

Matthias Noell

## Follies, Enten und andere Verrücktheiten – Anmerkungen zu einer Typologie der exzentrischen Dinge

«*Il faut concevoir pour effectuer.*» (Étienne-Louis Boullée<sup>1</sup>)

«*Abstruse architecture is valid when it reflects the complexities  
and contradictions of content and meaning.*» (Robert Venturi<sup>2</sup>)

«*Follies have their place and their role, but only as long as reason  
is desired.*» (Anthony Vidler<sup>3</sup>)

### Präzisierung

Ein Folly bezeichnet im englischen Sprachgebrauch einen merkwürdigen architektonischen Gegenstand eines reichen, etwas verrückten Bauherrn des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Follies sind individuell, auffallend, seltsam oder skurril – und immer auch ein bisschen nutzlos. Einer engen Definition folgend umfasst der Begriff nur Garten- oder Parkarchitekturen, die meist als Belvedere oder Point-de-vue eingesetzt wurden und deren Form und Funktion eine nicht eindeutig zu bezeichnende Verbindung eingehen.<sup>5</sup> Die spezielle Situation im Garten erlaubte es, die gesellschaftlichen und architektonischen Normen durch einen experimentellen und kalkulierten Regelverstoss in Form kapriziöser Architektur oder grotesker Ausgestaltung sowie durch einen freien Zugriff auf historische Formen in Frage zu stellen oder zu erweitern. Follies changieren häufig genug zwischen skulpturaler und architektonischer Erscheinung und sind zudem als primär zeichenhafte Anlage zu lesen, deren Innenleben nicht unbedingt einen Zusammenhang zu seiner äusseren Form aufweisen muss. Eine bautypologische Ordnung dieser rätselhaften und selbstbezüglichen Bauten, die ihre Daseinsberechtigung aus absichtlichen Widersprüchen und Regelverstössen ziehen, scheidet zwangsläufig an der Diversität der zu untersuchen-

den verrückten Objekte. Verfasser follywissenschaftlicher Abhandlungen konstatieren daher meist, und selten ohne eine gewisse Ironie, eine wissenschaftliche Definition eines Folly sei nicht möglich, es «definiere sich selbst».<sup>6</sup>

Die Ursache für das konkrete Aussehen eines Folly ist immer von den sehr persönlichen Launen und Erlebnissen des jeweiligen Bauherrn abhängig. Wie viel näher war dennoch der unbekannte Architekt eines der bekanntesten Follies des 18. Jahrhunderts, des *Dunmore Pineapple*, der von Étienne-Louis Boullée erträumten Freiheit und Autonomie der Maler und Schriftsteller.<sup>7</sup> Bis heute wird die bautechnische und entwerferische Brillanz dieses Bauwerks bewundert, und bis heute wird über die Relation zwischen der Gebäudefunktion des Mittelpavillons einer Gewächshausanlage und seiner Form einer masslos vergrößerten steinernen Ananas gerätselt, die John Murray, 4th Earl of Dunmore, sich vermutlich nach 1777 in seinem Garten errichten liess.<sup>8</sup> Für einen Bautyp im Sinne von Nikolaus Pevsners *A History of Building Types* ist eine solche Unschärfe selbstverständlich ein Ausschlusskriterium.<sup>9</sup> Der Begriff des «Folly» bezeichnet also im engen Sinn eher eine zusätzliche Eigenschaft eines an den Kontext des Gartens gebundenen Bauwerks als einen regulären Bautyp. Das Wesen eines Folly kann sich nahezu sämtlicher Baugattungen in diesem Rahmen bemächtigen – woraus seine Definitionsschwierigkeiten resultieren. Ein Folly ist mit einem anderen daher nicht so sehr über architektonische, typologische, funktionale oder gestalterische Regelmäßigkeit (oder auch Regellosigkeit) verwandt, sondern vielmehr über eine Analogie, die in der Disposition des Bauherrn begründet liegt.

Phantastische oder utopische Architekturentwürfe, selbst wenn sie gebaut wurden, wie die höchst skurrile und aus Fundmaterial errichtete *Maison idéale* von Joseph Ferdinand Cheval im französischen Hauterives (1879-1912), wären in dieser engeren Definition von Follies als Resultate eines bewussten Abweichens nicht enthalten, sind jedoch eng mit diesen verbunden und nicht immer eindeutig abzugrenzen. Als Gartenarchitektur mit der Beschriftung «Monument original» und vor allem über seine «abseitige Erscheinung» wäre das Produkt des bastelnden Briefträgers jedoch durchaus als Folly akzeptabel, ähnlich wie die zahlreichen jüngeren verwandten Produkte weltweit.<sup>10</sup> Die sogenannten *habitaclés*, die

der Ingenieur, Architekt, Bildhauer und Verleger André Bloc in seinem Garten in Meudon bei Paris errichtete, setzen sich von diesen naiven Verrücktheiten in erster Linie durch das kunsttheoretische Bewusstsein und professionelle Tun ihres Schöpfers ab. Dass aber gerade dieser Unterschied im 20. Jahrhundert kaum mehr gelten kann, zeigt dessen Interesse an der von Jean Dubuffet benannten und unter anderem von Pierre Guéguen in Blocs Zeitschrift *Architecture d'aujourd'hui* thematisierten Kunstrichtung des «Art brut», der Kunst der Laien, Dilettanten und Verrückten.<sup>11</sup>

#### *Erste Verunklärung: Geschwätzige Baukunst*

Der Fall des Folly, dieses Bautyps ohne eindeutige Definition, gibt uns aber auch Hinweise auf einen anderen Zugang zur Architekturtypologie, die nicht nur die formalen Ausprägungen und Varianten primärer Funktionszugehörigkeiten erläutert, sondern gerade ihre Beredsamkeit und Vermittlung von Bedeutung zum hauptsächlichen Thema macht.<sup>12</sup> In der architektonisch-skulpturalen Welt des Folly werden die reale Welt und ihre Konventionen hinterfragt oder ironisch kommentiert, in manchen Fällen vielleicht auch konsequent negiert. Man könnte also auch fragen, ob ein Folly nicht eher ein *espace autre*, eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults, als ein regulärer Bautyp ist.<sup>13</sup> In jedem Fall wird der Betrachter nicht nur aufgefordert, über den Sinn von Architektur und ihre adäquate Form nachzudenken, er wird geradezu durch die andersartige Form dazu genötigt.

Insbesondere der *Pineapple* ähnelt jener französischen *architecture parlante* des ausgehenden 18. Jahrhunderts, deren Form nicht über architektonische Konventionen und Regeln Rückschlüsse auf die Funktion zulässt, sondern über eine Thematisierung und Sichtbarmachung des Inhalts.<sup>14</sup> Damit ist die *architecture parlante* eines Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux oder Jean-Jacques Lequeu, die auf dem Prinzip der Naturnachahmung beruht, den Follies der Ananas des Earl of Dunmore durchaus verwandt.<sup>15</sup> Die Extravaganzen dieser bildhaften Architektur lagen 1852 für den anonymen Autor, in dessen mehrteiliger französischer Architekturgeschichte im *Magasin pittoresque* Emil Kaufmann die bislang erste Nennung des Begriffs der *architecture parlante* entdeckte, auf der Hand: «Fort luxueuses à l'extérieur, [...] pour la plupart

très-incommodes au-dedans, et leur ordonnance des plus bizarres choque toutes les règles du goût.»<sup>16</sup> Das Vergehen Ledoux' war für diesen Kritiker klar: Der Architekt habe sich, anstelle Regeln und Prinzipien zu befolgen, seinen individuellen Neigungen und jeglichen Fantasien der Imagination widerstandslos hingegeben. Regellosigkeit und Verstoss gegen den gesunden Menschenverstand, «le bon sens» – ein vernichtendes Urteil desjenigen, der die Regeln der anderen nicht erkennen will. Mit Blick auf die Ledoux'schen Strategie, zum Beispiel das Haus eines Weinbauern (Ledoux sprach allerdings von einem Küfner) in Form einer Tonne zu errichten, wurde der Kritiker ironisch: Der Architekt hätte wohl noch dem Haus eines Trinkers die Form einer Flasche gegeben.<sup>17</sup> Dieser fiktive Entwurf wäre dann augenscheinlich ein Folly gewesen, wie auch Lequeus realer Entwurf eines Kuhstalls in Form des darin behausten Tieres.

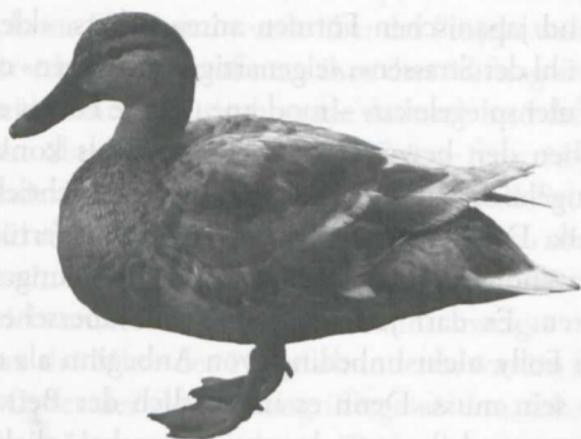
Ähnliche Strategien erkannte die Mediävistik in den mimetischen oder «redenden» Reliquiaren, für deren kostbare Gestaltung beispielsweise die Form eines Fingers gewählt worden war, wenn es galt, eine Fingerreliquie zu umhüllen.<sup>18</sup> Nichts konnte das Fragmentarische einer Reliquie und den umfassenden, auch symbolischen Anspruch auf Unversehrtheit des heiligen Körpers besser zur Anschauung, zum Sprechen und damit zum Einklang bringen als diese formale Angleichung der Hülle an ihren Inhalt.<sup>19</sup> Bei allen Analogien in der Formfindung war dieses enge Bedeutungsverhältnis von Innen und Aussen weder dem architektonischen Folly noch überhaupt der sprechenden Architektur inhärent. Der Betrachter kann hier nicht ohne weiteres, schon gar nicht mehr heute, von der Form auf den Inhalt schliessen – vor allem dann nicht, wenn ihm der Kontext unbekannt ist.<sup>20</sup> Die darstellende Form der schottischen Ananas zielte vielleicht auch nicht auf ihren Inhalt, denn eine Existenz von Ananaspflanzen ist für das 18. Jahrhundert in Dunmore bislang nicht nachgewiesen, sondern transportierte vielmehr einen übergeordneten symbolischen Gehalt: Als Festsaal steht die kostbare Frucht in ihrer nicht minder kostbaren Ausführung in Stein im Zentrum der realen Pflanzensammlung und verweist möglicherweise auch auf die Zeit des Earls als Gouverneur von Virginia. Jenseits solcher möglicher Bedeutungszusammenhänge wurden Follies aber primär entworfen, um betrachtet zu werden,<sup>21</sup>



sie sind daher häufig eher geschwätzige Sammlungsgegenstände als sprechende Hüllen. Einen kleinen Widerhall dieser Strategie des Sammeln und Arrangierens von eigenwilligen Kleinarchitekturen mit zweitrangiger Funktion mag man im Vitra Designmuseum in Weil am Rhein sehen.

### *Zweite Verunklärung: Moderne Landschaften*

In vielen Fällen ist die exzentrische Form des Folly ohnehin nichts weiter als eine Hülle für eine von ihr getrennte Funktion im Rahmen einer Garten- oder Parkanlage gewesen, eine benötigte Hütte, ein Spritzenhaus<sup>22</sup>, ein Kiosk, Eiskeller, Belvedere oder anderes. Dieser reine Gebrauchswert ist hier meist nur eine primäre, durchaus banale Funktion, während die Repräsentation einer Idee durch die Form die interessantere Rolle spielt. Ein Folly kann eben auch eine Architektur des offensichtlichen Versteckens sein. Diese Eigenschaft wird bei der Überschreitung der Gartenmauer und Anwendung im urbanen Raum noch deutlicher. Niemand würde auf die Idee kommen, im städtischen Geräteschuppen am Soho Square in London, diesem für seine aufwendige Form viel zu kleinen Fachwerkgebäude, den Überrest einer ländlich-herrschaftlichen Architektur zu entdecken oder in der Bedürfnisanstalt von Rudolf Walter und Walther Spickendorff am Charlottenburger Amtsgerichtsplatz (1905) eine Schweizer Berghütte. Diese Bauten bezeugen die Übernahme von Strategien aus der Landschaftsarchitektur in den städtischen Raum und sind kaum als versuchte Täuschung anzusehen. Sie gehören eher in die Kategorie der *decorated sheds* der nordamerikanischen Architekten Robert Venturi und Denise Scott Brown: «ornament is applied independently».<sup>23</sup> Die Ananas hingegen, bliebe man in der Terminologie Venturis und Scott Browns, wäre dann ein exaltes skulpturales Symbol, ein «building-becoming-sculpture», nach dem berühmten entenförmigen Restaurant, dem Long Island Duckling, auch «Ente» genannt. Auch in der texanischen Toilettenanlage in Form eines Paares von Cowboystiefeln, je ein Schuh für Frauen und Männer, wäre die «Ente» unschwer zu erkennen.<sup>24</sup> Aber lassen wir uns nicht ablenken: Ein Folly wird aus dem Londoner *toolshed* vor allem durch das verschobene Grössenverhältnis und durch das bewusste und sichtbare Verrücken von Form und Funktion, nicht etwa durch seine Strategie der



Camouflage. Dieses kunstvolle Spiel mit Grösse, Material und Standort war in den Metropolen um 1900 besonders ausgeprägt. Alfred Grenander, der im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Berlin tätige schwedische Architekt, errichtete um 1905 in der preussischen Metropole einige Zeitungs-, Buch- und Fahrkartenkioske und möblierte damit den städtischen Raum wie einen Park. Man sah in diesen extravaganten Kleinarchitekturen, für die der Gestalter sich auch von skandinavischen und japanischen Formen anregen liess, «kleine Bijous im Gewühl der Strassen», «eigenartige Leistungen» oder «geistreiche Eulenspiegelereien» – moderne urbane Follies eben.<sup>25</sup>

Wir haben den bewussten Regelverstoss als konstitutiv für eine Zugehörigkeit zur Gattung Folly beschrieben sowie Exzentrik, Dilettantismus und eine Portion Verrücktheit als die notwendigen charakterlichen Voraussetzungen bei den Bauherren. Es darf jedoch dabei nicht übersehen werden, dass ein Folly nicht unbedingt von Anbeginn als ein solches geplant sein muss. Denn es ist letztlich der Betrachter, der den Gegenstand als «verrückt» ansieht, und möglicherweise ist es die verstrichene Zeit zwischen Errichtung und Rezeption, die eine Verrücktheit erst entstehen lässt.<sup>26</sup>

Nehmen wir als ein Beispiel die Schweizer Bunkeranlagen aus den 1940er Jahren. Aufgeschreckt aus der eingebildeten Idylle, sah sich die Schweiz bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs genötigt, eigene Wehrbauten zu errichten, um den übermächtigen Feinden bei einem Einmarsch trotzen zu können. Vermutlich wohlwissend, dass dies eher ein hilfloser Versuch für einen Ernstfall sein würde, verstärkte man die erhoffte wehrhafte Wirkung durch Tarnung. Es entstanden Bunker im Gewand ländlicher Schweizer Architektur, die als Falsifikate aus der Schweizer Landschaft eine Art Parkanlage mit Staffagearchitektur machten. Dennoch wurden diese durchaus verrückten Bunkeranlagen erst durch ihre Funktionslosigkeit und die daher geänderte Wahrnehmung in den vergangenen Jahrzehnten zu wirklichen Follies – es ist erst der systematische Blick des Fotografen, der das Verrücken vom Bautyp des camouffierten Wehrbaus zu dem des Folly aufzeigt.<sup>27</sup>

Ähnlich der Brüsseler Justizpalast: Für den Monumentalbau des Architekten Joseph Poelaert, um den sich wie um sein Hauptwerk auch zahlreiche unglaubliche und vermutlich auch grösstenteils erfundene Legenden ranken, musste ein

nicht unerheblicher Teil des Stadtbezirks der Marollen abgerissen werden. Die ansässige und teilweise aus ihren Häusern vertriebene Bevölkerung belegte Poelaert mit dem zweifelhaften Beinamen «de schieve arkitek» – der schiefe oder schwachsinnige Architekt. Poelaert verstarb noch vor Ende der Bauarbeiten, angeblich ohne Pläne des Unsummen verschlingenden Ungetüms zu hinterlassen. Der Entwerfer des Denkmals für Vittorio Emanuele II., Giuseppe Sacconi, zeichnete überhaupt keine Pläne und wurde über das Projekt wahnsinnig (oder dafür erklärt), worauf man ihm den Auftrag entziehen konnte. Beide Bauwerke sind gerade dadurch und durch ihre ins Groteske übersteigerte Form und Grösse feste, identifikationsbildende Bestandteile der Städte Rom und Brüssel geworden und stehen als verrückte Bauwerke ebenso verrückter Architekten in allen Reiseführern.

Ein Beispiel unserer Tage: Das Braunschweiger Schloss, errichtet um die Mitte des 19. Jahrhunderts, war im Zweiten Weltkrieg Opfer der Bombenangriffe geworden. Jahrzehntlang verschwunden und durch eine Parkanlage ersetzt, fehlte es der Bevölkerung zunächst wohl nicht besonders, seine Fassade wurde aber dennoch zwischen 2005 und 2007 als Verkleidung eines funktionalen Einkaufszentrums neu errichtet. Eine Mall ist zwar per se ein *decorated shed*, mit klarer Grundrisstypologie, aber ohne eigene Fassadenausprägung, viele Betrachter verspüren jedoch den eklatanten Braunschweiger Bruch zwischen rekonstruierter historischer Form und moderner Funktion, zwischen Erscheinung und Inhalt. Sie werden aber, anders als bei einem beabsichtigten Folly, nicht auf eine ideenreiche Extravaganz des Bauherren schliessen, eher auf die von Peter Blake in *Form follows fiasco* übermittelte scherzhafte amerikanische Definition eines Kamels: «a horse designed by a committee». <sup>28</sup> Ein Verrücken zum unbeabsichtigten Folly kann hier nur die Zeit mit sich bringen.

Viele heutige den geplanten Follies ähnelnde Bauten sind eigentlich auf diese unbeabsichtigte Verrücktheit zurückzuführen. Denn da, wo seit der Moderne alles möglich geworden ist – und nichts anderes stellten die Venturis fest –, wo die Konventionen grösstenteils abhandengekommen sind, kann es einen anregenden, exzentrischen Auftritt durch formale Brüche kaum mehr geben. Zurück bleiben angestrengte und anstrengende Produkte, Enten eben. <sup>29</sup> Aber vielleicht lie-

gen verrückt, wahnsinnig und lächerlich ja auch gar nicht so weit auseinander. Andere Vergleichsbeispiele aus dem urbanen Gefüge zeigen aber auch, dass die immer wieder beschworene ironische Distanz der Postmoderne diese Entwicklung zumindest teilweise unterlaufen kann: Charles Moores *Piazza d'Italia* von 1974-1978, aber auch die britische Anlage aus Barking von muf architecture/art setzen falsche historische Fussnoten und zeigen gerade durch diese kontextuelle Fehlerhaftigkeit die Möglichkeit exzentrischer Gestaltung auch im späten 20. und 21. Jahrhundert.<sup>30</sup>

### *Dritte Verunklärung: Abstruse Innenräume*

Versteht man unter einem Folly im Allgemeinen zwar nur ein Gebäude, so kann man aber schon im Mittelalter und in der frühen Neuzeit Beispiele für verrückte Gestaltung auch im Innenraum finden. Nicht selten wurden dort kunstfertige und eigenwillige Entwürfe ausgeführt, die bis heute Rätsel aufgeben oder zumindest Kopfschütteln hervorrufen. Die bekannteste dieser verstörenden, die Konventionen konterkarierenden Detaillösungen findet sich in der Kathedrale von Lincoln. Wahrhaftig nicht arm an Exzentrik, ist selbst die englische Baukunst von den sogenannten «crazy vaults» über-rumpelt worden. Anscheinend aus dem Nichts fand der Bau-meister Gaufrido de Noiers – bezeichnenderweise streitet man sich bis heute über dessen Nationalität – um 1200 zu seinen asymmetrischen und vollständig von der klaren Systematik der französischen Gotik abweichenden «manie-ristischen» Gewölberippen.<sup>31</sup> Optische Störung oder archi-tektonischer Wahnsinn, mittelalterlicher Dadaismus oder englische Unbedarftheit, eine endgültige Klärung dieser geo-metrischen wie gestalterischen Exzentrik lässt auf sich warten. Nur eines ist sicher: Die Perfektion der Ausführung belegt die Absicht des Entwerfers, genau dieses und nicht etwa ein anderes Ergebnis hervorbringen zu wollen, ähnlich wie dies auch für Benedikt Rieds wie zusammengenagelt wirkendes Meisterstück dekonstruktiven Gewölbebaus in der Böhmi-schen Kanzlei der Prager Burg gelten kann.<sup>32</sup> Und genau dies haben die genannten Gewölbe mit dem *Pineapple* gemeinsam. Die eigenwilligen Einfälle haben zweifellos alle ihre Begründungen – wir kennen sie nur nicht.<sup>33</sup> Egal, wie die Quellenlage sich darbietet, neben der Exzentrik, dem

Witz und dem Spieltrieb ist es schlussendlich das Abweichende, Unerklärliche, Verstörende und überraschend Vielseitige, das uns fasziniert und fesselt und das im Regelfall wohlberechnet ist.

Ein letztes Beispiel aus dem mittleren 20. Jahrhundert mag dies beleuchten. Zwischen 1959 und 1964 plante und realisierte Robert Venturi ein kleines Wohnhaus für seine Eltern in Philadelphia. Als erstes postmodernes Haus titulierte er es eine Einschätzung, die Venturi im Übrigen nicht teilt, setzte er es in seinem zeitgleich entstandenen Buch *Complexity and Contradiction in Architecture* in einen historischen und theoretischen Kontext, der in Wort- und Auswahl sein Interesse an der englischen Architektur und ihren Verrücktheiten erkennen liess. Venturi interessierte sich explizit für Beispiele widersprüchlicher Gestaltung und ihre Relevanz: «Most of the examples will be difficult to «read», but abstruse architecture is valid when it reflects the complexities and contradictions of content and meaning.»<sup>34</sup> Er führte hierzu einige von John Vanbrughs eigenwilligen Lösungen an, Eastbury Manor und Blenheim Palace – und verwendete sie als Anregungen im eigenen Œuvre. Fasziniert vom Abstrusen und Widersprüchlichen, entwarf Robert Venturi ein Wohnhaus, dessen vorgeführte Massstabssprünge und konträre Grössenverhältnisse den Betrachter irritieren und dessen Details in einem jeweils unerwarteten Bezug zum Gesamten stehen. Vor allem die Treppe des Hauses gibt Rätsel auf, und das, obwohl Venturi uns sämtliche Parameter des Entwurfs selbst mitteilt und deren Ergebnis analysiert. Zunächst einmal beginnt die Treppe im Erdgeschoss als eine grosse Anlage, die jedoch schon wenige Stufen später, durch den Kaminverlauf eingengt, zu einem mickrigen Treppchen sichtbar verkümmert. Venturi zieht aus der selbstkreierten und durchaus nicht unumgänglichen misslichen Lage einen absurden Vorteil: Der Versprung könnte zum Abstellen von Gegenständen verwendet werden, die man später ins Obergeschoss zu tragen wünsche.<sup>35</sup> Seine ersten Pläne für das Obergeschoss ändernd, verkleinerte Venturi das Treppenhaus auch dort weiter und «nutzte» einen neu entstehenden Raum als gefangenen, über zwei Fenster jedoch bestens belichteten Raum. Seine eigentliche Funktion erhält der Raum ausgerechnet durch eine Treppe, die direkt an der Türschwelle beginnt, den Raum

damit blockiert und oben auch noch gegen die Wand läuft. Sein *nowhere stair* ist offensichtlich sinnlos – man könne die verrückte Treppe aber (Venturi nennt sie selbst «whimsical») durchaus zum Putzen des Oberlichts und zum Streichen der Wände nutzen. Ein Vergleich mit Marcel Duchamps paradoxer und hoffnungsloser Tür in seinem Pariser Atelier, die gleichzeitig offen und geschlossen ist, legt nahe, dass Venturis überflüssiges Treppchen eigentlich der Stein des Anstosses in *Mother's house* ist, über den der Betrachter stolpert und auf die Essenz, aber auch die Absurdität gestalterischer Entscheidungen verwiesen wird. Denn jedes Phänomen, sei es nun ein Objekt oder ein Gedanke, so zitiert Venturi György Kepes, «verdankt seine Form und seinen Charakter einem Kampf gegensätzlicher Richtungen», die der Entwerfer miteinander in Einklang bringen muss.<sup>36</sup> Widersprüchliche und verrückte Gestaltung wirft uns bei der Betrachtung durch ihre offensichtliche oder scheinbare Fehlerhaftigkeit und Sinnlosigkeit auf uns selbst zurück und wird dadurch zum Sinnträger.

## Anmerkungen

1 Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, hg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968, S. 49

2 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, S. 25

3 Anthony Vidler, *History of the folly*, in: B. J. Archer u. Anthony Vidler: *Follies. Architecture for the late-twentieth-century landscape*, Ausstellungskatalog Leo Castelli Gallery New York (u.a.), New York, NY 1983, S. 13

4 Im deutschen Sprachgebrauch hat sich der Fachbegriff kaum und nur in Fachkreisen durchsetzen können, der im Französischen verwendete Begriff «folie» ist nicht absolut deckungsgleich mit dem englischen «folly».

Vgl. hierzu Marie-Hélène Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris 2000 (= *Principes d'analyse scientifique*), S. 150-151

5 Die Literatur kann hier nur ausschnitthaft wiedergegeben werden. Auch auf den Zusammenhang zum Bautyp der Grotten kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. vor allem das frühe Werk von Barbara Jones, *Follies and grottoes*, London 1. Aufl. 1953, 2. Aufl. 1974. Ganze Zeitschriften wie *The International Magazine of Follies, Grottoes and Garden Buildings* widmen sich ausschliesslich den Follies.

6 Gwyn Headley u. Wim Meulenkaamp, *Follies. Grottoes and Garden Buildings*, London 1999, S. 6. Über die Schwierigkeit der Kategorisierung und Definition auch Stuart Barton: *Monumental Follies. An exposition on the eccentric edifices of Britain*, Liverpool 1972, S. 7, der «the attempt to define the undefinable» unternimmt.

7 Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l'art*, hg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968, S. 55: «Oh! combien est préférable le sort des peintres et des hommes de lettres! Libres et sans aucune espèce de dépendance, ils peuvent choisir tous leurs sujets et suivre l'impulsion de leur génie.»

8 Der Bauherr John Murray, 4th Earl of Dunmore, scheute keine Kosten und konstruktiven Mühen, dieses in bautechnischer und architekturtheoretischer Hinsicht höchst eigenwillige Bauwerk zu errichten. Vgl. die neueren Untersuchungen und Datierungsvorschläge des Landmark Trust: [http://www.landmarktrust.org.uk/BuildingDetails/Overview/230/The\\_Pineapple](http://www.landmarktrust.org.uk/BuildingDetails/Overview/230/The_Pineapple) (zul. besucht am 5.1.2013)

9 Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London 1976

10 Vgl. hierzu vor allem Ulrich Conrads u. Hans G. Sperlich, *Phantastische Architektur*, Stuttgart 1960, S. 8-9 u. S. 30-31, Zitat S. 26, oder Michael Schuyt u. Joost Elffers, *Phantastische Architektur. Ungewöhnliche Entwürfe und verwirklichte Träume*, Köln 1980, vor allem S. 138-147

11 Vgl. hierzu auch Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Museum of Modern Art, New York, 1964; ders., *The Prodigious Builders*, New York u. London 1977

12 Anthony Vidler spricht von «visual rhetoric that could be ›read‹ like a book», vgl. Vidler 1983 (wie Anm. 3), hier S. 10

13 Wobei hinzugefügt werden muss, dass Gärten ohnehin zu den von Foucault genannten Heterotopien zählen. Michel Foucault, *Des espaces autres*. Vortrag im Cercle d'études architecturales 1967, erstmals publiziert in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, H. 5, Oktober 1984, S. 46-49

14 Zur *architecture parlante* besonders Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphia 1952, Sonderdruck der *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, vol. 42, part 3, 1952, S. 431-564, bes. S. 441, S. 447 u. S. 535; ders., *Architecture in The Age Of Reason Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge 1955, hier u. a. S. 130 u. Anm. 78, S. 251; ders., *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien u. Leipzig 1933, S. 30

15 Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Introduction*, in: Boullée 1968 (wie Anm.), S. 16

16 Anonym, *Études d'architecture en France, ou notions relatives à l'âge et au style des monuments élevés à différentes époques de notre histoire. Règne de Louis VI.*, in: *Magasin pittoresque*, Jg. 20, 1852, S. 386-390, S. 388.

Kaufmann 1952 (wie Anm. 14)

17 Anonym 1852 (wie Anm.), S. 388

18 Der Begriff stammt wohl von Josef Braun, der damit parallel zu Kaufmanns Forschungen zur Revolutionsarchitektur ein Pendant in der Mediävistik etablierte. Josef Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. B. 1940

19 Vgl. allgemein: Bruno Reudenbach u. Gia Toussaint (Hg.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2011 (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte* 5). Konkret zu den sprechenden Reliquiaren und zur Problematik des abweichenden Inhalts von der Form sowie zur Komplexität mittelalterlicher Wahrnehmung: Bruno Reudenbach: *Körperteil-Reliquiare. Die Wirklichkeit der Reliquie, der Verismus der Anatomie und die Transzendenz des Heiligenleibes*, in: *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, hg. v. Hartmut Bleumer, Hans-Werner Goetz,

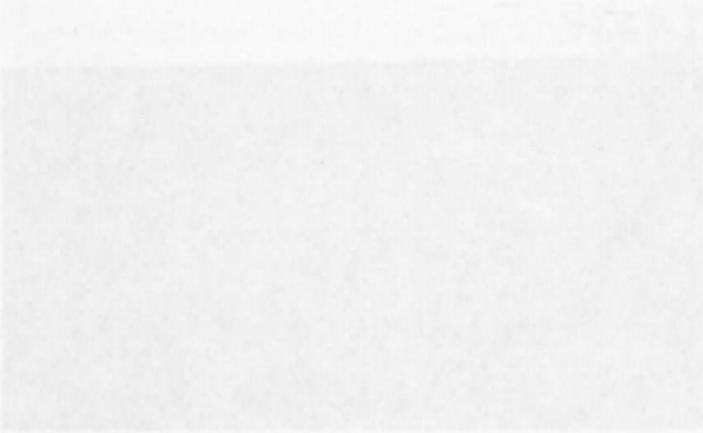
- Steffen Patzold u. Bruno Reudenbach, Köln 2010, S. 11-31
- 20 Vgl. Matthias Götz u. Bruno Haldner, Sprechende Gegenstände, Museum für Gestaltung, Basel 1991
- 21 «We must look at it as a 'great picture'», Kaufmann 1952 (wie Anm. 14) zu Ledoux' Schleusenwärterhaus, S. 535
- 22 Zum Beispiel in Heinrichsdorf bei Neuruppin, wo 1807 ein Spritzenhaus in Form einer (fehlenden) gotischen Kirche auf dem Dorfanger platziert wurde.
- 23 Robert Venturi, Denise Scott Brown u. Steven Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge, Mass. u. London 1972, zit. nach der Taschenbuchausgabe 1977, S. 87
- 24 Robert Venturi und Denise Scott Brown, On Ducks and Decoration, in: Architecture Canada, vol. 45, Oktober 1968, S. 48-49. Tatsächlich trafen die beiden mit den Möglichkeiten symbolischer Architektur recht genau die Quintessenz der Follies des 18. und 19. Jahrhunderts und übertrugen sie in die urbanisierte Landschaft des 20. Jahrhunderts. Den Long Island Duckling hatte bekanntlich bereits Peter Blake mit seinem Buch God's own junkyard in die architekturtheoretische Debatte eingeführt. Eine Photographie der Stiefel in: Schuyt / Elffers 1980 (wie Anm. 10), S. 89
- 25 Ernst Schur: Alfred Grenander, in: Moderne Bauformen, Jg. 8, 1909, S. 193-206, hier S. 194; Max Rapsilber: Alfred Grenander, Berlin 1904 (= Sonderheft der Berliner Architekturwelt), o.S. Die ebenfalls von Grenander entworfenen U-Bahn-Eingänge erinnerten denselben Kritiker an die «bizarr-schlichten Formen japanischer Tempelarchitekturen». Hans Schliepmanns Begriff der «Eulenspiegeleien» zit. nach Eva Maria Froschauer, Berliner Autochthone – die Vermittlung des frühen Werks Alfred Grenanders in der Architekturpresse, in: Christoph Brachmann u. Thomas Steigenberger (Hg.), Ein Schwede in Berlin. Der Architekt und Designer Alfred Grenander und die Berliner Architekturwelt (1890-1914), Berlin 2010, S. 359-374, hier S. 371
- 26 Man könnte hier eine Parallele zu den «gewollten» und «ungewollten» Denkmälern von Alois Riegl ziehen.
- 27 Christian Schwager: Falsche Chalets, Zürich 2003. Vgl. auch: Headley / Meulenkamp 1999 (wie Anm. 6), S. 352, zu einer übriggebliebenen Orangerie in London.
- 28 Peter Blake: Form follows fiasco. Why modern architecture hasn't worked, Boston u. Toronto 1974, S. 9
- 29 Beispiele zeigen die zahlreichen Publikationen der 1980er Jahre zum Thema moderner Follies, z.B. in: Archer / Vidler 1983 (wie Anm. 3)
- 30 «This 7 metre high folly recreates a fragment of the imaginary lost past of Barking», <http://www.muf.co.uk/archives/portfolio/barking-town-square-2> (zul. bes. am 31.10.2012). Vorläufer solcher Ansätze sind auch in Peter Eisenmans Projekte aus der Serie der «Cities of Artificial Excavation» 1978-88 zu suchen.
- 31 Vgl. u.a. Paul Frankl, The «Crazy» Vaults of Lincoln Cathedral, in: The Art Bulletin, vol. 35, 1953, S. 95-107
- 32 Vgl. u.a. Norbert Nussbaum: Konformität und Individualität in der deutschen Architektur nach 1350, in: Herbst des Mittelalters?, hg. v. Martin Pickavé, Berlin 2004 (= Miscellanea Mediaevalia 3), S. 231-248. Vgl. die «kalkulierte Verunsicherung» und «Kontrastwirkung» Hans Stethaimers, S. 241. Nussbaum zieht dort auch die naheliegende Parallele zur Postmoderne und zur architecture parlante, S. 247

33 Vgl. George R. Collins, Einführung, in: Schuyt / Elffers 1980 (wie Anm. 10), S. 18, zum Schloss des Anstreichers István Taródi: «... und was er damit ausdrücken will, ist leider unbekannt.»

34 Venturi 1966 (wie Anm. 2), S. 25.

35 Venturi 1966 (wie Anm. 2), S. 82 zu D'Arcy Wentworth Thompson («form as a record of development in environment») und Kepes («owes its shape and character to the duel between opposing tendencies»).

36 Venturi 1966 (wie Anm. 2), S. 82-83.



Wladimir Pilipenko hatte in jahrzehntelanger Tätigkeit den *Delfin*, ein selbstkonstruierter U-Boot, gebaut. Überwiegend aus Schrottmaterial und wirft er in der ukrainischen Steppe. Es sieht aus wie eine Konstruktion von Daniel Burensteins. Aber da, was es braucht, mit einem gehörigen Überschuss an Macht. Das Ganze macht einen ganz besonderen, nicht-haltbaren Eindruck. Sollte mich ein Kindersbuch nach ihm zeichnen. Hier hat jemand noch Scham auf jungen Tagen nicht vergessen.

Doch er regnet alle Unkontrollen. Es funktioniert. Er hat nicht konnte schwimmen und tauchen. Zunächst ist örtlichen Dorfreich Pilipenko *Delfin* war der einzige einsatzfähige U-Boot der Ukraine nach der Unabhängigkeit.

Doch Herr Pilipenko wollte mehr. Er wollte nicht nur beweisen, dass ein U-Boot in der ukrainischen Steppe nicht abtauchen oder gar Unmögliches ist, wie eine russische Redensart behauptet, sondern, dass man mit selbstem U-Boot richtig abtauchen kann. Unter Hausnummern begleitet Herr Pilipenko auf dem Weg zum Ziel seiner Träume, mit mehreren hundert Kilometer orientierten Schwarzem Meer.