im Zentrum des

22 Rosenau, Helen: *Boullées Treatise on Architecture*. London 1953; Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Etienne Louis Boullée: Architecture – Essai sur l'art*. Paris 1968.

23 Wätjen (2000, S. 210) verweist auf den Temple de l'Immortalité von Jacques Tassy (1793), den Gentz 1794 gesehen haben könnte und in seinem Entwurf verarbeitet.

24 Vgl. zur ästhetischen Diskussion der Epoche: Philipp, Klaus Jan: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart 1997.

25 Steinhäuser, Monika: *Etienne Louis Boullées „Architecture – Essai sur l'art“: Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur*. In: *Idea II*, 1983, S. 7-47; von Buttlar, Adrian: *Revolutionsarchitektur*. In: 1789 – Aspekte des Zeitalters der Revolution. Eine Ringvorlesung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Redaktion: Frank Büttner, Christian-Albrechts-Universität Kiel 1990, S. 101-122.

26 Die ehemals in der Technischen Hochschule Berlin befindlichen Gilly-Skizzen sind seit dem Krieg verschollen, aber u. a. bei Oncken, Rietdorf und Wätjen (a. a. O.) abgebildet und zugeordnet.

Dachaufbau ist ein überstehender zylindrischer Aufbau zu erkennen, der erst vom Grundriss her verständlich wird: Der Zentralraum des Pantheon sollte in den griechischen Tempel integriert werden – eine von der Bautypologie her widersprüchliche, letztlich fast unlösliche Aufgabe. Gilly begründet die Synthese konträrer Vorbilder in kurzen, fast atemlosen Stichworten auf der Skizze, die seinen Gedankengang belegen: „Heraufsteigen zur Zelle wie in Paestum? Fußboden in Nîmes. Tempel in Griechenland. Was waren die alten Tempel. Kein Tempel. Heroum. Es muß ganz offen sein. Ohne Zelle. Also nicht rund von außen. [...] Römische Tempel. Pantheon das Weltall. [...] Athen war ein Muster. Akropolis. Rom nicht so [...]“.<sup>27</sup>

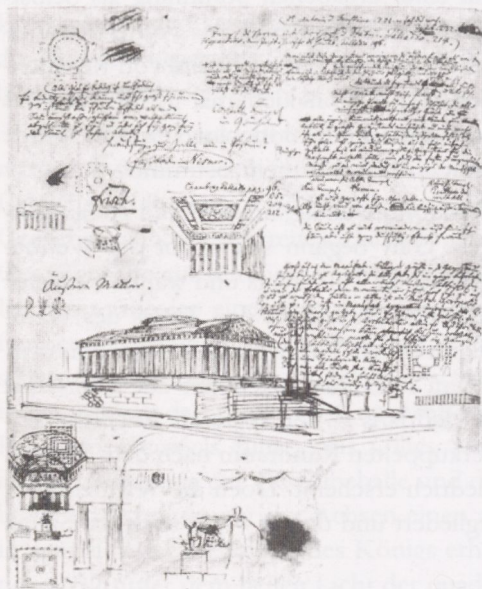


Abb. 5: Friedrich Gilly, Entwurfsskizze zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, um 1796.

Wie sich die Gegensätze – hier römisches Pantheon und Weltall, dort griechischer Tempel als Haus des Vergöttlichten – harmonischer vereinigen ließen, zeigt ein weiteres Skizzenblatt, das erstmals die Idee des Unterbaus mit Kreuzgewölbe und Sarkophag ausformuliert und somit den Tempel auf einen erhöhten Sockel hebt. Im gleichen Schritt wird auch die städtebauliche Idee des Leipziger Platzes durch die Akzentuierung der Nahtstelle zum Potsdamer Platz mit einem Triumphtor als städtebaulicher Raum fixiert (Abb. 6). Noch immer aber steht der Jupiter-Friedrich – wie der kleine Schnitt belegt – unter einer Pantheonkuppel inmitten des Tempels – kein optimaler Standort für einen Heros, der sich schlecht von hinten zeigen lässt.<sup>28</sup> So wird am Ende die Pantheontypologie auf das To-

27 Zit. nach Rietdorf, a. a. O., Abb. 38, S. 52f.

28 Ebd., Farbtafel, S. 57.



tengewölbe des Unterbaus reduziert und die Statue ans Ende der Tempel-Cella versetzt, die durch eine römische Apsis eine betonte Richtungsachse im Sinne einer Basilika erhält.

Gillys Skizzenfolge mit ihren spontan neben- und übereinander gekritzelten Notaten und Berechnungen zeigt einen dialektisch zwischen Formideen, historischen Leitbildern und architektur-ikonologischen Bedeutungsperspektiven vermittelnden Entwurfsprozess, dessen Geschwindigkeit sich unmittelbar im Duktus der zeichnenden und schreibenden Hand niederschlägt und durch das Ineinandergreifen von Bild und Text auf das fast gewaltsame Ringen um Einheit von rationaler Reflexion und gestalterischer Intuition verweist.

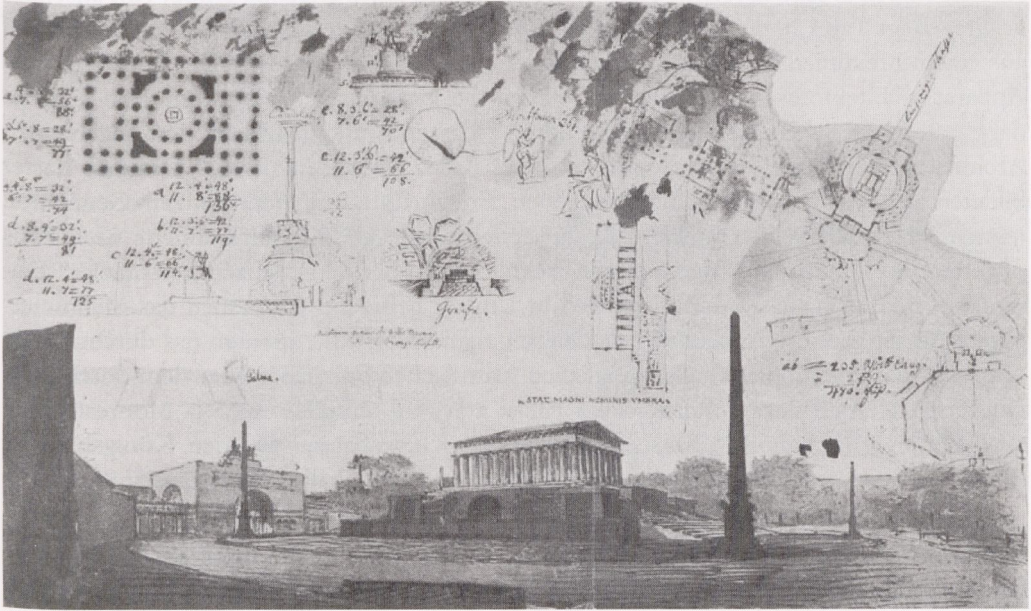


Abb. 6: Friedrich Gilly, Entwurfsskizze zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, um 1796.

#### 4)

Ganz anders stellt sich das Entwerfen im Fall des zwölf Jahre jüngeren Leo von Klenze dar.<sup>29</sup> Klenze war im Herbst 1800 als Sechzehnjähriger nach Berlin gekommen, um auf Rat des Vaters Verwaltungswissenschaft zu studieren, nutzte aber den Seitenzweig des Kameralbauwesens an der Allgemeinen Bauschule heimlich für die Realisierung seines Herzenswunsches, Architekt zu werden. Sein Idol Friedrich Gilly war zwar wenige

<sup>29</sup> Zum Folgenden: von Buttlar, Adrian: *Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision*. München 1999; und ders.: *Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle*. In: *architectura* I/1985, S. 13–32.

Wochen vor seiner Ankunft verstorben, aber dessen Vater David und der Archäologe Aloys Hirt förderten ihn. Klenzes Kopien nach den Entwürfen Gillys belegen sein erstaunliches Talent zur Nachahmung selbst des genialisch-spontanen Gillystrichs, aber gerade Gillys spontan-kreativer Entwurfsweg blieb ihm verschlossen.

Stattdessen kam Klenze 1803 in Paris mit der systematischen und zugleich extrem rationalistischen Entwurfslehre Jean Nicholas Louis Durands in Berührung, die einen neuerlichen Paradigmenwechsel darstellt. Durand versetzte mit seinem Lehrbuch *Précis de leçons d'Architecture* (1802/05) der absterbenden vitruvianischen Architekturtradition einen letzten Schlag, indem er Raster und Millimeterpapier nach den rationalen Kriterien des revolutionären Dezimalsystems gleichsam zum neuen Entwurfscode erhob. Am anschaulichsten zeigt Tafel 20 des zweiten Teiles seine explizit erläuterte Methode, jeden Entwurf aus einem dreidimensionalen Quadratraster zu entwickeln (Abb. 7).<sup>30</sup> Der herkömmliche Apparat architektonischer Gliederung – etwa die klassischen Säulenordnungen – geriet dabei zu einem schematisierten „Nebending“, dessen Studium bislang den angehenden Architekten „oft Jahre geraubt“ hätte, schreibt Klenze begeistert 1805.<sup>31</sup> Durands Raster bildeten den Ausgangspunkt der trockenen Entwurfsstudien einer ganzen Generation namentlich deutscher Architekten, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nach Paris pilgerten. So konnte Gottfried Semper rückblickend über den „Schachbrettkanzler“ Durand spotten, er habe zwei Papiersorten in Umlauf gebracht: zum einen das Millimeterpapier für die saubere Anordnung normierter Baukörper, zum anderen das durchsichtige Ölpapier, das das Kopieren aller möglichen historischen Stilkleider über dem durchrationalisierten Kerngehäuse gestatte, einen Palast à la Pitti, eine Kirche à la Monreale, eine Walhalla à la Parthenon.<sup>32</sup> Er spielte damit auf Klenzebauten wie den Königsbau der Münchner Residenz, die Allerheiligenhofkirche und die Walhalla bei Donaustauf an.

Tatsächlich gibt es von Klenze keine einzige Architekturzeichnung, die das Ringen um die Ausformulierung einer Formsynthese verrät, das wir im Falle Friedrich Gillys beobachten konnten. Vielmehr ging es Klenze immer um die Präsentation eines Architekturbildes, das historisch korrekte Leit motive neu kombiniert, ohne durch die moderne „Zusammensetzung“ ihre Lesbarkeit zu gefährden. Klenzes historische „Leitmotivik“ muss weitgehend auf die Wünsche seines Auftraggebers, König Ludwigs I. von Bayern, zurückgeführt werden, der – wie Klenze selbst lästerte – München in ein Architekturmuseum aller Zeiten und Stile verwandeln wollte. In schier endlosen Entwurfsreihen wurden die wechselnden Vorlieben des königlichen Dilettanten durchgespielt, wie Klenze in seinen geheimen Erinnerungen berichtet:

30 Durand, J.N.L.: *Précis de leçons d'architecture, données à l'école de polytechnique*. Paris 1802/1805, mehrere Ausgaben. Reprint der Auflagen 1817-1821 Unterschneidheim 1975. Zu Durand vgl. u. a. Szambien, Werner: *J.N.L. Durand. De l'imitation à la norme*. Paris 1984.

31 von Klenze, Leo: *Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther*. Braunschweig 1805, S. 5.

32 Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über die vielfarbige Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona 1834. In: Semper, Gottfried: *Kleine Schriften* (hg. von Hans und Manfred Semper). Berlin, Stuttgart 1884, S. 216.



„Den gothiko-germanischen Kitzelnerv erweckte zuerst der Dom von Köln, den hellenischen der Poseidontempel [in Paestum] und den römischen das Colisäum [...], aber ebenso konnten andere Seitenzweige des architektonischen Nerven in Thätigkeit gesetzt werden, welche der Anblick dieses oder jenes Monumentes auf das Auge des Königs machten. [...] so flatterte er schmetterlingsartig von einer architektonischen und artistischen Blume auf die andere. Genießen und Verlassen sind bei diesem Spiele consequent aufeinanderfolgende Dinge, und ein vollendetes Gebäude ist ihm nichts mehr als eine abgenossene Geliebte.“<sup>33</sup>

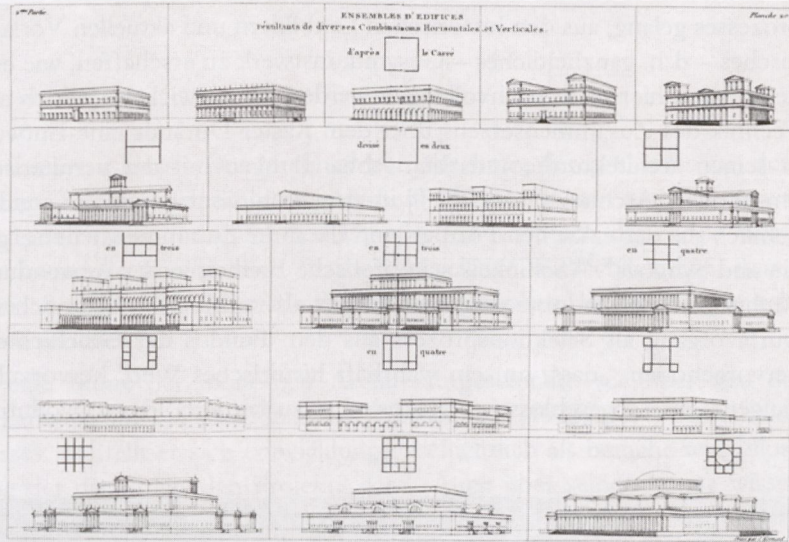


Abb. 7: J. N. L. Durand, Taf. 20 der *Précis de Leçons d'Architecture*, 1802.

Im Falle der Bayerischen Ruhmeshalle, deren Ausführungsentwurf 1833 aus einer eingeleiteten Konkurrenz mit den Rivalen Friedrich Gärtner, Joseph Heinrich Ohlmüller und Georg Friedrich Ziebland hervorging, hat Klenze durch vier Alternativen in taktischem Kalkül das ganze Spektrum möglicher Auftraggeberwünsche antizipiert: Zum einen Ludwigs vage Vision einer griechischen Säulenhalle mit Monumentalstatue, zum zweiten die für den Residenzneubau diskutierte Idee einer dynastischen Ahnengalerie der Wittelsbacher, zum dritten den gleichfalls virulenten Gedanken eines bayerischen Geschichtsmuseums und schließlich die moderne Adaption eines bayerischen Gralstempels nach der Beschreibung der soeben wiederentdeckten mittelalterlichen Titurelhandschrift.

Die Umsetzung in konkrete Entwürfe bedurfte dann noch einmal handfester Anregungen durch Vorlagen prominenter Kollegen: Im Falle des Gralstempels lässt sich nachweisen, dass Klenze Kenntnis von der Entwurfsidee seines Konkurrenten Gärtner erlangt

<sup>33</sup> von Klenze, Leo: *Memorabilien*, Bd. IV, S. 18 (1841). Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I, 4.

haben muss, der einen oktogonalen Zentralbau im spätmittelalterlichen Stil der oberitalienisch-lombardischen Baptisterien plante. Im Falle der griechischen Säulenhalle mit Monumentalstatue (Abb. 8) war Karl Friedrich Schinkel mit einem soeben publizierten Entwurf für das Denkmal Friedrichs des Großen der unfreiwillige Erretter aus der Entwurfsnot, wobei das Reiterstandbild Friedrichs gegen eine Bavaria vertauscht wurde, die eine Herme König Ludwigs bekränzt. Für letztere Idee stand eine Abbildung des Denkmals für General Louis Desaix von Napoleons Stararchitekt Charles Percier von 1806 Pate.

Inwieweit es Klenze trotz dieses hier sicherlich etwas pointiert dargestellten Entwurfsprozesses gelang, aus den historischen Leitbildern und aktuellen Vorlagen ein neues organisches – d. h. ganzheitliches – Gesamtkunstwerk zu erschaffen, wie er es selbst stets forderte, kann hier nicht nachvollzogen werden. Er entwickelte jedoch aus der eklektischen Technik des Zusammensetzens über dem Raster Durands eine Entwurfsmethode, die er in seinen architekturtheoretischen Abhandlungen mit der verräterischen Formulierung umschrieb: „Architektur zerfällt [!] in zwei wohl voneinander zu sondernde Abteilungen, nemlich die der einzelnen Formen und die ihrer Zusammenstellung: gleichsam in Analogie und Syntaxis“.<sup>34</sup> Schinkels schöpferische Freiheit in der Anwendung der griechischen Architektursprache lobte er immer wieder als vorbildlich. Auch Schinkel hatte den Entwurfsvorgang als Selektionsprozess aus dem Fundus der Geschichte beschrieben, aber hervorgehoben, „dass, um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, nicht Vergangenes und abgeschlossenes Historisches zu wiederholen ist (wodurch keine Geschichte



Abb. 8: Leo von Klenze, Entwurf der Bayrischen Ruhmeshalle, 1833.

34 von Klenze, Leo: *Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus*. München 1822 (1824), Nachdruck Nördlingen 1990, S. 7.



erzeugt wird), sondern ein solches Neue geschaffen werden muss, welches im Stande ist eine wirkliche Fortsetzung der Geschichte [...] zuzulassen“ (1833).<sup>35</sup> Aufgrund der strikten Vorgaben einer Erinnerungsarchitektur und seiner rationalistischen Einstellung zur künstlerischen Form gelang es Klenze nur bedingt, dem Reproduktionszwang zu entgehen. Sein Entwurfsweg erscheint symptomatisch für das Spannungsfeld zwischen dem romantischen Klassizismus und dem nun aufbrechenden Historismus, dessen reproduktive Seite Wolfgang Goetz, dessen innovativen Anspruch Wolfgang Hardtwig in der Historismusdebatte der siebziger Jahre hervorgehoben haben.<sup>36</sup>

## 5)

Zum Schluss möchte ich zur klassischen Moderne zurückkehren, deren Genese aus dem rein funktionalistischen Denken sich längst als Mythenbildung erwiesen hat. Die neuere Forschung hat stattdessen mehr und mehr den ästhetischen Anspruch des *Neuen Bauens* herausgearbeitet, die materielle, konstruktive, soziale und geistige Wirklichkeit einer neuen Zeit in analoge Raum- und Baukörperfigurationen umzusetzen, ohne dem allseits gefürchteten Formalismus zu verfallen.

Betrachten wir eine Ikone der modernen Architekturgeschichte wie Mies van der Rohe berühmten Entwurf für ein „Landhaus aus Backstein“ (1923/1924) hinsichtlich des Entwurfsprozesses, so stellt er sich entwicklungsgeschichtlich als beinahe wurzellose Extremformulierung der nachfolgenden Projekte dar.<sup>37</sup> Auch über seine Genese wissen wir wenig, nicht einmal, ob er – wie Wolf Tegethoff vermutet – als konkrete Planung für sein eigenes Haus in Babelsberg gelten darf.<sup>38</sup>

Spektakulär an diesem nur durch fotografische Reproduktionen und spätere Nachzeichnungen überlieferten Entwurf (Abb. 9) ist insbesondere der in rechtwinklig aufeinander bezogene, aber isoliert stehende Mauerscheiben (Striche) unterschiedlicher Stärke aufgelöste Grundriss, durch den der unbegrenzte Raum frei fließen kann. Zentriert auf eine freie Mitte, scheinen Raum (Fläche) und Wandscheiben dynamisch zu zirkulieren, nur durch die weit in drei Richtungen ausgreifenden Gartenmauerachsen (Linien) sind die

35 Schinkel über ein Ideal in der Baukunst, Brief an Kronprinz Maximilian von Bayern vom 24. 1. 1833, zit. n. Kühn, Margarethe: *K. F. Schinkel Lebenswerk – Bauten im Ausland*. München, Berlin 1989, S. 4.

36 Goetz, Wolfgang: *Historismus – Ein Versuch zur Definition des Begriffes*. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23/1969, S. 196-212; Hardtwig, Wolfgang: *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter – Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*. In: Archiv für Kulturgeschichte 61, 1/1979, S. 154-191.

37 Das kurz zuvor entstandene Projekt eines „Landhauses aus Beton“, von dem wir keinen Grundriss besitzen, ist zwar in seiner plastischen Baukörper-Komposition innovativ, dürfte aber eher konventionelle Raumteilungen aufgewiesen haben. Die nachfolgenden Hausprojekte bis zum Barcelona-Pavillon (1929) und zur Villa Tugendhat in Brünn (1928-30) schwächen die hier propagierte Raumkomposition schon aus praktischen Gründen wieder ab.

38 Tegethoff, Wolf: *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*. Kat. Kaiser Wilhelm Museum der Stadt Krefeld/Museum of Modern Art New York 1981, Bd. 1, S. 37-51.

isolierten Elemente im Rahmen des rechtwinkligen Grundstücks (Bildgrundes) fixiert. Hauchdünne, in der Reproduktion kaum sichtbare Linien deuten den Dachüberstand und die transparenten Glaswände an, die Innen und Außen eher verbinden als trennen, denn gerade darauf kam es Mies offensichtlich an. Verstärkt man diese Linien, wie in den späten Umzeichnungen des Mies-Ateliers (1965), um die architektonische Gestalt zu klären, so geht die magische Wirkung der Grundrisskomposition weitgehend verloren.

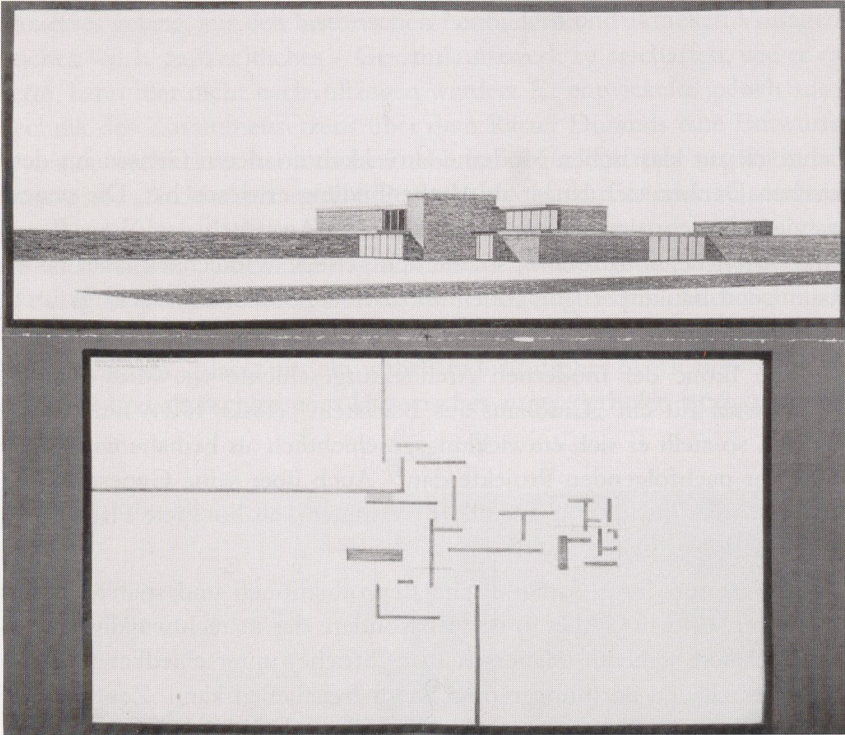


Abb. 9: Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für *Landhaus aus Backstein*, 1923/24. (© VG Bild-Kunst, Bonn 2003)

Unsere Beschreibung changiert zwischen den Kategorien des Planungsinstruments Grundriss und denen einer abstrakten graphischen Flächenkomposition. In der Tat ist dieser Grundriss schon im Katalog der Ausstellung *Cubism and abstract Art* des Museum of Modern Art 1936 mit Theo van Doesburgs Bildkomposition *Rhythmus eines russischen Tanzes* von 1918 verglichen worden, um Mies' Orientierung an der de-Stijl-Bewegung zu belegen.<sup>39</sup>

39 Der Einfluss von de Stijl, den Alfred H. Barr im Kat. *Cubism and Abstract Art*, New York 1936, S. 156, durch Gegenüberstellung der Abbildungen konkretisiert, war schon seit 1925 hervorgehoben worden, vgl. Tegethoff, a. a. O., S. 50f.



Dafür spricht auch, dass in der Zeichnung weder tragende und nichttragende Wände noch funktionale Aspekte wie Kamine und Gartenmauern unterscheidbar gekennzeichnet sind. Weiterhin fällt auf, dass der Grundriss nicht in allen Details mit der Ansicht übereinstimmt, also entweder ein anderes Entwurfsstadium abbildet oder für Mies einen programmatischen Eigenwert besaß. Noch merkwürdiger aber erscheint, dass die zugehörige Ansicht – ohne Zweifel ebenfalls eine Zeichnung von hoher Suggestionskraft – kaum etwas von der räumlichen Transparenz und Leichtigkeit des Grundrisses erahnen lässt. Im Gegenteil: Das Haus wirkt hier von seiner Oberfläche her eher dunkel und schwer, durch die geschlossenen, massiven Körper und hohen Grenzmauern eher hermetisch. Das Glas – im Rückflügel des Obergeschosses sogar dunkel getönt – ist nicht als transparente, sondern als undurchdringliche, lichtreflektierende Fläche wiedergegeben.

Es ist also eher der Grundriss als die Ansicht und eher sein suggestiver Bildwert als sein architektonischer Informationswert, der in der bildhaften Wirkung die neue grenzüberschreitende ästhetische Ordnung und mit ihr ein neues Lebensgefühl transportiert. Alles spricht dafür, die beiden wirkmächtigen, in den Maßen monumental zu denkenden, aber letztlich inhomogenen Architekturzeichnungen dem Kunstsystem des Ausstellungsbetriebes zuzuordnen – zu sehen waren sie auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 und der Mannheimer Ausstellung *Typen neuer Baukunst* 1925 – und somit ihren Charakter eines architektonischen Manifestes anzuerkennen. Schon 1923 hatte van Doesburg selbst sein Flächenkompositionsprinzip zur Architekturplastik mit allerdings weniger radikalen architektonischen Grundrissen umgedeutet – eine Interferenz der Gattungsstrukturen, die den Intentionen des Neoplastizismus und Konstruktivismus entsprach.<sup>40</sup> Die für Mies' Entwurf so charakteristische Verankerung des Kompositionsentrums mittels weit in Fläche und Raum ausgreifender Linien findet sich aber nicht bei ihm, sondern in El Lissitzkys Proun-Raum, der ebenfalls 1923 auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt worden war (Abb. 10).<sup>41</sup> Obwohl Mies bald darauf de Stijl und den Konstruktivisten Formalismus vorwarf, bediente er sich doch Ende 1923 gezielt ihrer neuesten Bildcodes und deklarierte diese zum architektonischen Entwurfscodes. Dass der bis dato „klassizistische“ Mies, der damals die Spuren seines konservativen Frühwerks verwischte und den Namen van der Rohe annahm, bei diesem Experiment möglicherweise nicht nur die Umsetzung der neuesten, dynamischen Raumerfahrungen im Sinne der Experimentalfilme Hans Richters<sup>42</sup>, sondern vielmehr auch seine eigene propagandistische Selbsterfindung als Architekt der Avantgarde im Auge gehabt haben könnte, ist nicht von der Hand zu weisen.

40 Aus seinen „Contra-Constructionen“ entwickelte er 1923 die *Maison d'Artiste* und in Zusammenarbeit mit van Eesteren die *Maison Particulière*, vgl. Hoek, Els (Hg.): *Theo van Doesburg – Œuvre catalogue*. Otterlo 2000, Nr. 702, S. 362ff.; Kat. *Theo van Doesburg, Painter and Architect*. Den Haag 1988, S. 114ff.

41 Kat. *El Lissitzky*. Sprengelmuseum Hannover 1988, S. 190f. Der Proun-Raum wurde 1965 vom Van Abbemuseum Eindhoven rekonstruiert.

42 Vgl. Mertins, Detlef: *Architektonik des Werdens – Mies van der Rohe und die Avantgarde*. In: Kat. *Mies in Berlin – Ludwig Mies van der Rohe*. Hg. von Terence Riley/Barry Bergdoll, München, London, New York 2001, S. 107-133, hier insbes. S. 124ff.



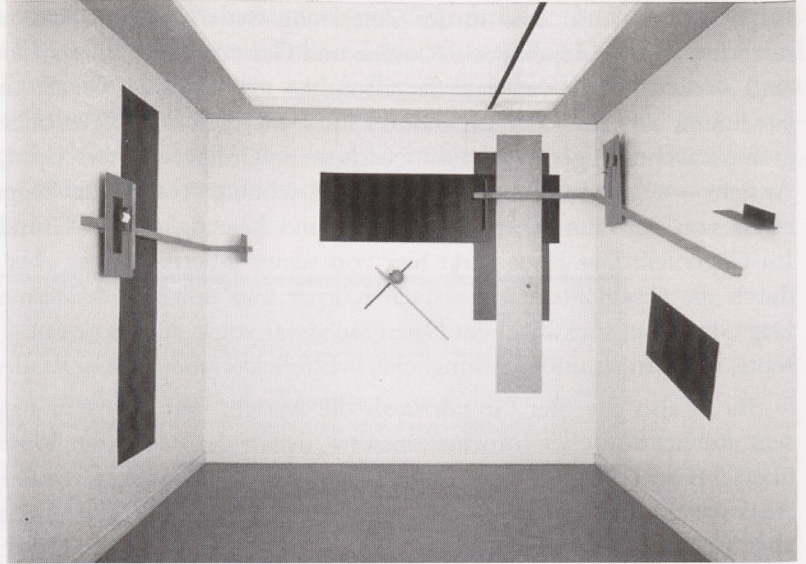


Abb. 10: El Lissitzky, Proun-Raum der *Großen Berliner Kunstausstellung*, 1923. (© VG Bild-Kunst, Bonn 2003)

\*

Versuchen wir ein Fazit aus unseren Beobachtungen zu ziehen. Die Beispiele haben vielleicht zeigen können, dass die Entwurfswege in unterschiedlichen Epochen jeweils jenseits funktionaler und materieller Faktoren an kulturelle Symbol- und Kommunikationssysteme und an die entsprechenden Codes der Rezeption anknüpfen, die sie mit hervorbringen, affirmieren oder durchbrechen: von den philosophischen Kosmos- und Harmonielehren bis zum dialogischen Zufallsgenerator CAAD, der gleichwohl Vorgaben und Kontrolle erfordert. Als unverbesserlicher Optimist glaubt der Kunsthistoriker, durch die Recherche der komplexen historischen Rahmenbedingungen des Entwerfens und der diese Codes widerspiegelnden „Werkzeuge“ sowie durch die ordnende Analyse der Entwurfsschritte am Ende schließlich doch der Werkgenese auf die Schliche kommen zu können. *Sub specie aeternitatis* könnte man aber aus unserer Beispielreihe auch den gegenteiligen Schluss ziehen, nämlich dass sich am kreativen Akt des Entwerfens selbst im Grunde über die Jahrhunderte wenig geändert hat: In jedem Fall ging es in immer neuen Kontexten um die Objektivierung einer wie auch immer inspirierten Idee, die sich als Dialektik von Suchen und Kontrollieren, Finden und Erfinden am Ende dem sicheren Zugriff des Interpreten entzieht, vielleicht auch entziehen soll. Denn mir ist kein Fall bekannt, in dem der Künstler daran interessiert gewesen wäre, die Genese seines Werkes detailliert offen zu legen und ihm damit die Aura des Geheimnisses zu nehmen. Somit sind wir in vollem Einklang mit jener aktuellen Internet-Erkenntnis zum Thema, die sich gegen die Optio-



nen einer vollständigen Verwissenschaftlichung des Schaffens und seiner Analyse richtet: „Es ist durchaus an der Zeit, das Entwerfen wieder als schöpferischen Akt zu begreifen und seine Eigenart zu verteidigen.“<sup>43</sup>

## Literatur

- Ackerman, James S.: *Palladio's Villas*. New York, Glückstadt 1967.
- Ackerman, James S.: *The Architecture of Michelangelo*. Harmondsworth 1986.
- von Buttlar, Adrian: *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Mittenwald 1982.
- von Buttlar, Adrian: *Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle*. In: *architectura* I/1985, S. 13-32.
- von Buttlar, Adrian: *Revolutionsarchitektur*. In: 1789 – Aspekte des Zeitalters der Revolution. Eine Ringvorlesung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Redaktion: Frank Büttner, Christian-Albrechts-Universität Kiel 1990, S. 101-122.
- von Buttlar, Adrian: *Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision*. München 1999.
- Cesariano, Cesare: *De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem traducti de Latino in Vulgare affigurati, commentati[...]*. Como 1521 (Nachdruck München 1969, Mailand 1981).
- Ching, Frank: *Handbuch der Architekturzeichnung*. Ostfildern-Ruit 1999.
- Dal Co, Francesco/Forster, Kurt/Arnold, Hadley Soutter: *Frank O. Gehry – Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1998.
- Durand, J.N.L.: *Précis de leçons d'architecture, données à l'école de polytechnique*. Paris 1802/1805, mehrere Ausgaben. Reprint der Auflagen 1817-1821 Unterschneidheim 1975.
- Ehrlich, Christof: *Die Konstruktion der Idee und ihre Werkzeuge*. Thema 4. Jg. Heft 1, Mai 1999.
- Goetz, Wolfgang: *Historismus – Ein Versuch zur Definition des Begriffes*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23/1969, S. 196-212.
- Hardtwig, Wolfgang: *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter – Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61, 1/1979, S. 154-191.
- Hoek, Els (Hg.): *Theo van Doesburg – Œuvre catalogue*. Otterlo 2000.
- Kat. *Architekturmodelle der Renaissance*. Hg. von Bernd Evers, München 1995.
- Kat. *E/Lissitzky*. Sprengelmuseum Hannover 1988.
- Kat. *Revolutionsarchitektur*. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden <sup>2</sup>1971.
- Kat. *Revolutionsarchitektur – Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. DAM Frankfurt und Architekturmuseum der TU München. München 1990.
- Kat. *Theo van Doesburg, Painter and Architect*. Den Haag 1988.
- Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch XIX*, 1974, S. 219-240.
- von Klenze, Leo: *Entwurf zu einem Denkmal für Dr. Martin Luther*. Braunschweig 1805.
- von Klenze, Leo: *Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus*. München 1822 (1824), Nachdruck Nördlingen 1990.
- von Klenze, Leo: *Memorabilien*, Bd. IV (1841). Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana I, 4.

43 Ehrlich, Christof: *Die Konstruktion der Idee und ihre Werkzeuge* [<http://www.theo.tu-cottbus.de/Wolke/deu/Themen/991/Ehrlich/ehrlch.html>]. Thema 4. Jg. Heft 1, Mai 1999.

- Kühn, Margarethe: *K. F. Schinkel Lebenswerk – Bauten im Ausland*. München, Berlin 1989.
- Lepik, Andres: *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550*. Worms 1994.
- Mertins, Detlef: *Architektonik des Werdens – Mies van der Rohe und die Avantgarde*. In: Kat. *Mies in Berlin – Ludwig Mies van der Rohe*. Hg. von Terence Riley/Barry Bergdoll, München, London, New York 2001, S. 107-133.
- von Naredi-Rainer, Paul: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln 1982.
- Neufert, Ernst: *Bauentwurfslehre: Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen; Maße für Gebäude, Räume und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel [...]*. Berlin 1936 [zahlr. Auflagen].
- Oncken, Alste: *Friedrich Gilly 1772-1800*. Berlin (1935), <sup>2</sup>1981.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Etienne Louis Boullée: Architecture – Essai sur l'art*. Paris 1968.
- Philipp, Klaus Jan: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart 1997.
- Ponten, Josef: *Architektur die nicht gebaut wurde*. Stuttgart 1925, Nachdruck Stuttgart 1987.
- Prater, Andreas: *Michelangelos Medici-Kapelle: „ordine composito“ als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*. Waldsassen 1979.
- Ragheb, Fiona (ed.): *Frank Gehry, Architect*. New York 2001.
- Rietdorf, Adolf: *Gilly – Wiedergeburt der Architektur*. Berlin <sup>2</sup>1943.
- Rosenau, Helen: *Boullées Treatise on Architecture*. London 1953.
- Schmitt, Gerhard: *Architectura et machina – computer aided architectural design und virtuelle Architektur*. Braunschweig 1993.
- Semenzato, Camillo: *La Rotonda di Andrea Palladio* (Corpus Palladianum vol. 1). Vicenza 1968.
- Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über die vielfarbige Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona 1834. In: Semper, Gottfried: *Kleine Schriften* (Hg. von Hans und Manfred Semper). Berlin, Stuttgart 1884.
- Steinhauser, Monika: *Etienne Louis Boullées „Architecture – Essai sur l'art“: Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur*. In: *Idea II*, 1983, S. 7-47.
- Szambien, Werner: *J. N. L. Durand. De l'imitation à la norme*. Paris 1984.
- Taut, Bruno: *Die Gläserne Kette (eine expressionistische Korrespondenz über die Architektur der Zukunft)*. Stuttgart 1996.
- Tavernor, P.: *Palladio and Palladianism*. London 1991.
- Tegethoff, Wolf: *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*. Kat. Kaiser Wilhelm Museum der Stadt Krefeld/Museum of Modern Art New York 1981, Bd. 1, S. 37-51.
- Traeger, Jörg: *Architektur der Unsterblichkeit in Schinkels Epoche*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 2-3/1982, S. 31-35.
- Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964.
- Wätjen, Eduard: *Friedrich Gillys Entwurf für ein Denkmal König Friedrichs II. von Preussen*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. LI, 2000, S. 199-228.
- Whyte, Iain Boyd (Hg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlin 1986.
- Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949; dt. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969.
- Zöllner, Frank: *Vitruvs Proportionsfigur – Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft Bd. 14). Worms 1987.