

Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 84 (1966)
Heft: 33

Artikel: Revolutionsarchitektur
Autor: Vogt, A.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-68961>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Den nachfolgenden Beitrag hat uns Prof. Dr. A. M. Vogt, ETH, freundlich zur Verfügung gestellt in Form einer Ansprache, die er bei der Eröffnung der Ausstellung «Revolutionsarchitektur» am 19. 2. 66 in der *Graphischen Sammlung der ETH* gehalten hat. Darin wurde auch der Dank ausgesprochen an alle, die zum Zustandekommen der Zürcher Ausstellung beigetragen haben. Diese Dankbezeugung sei hier vorweggenommen. Sie richtet sich: an die *Bibliothèque Nationale de Paris* für deren freundliche Bereitschaft, die Werkgruppe auch ausser Landes gehen zu lassen, an M. J.-C. Lemagny, für die Herausgabe des Kataloges, an Prof. Erwin Gradmann und seine beiden Mitarbeiter, Frl. Dr. Ita und Leo Zihler, für die Aufgeschlossenheit und die Sorgfalt, die sie der Ausstellung an der ETH angedeihen liessen.

Die Redaktion

Eine der grossen Schwestern der Graph. Sammlung ETH, das *Cabinet des Estampes* an der *Bibliothèque Nationale* in Paris, hat im vergangenen Jahr eine Ausstellung veranstaltet mit dem Titel «Les Architectes visionnaires de la fin du XVIIIe siècle».

Damit hat nun im Jahre 1965 – «endlich», darf man schon sagen – Paris auf etwas reagiert, was Paris selber hervorgebracht hatte, was es aber seltsamerweise hartnäckig und bis vor kurzem vergessen, verdrängt hat.

In der Tat gibt es ja nicht nur im psychologischen Feld, sondern auch im historischen Feld sonderbare *Gedächtnislücken* oder *Verdrängungen*. Beispielsweise die Kultur und Kunst von *Byzanz* gehörte lange zu diesen Lücken in unserem Geschichtsbild – wahrscheinlich deshalb, weil Westrom nicht ein besonderes Interesse daran hatte zu betonen, wie sehr die kulturbildenden Kräfte für lange Zeit sich nach Ostrom verlagert hatten. Und zweitens, weil wir Westeuropäer gar nicht so ungern einen gradlinigen Stammbaum haben, der ohne östliche Ausknickungen und «Umwege» von Griechenland und Rom geradewegs zu uns aufsteigt.

Eine derartige Lücke hat sich nun auch um die Revolutionsarchitekten gebildet, die mit diesem Namen recht gut bezeichnet sind, obgleich ihre Architekturrevolution einige Jahre und Jahrzehnte vor die politische Revolution fällt, also ungefähr in die Zeit von 1760 bis 1790. Sie hat mit der politischen Revolution nur sehr bedingt zu tun, wie ja stets Kunst und Politik nur scheinbar nah, in Wahrheit durch Kategorien getrennt sind.

Dass die Pariser Gedächtnislücke nicht einfach als Zufall, sondern eher als Vermeidung von Ärgernissen zu verstehen ist, musste dann der Wiederentdecker von Boullée, Ledoux und Lequeu an eigenen Leib erfahren. Dieser Wiederentdecker ist nicht ein Franzose, sondern ein Wiener – *Emil Kaufmann* – und er trat schon in den dreissiger Jahren mit einem schmalen Band «Von Ledoux bis Le Corbusier» hervor, der ihm speziell im französischen Sprachgebiet eher übel vermerkt wurde. Das ist verwunderlich, denn derartige «Von...bis...»-Titel gehören doch sonst zum ungefährlichsten in der Publikationsgeschichte. Aber eben: die Verbindung der Namen Ledoux und Le Corbusier erweckte um 1930 das Gefühl einer doppelten Provokation. Und so musste der Wiener Kaufmann von Amerika aus seine Forschung fortsetzen, ohne in Paris auf Verständnis zu stossen.

Kein Zweifel, dass die Verknüpfung der Namen Ledoux und Le Corbusier nicht einfach eine leichtsinnige Aktualisierung war, sondern je länger desto berechtigter erscheint. Denn es hat durchaus den Anschein, dass die eigentliche Quellzone der modernen Architektur in der Revolutionsarchitektur liegt. Zwischen 1750 und 1790 sind die Würfel gefallen zu Entwicklungen, in deren Bahn wir heute noch stehen.

Dennoch: diese Architektur-Entwürfe (es sind ja *Entwürfe*, nicht *Architektur-Taten!*) können niemals nur Faszination sein, sondern sie bleiben eine Mischung aus *Faszination* und *Ärgernis*. Was Faszination und Ärgernis ausmacht, lässt sich wohl am einfachsten kennzeichnen an drei Eigenheiten, die in dieser Ausstellung fast durchgehend zu bemerken sind:

1. Diese Arbeiten neigen zu einer extremen *Grössenübersetzung*.
2. Sie sind das Resultat einer extremen *Geometrisierung*.
3. Sie sind, als Entwürfe, das Zeugnis einer rätselhaften *Gattungsverschiebung*.

Lassen Sie mich diese drei Eigenarten kurz charakterisieren!

1. Zur *Grössenübersetzung*: Beobachten Sie, wie Boullée beispielsweise das Schloss von *Versailles* umbauen und ausbauen (darf man sagen: «entbarockisieren») möchte. Riesenhafte Blöcke, die

Säule nur angelegt, nur Ornament, kein Masstab mehr, nur noch Fries. Man sagt oft, die Absetzung der Säule sei im 20. Jh. geschehen – es ist aber Boullée, der diese Absetzung mit System durchführt!

Das Sprengen von Masstäben führt Boullée folgerichtig zur Kugel, zum kugelförmigen Gedenkbau für den Naturwissenschaftler Isaac Newton. – Und damit sind wir schon bei

2. der *extremen Geometrisierung*. Denn die Kugel ist nicht nur die eigentlich masslose, massfreie, grössenfreie Gestalt. Sie ist auch die «reinste» Gestalt unter den geometrischen Körpern, regelmässiger als die sogenannten platonischen Körper (wie Tetraeder, Hexaeder usw.). So sehr regelmässig, dass sie riesengross, aber auch nur Punkt sein kann – also auch Punktsymmetrien auslöst, und damit eine alte Ordnung angreift, die viel tiefer liegt als die sogenannten «Stile»: die alte Bauordnung der *bilateralen Symmetrie*. Die bilaterale Symmetrie hat eine Hauptaxe, wie der Mensch ein Rückgrat hat. Ihre Entsprechungen heissen: Links und Rechts, ihre Zahlen sind 3–5–7. Nicht so die Punktsymmetrien von Boullée und Ledoux: da gibt es mindestens zwei Axen, und sie sind gleichberechtigt (Egalité!) haben also vier Felder – und die Vorzugszahlen heissen nicht 3–5–7, sondern 4–6–8.

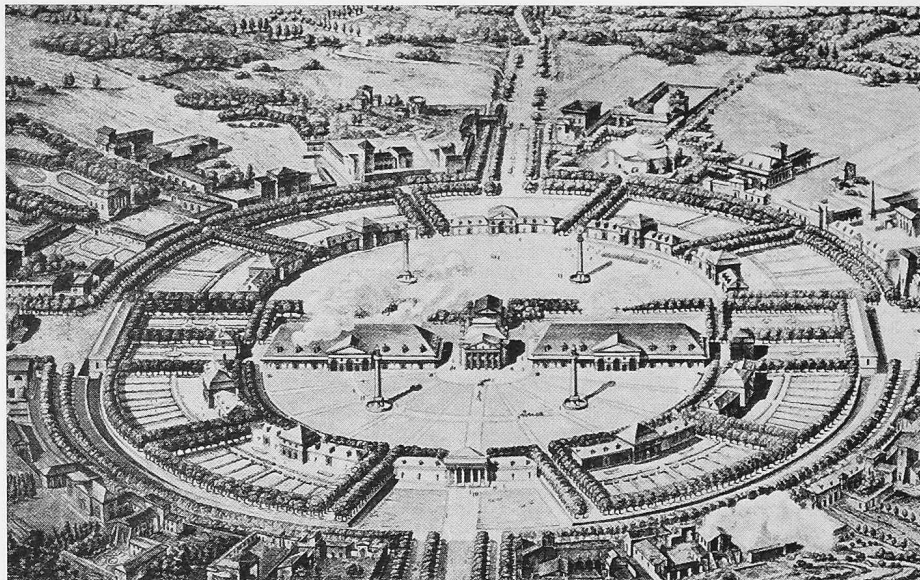
Derartige Änderungen, *Ordnungsänderungen*, sind ungleich prinzipiellere Schritte als beispielsweise der Temperamentswechsel vom Stil der Renaissance zum Stil des Barock. Wenn ich aber derart anspruchsvolle Änderungen festzustellen behaupte, dann kann es wieder nicht sein, dass zwei einzelne Männer, Boullée und Ledoux, derart fundamentale Änderungen allein vollziehen konnten. Sie sind auch nur die Exponenten, sie fallen lediglich auf die Zungenspitze der Weiche. Die Bahn aber kommt von weit her und führt weit. Die Geometrisierung auf Regelmässigkeit, auf Punktsymmetrie hin beginnt nämlich spätestens in Bramantes St. Peters Kuppel-Entwurf, sie wird ungemein gefördert von Palladio, also im 16. Jh. Und das, was dann im 18. Jh. von Boullée und Ledoux gedacht, entworfen (aber nicht gebaut) wird, das kommt dennoch – wenn auch scheinbar nur Traum oder Gespinnst – an den Mann. Boullée und Ledoux haben nämlich einen Schüler, *Durand*, der dann Architekturlehrer an der École Polytechnique wird. Und es gibt nichts Gefährlicheres als einen Professor, der das Vorrecht hat, längere Jahre auf Schüler zu wirken, überdies seine Vorlesungen auch noch in Druck zu geben, wie es Durand getan hat... Mit vollem Recht hat deshalb *Hitchcock* in seinem bedeutenden Buch über die Architekten des 19. Jh. (Pelican History of Art) behauptet, dieses Jahrhundert werde anfangs beherrscht von der Durand-Doktrin. Diese Durand-Doktrin ist nichts anderes als die Boullée-Ledoux-Doktrin. Es ist die Doktrin der Punktsymmetrie, der 4- und 8-Zahl, der totalen Geometrisierung.

3. Doch eben – und damit komme ich zum 3. Punkt – dies alles *findet ja nicht statt!* Bleibt Entwurf, und als Entwurf bloss Traum. Lange hat man gemeint, Boullée und Ledoux hätten bloss Auftragspech gehabt und in auftragslosen Zeiten etwas zuviel phantasiert. So harmlos ist dies indessen nicht. Seit *Helen Rosenau* den hoch bedeutsamen «*Traité sur l'Art*» von Boullée publiziert hat, wissen wir, dass Boullée auf das Titelblatt von Hand geschrieben hat: «Ed io anche son Pittore» und dass er kein Wort so oft wiederholt wie «*Tableau*», Bild. Er wollte eigentlich Maler sein. Architektur *verschwindet* sich hier mit Malerei. Eine rätselhafte *Gattungsverschiebung*, wenn man bedenkt, dass wenige Jahre früher schon ein solcher Architekt-Maler zu höchstem Ruhm und zu grösster Wirkung kam, nämlich Piranesi.

Für Piranesi wie für Boullée gilt, dass sie nicht mehr zu bauen brauchten, weil ja die *Vorstellung genügt* – ja: weil die *Vorstellung* vom Bau *viel grossartiger* und *grandioser* ist, als es der ausgeführte Bau je sein könnte. Denken Sie doch an den Newton-Cénotaphe von 1784: ein grossartiges «*Tableau*», eine einzigartig intensive Bildbeschworung einer einzigartigen Architektenidee. Braucht denn das noch gebaut zu sein, und brauchten wir das noch reisend aufzusuchen, so wie man das Goetheanum Dornach aufsuchen kann, um dann vielleicht über Mass, Material und Zustand des Realbaues enttäuscht zu sein?

Diese Reisen können wir uns ersparen. Das Erlebnis findet, erweckt vom «*Tableau*», in unserem Anschauungsdenken viel besser statt. Und hier sollte man nun, glaube ich, nicht mit der abgenützten Erklärung vom romantischen Träumen kommen. Der Geist des 18. Jahrhunderts war ja ohnehin nicht romantisch, sondern aufgeklärt, und das heisst, von *Mathematik* erfüllt. Boullée verehrt niemanden so sehr wie den Mathematiker und Physiker Newton.

Bild 1. La ville de Chaux
Als Inspecteur des Salines en Franche-Comté war Claude-Nicolas Ledoux (1736—1806) im Jahre 1774 mit dem Bau von Salinen zwischen Arc und Senans, in der Nähe des Forêt de Chaux beauftragt worden. Er weitete diese Aufgabe aus zur Planung einer Idealstadt. Seinem ursprünglich auf der Grundform des Quadrates beruhenden Plan zog Ledoux später eine elliptische Lösung vor, «pure comme celle que décrit le soleil dans sa course». 1779 kamen die Bauarbeiten der Salines de Chaux infolge Geldmangels zum Stillstand. Sie wurden nicht wieder aufgegriffen. Erhalten geblieben sind die Gebäudegruppen in der Queraxe und in der vorderen Ringhälfte. Sie entsprechen dem hier in Vogelperspektive wiedergegebenen Generalplan bis auf einige geringe formale Abweichungen. Man beachte das unbekümmerte Nebeneinander von monumentalen und zweckdienlichen Formen, besonders bei den Betriebsgebäuden. Diese weisen neben gravitatischen Portiken höchst sachliche, weit auskragende Vordächer auf. Die Diskrepanz zwischen monumentaler und zweckbetonter Architektur ist augenfällig



La ville de Chaux

Planung des Architekten **Claude-Nicolas Ledoux** für eine neue Stadtanlage (um 1774) mit teilweise ausgeführten, heute noch bestehenden Bauten

Bild 2. Eingangsportikus zur Salinenanlage (vgl. Bild 1, Vordergrund). Zwei sich wesensfremde Architekturgestaltungen sind miteinander gekoppelt. An sich erscheint der klassisch wohl proportionierte Portikus als Eingang zu einer immerhin bedeutenden Anlage berechtigt. Ihm gegenüber fallen die schlichten Seitenflügel formal drastisch ab



Bild 3. Pavillon des Sources. Vorlaute Dekoration auf Eigenwegen, Vorboten späterer unglücklicher Bauten Ledoux's, wie der Pariser «Barrières», bei welchen das Aeussere offenbar wichtiger war als das Innere, was zu Extravaganzen führte, die hier bereits im Keime erscheinen





Bild 4. Haus des Direktors der Salines de Chaux von der Eingangshalle her (während der Liberationskämpfe ausgebrannt und nur im Rohbau wieder hergestellt). Mehr Repräsentations- als Zweckbau und deshalb wohl auch überdimensioniert, bildet es den Mittelpunkt der ganzen Anlage. Bleibt noch die Gesamt-erscheinung durchaus im Rahmen des französischen Klassizismus, so sind sowohl der Einfluss Palladios in der dominierenden Giebfelfront als auch ein Rückgriff auf typische manieristische Einzelheiten in der Säulenaus-bildung unverkennbar

Bild 5. Eckansicht Direktorenhaus mit Blick gegen die Eingangsallee. Die Opposition nackter und überladener Partien in der Architektur, der epigonenhaft raffinierte Umgang mit der klassischen Formsprache, der fast bedrückende geschichtliche Abstand von dem seit langem stillgelegten Betrieb, die allmähliche Verwilderung der gärtnerischen Anlagen — alles trägt dazu bei, die wehmütige, fast beklemmende Stimmung hervorzurufen, die man etwa vor den Bildern eines Claude Lorrain empfindet



Photos von Arch. R. R. Barro, Zürich

Bild 6. Eines der peripher gelegenen Nebengebäude der Salinenanlage. Von eigenwilligen Proportionen und von skurrilen Einzelheiten abgesehen, eine ansprechende Verschmelzung von lautloser Architektur und eher diskretem Dekor, welche sich hier in ihrer Wirkung ungefähr die Waage halten



Und die Mathematik hat, wenn ich nicht irre, ebenfalls die Eigenschaft, dass ihr *das Denken schon genügt*. Wenn sie etwas durchdenkt, erreicht sie schon abstrakt ihr Ziel, auch wenn sie dann nicht noch zur Verwirklichung schreitet und das Beispiel «durchspielt» oder realisiert in soundsoviel Tonnen oder Franken oder Zentimeter.

Ich meine also, dass sich die Architekten des 18. Jh. vom Geiste der Mathematik haben beeinflussen lassen und ein ähnliches *Überspringen der Verwirklichung* eingeführt haben in ihre Entwürfe, die dann eben «Tableau» werden, anstatt *Bau* zu werden.

Diese Fähigkeit zum Überspringen der Wirklichkeit haben uns die Mathematiker des 18. Jh. beigebracht. Das 19. und 20. Jh. haben nicht aufgehört, sich mit dieser ebenso betörenden wie gefährlichen Fähigkeit auseinanderzusetzen. — Vielleicht ist es deshalb am besten, wenn sie diese Entwürfe, Visionen, Phantasien unter dem Bilde einer *Unterwasser-Explosion* sehen. Unterwasser-Explosion, die im Augenblick des Ereignisses nicht von allzuvielen bemerkt wurde. Die aber Jahre, Jahrzehnte später ihre Wellen an ferne Ufer brachte.

A. M. Vogt

Vorläufer einer funktionellen Architektur?

Hierzu Tafeln 27 und 28

DK 72.071.1:72.03

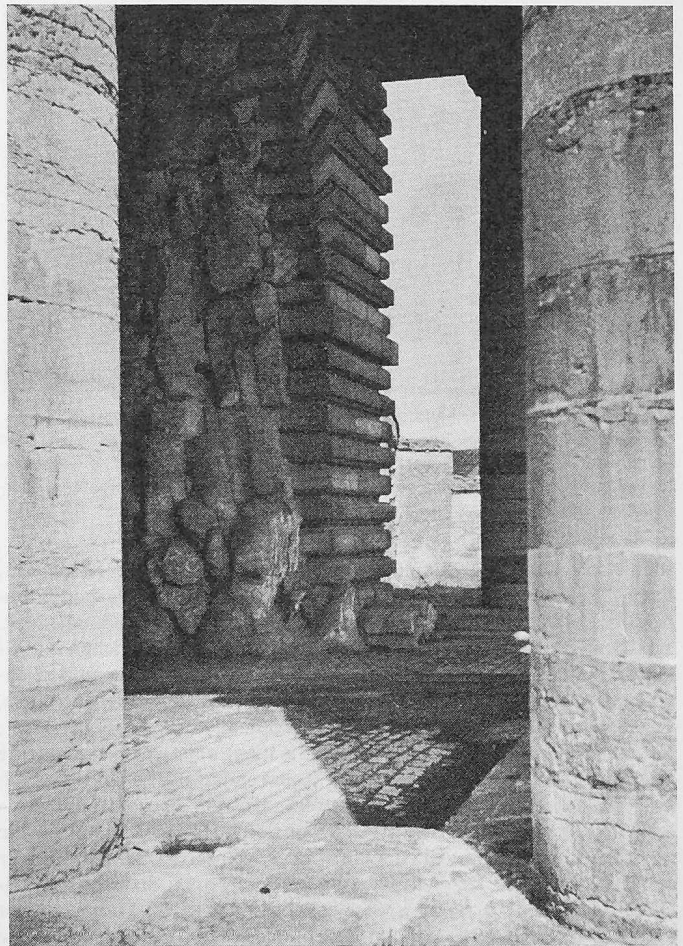
Die im Frühling 1966 in der Graphischen Sammlung an der ETH veranstaltete Ausstellung von architektonischen Visionen aus der Schwelle der Französischen Revolution hat vor allem in zwei Richtungen zu Kommentaren geführt: Während die einen in der erstrebten Geometrisierung eine Vorahnung der modernen Architekturentwicklung erblicken, sehen die anderen vielmehr ein Abgleiten der Baukunst ins Stimmungsgeladene und Bildmässige, eine Gattungsverschiebung gegen die Malerei hin. Solche auseinandergehende Beurteilungen sind durchaus verständlich, sobald man sich vergegenwärtigt, dass man vor einem Phänomen steht, welches den kunstgeschichtlichen Rahmen sprengt und ausser der ästhetischen Seite ebenso wichtige weltanschauliche, soziologische und sogar politische Aspekte aufweist.

Dies berücksichtigend ist es vielleicht etwas voreilig, die bevorzugte Verwendung klarer elementarer Baukörper als ersten Schritt zur funktionellen Architektur zu bewerten. Auch die Erklärung als Reaktion auf Übertreibungen des Barocks ist wohl nicht so überzeugend, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Gewiss tritt anstelle der Anhäufung ineinanderfliessender Motive der Barockzeit ein scheinbar geläutertes Spiel mit weniger, aber überschaubaren Elementen. Sind die Ziele aber so verschieden? Handelt es sich nicht in beiden Fällen, und zwar im Gegensatz zur Antike (im allgemeinen) und zur Renaissance, um das Erzielen vorwiegend räumlicher Wirkungen, wenn auch mittels plastischer Massen?

Nicht als eine Reaktion auf den Barock, sondern im Gegenteil, als eine Rückkehr zu ihm nach der antikisierenden Phase des Louis-XVI-Stiles – welcher bekanntlich unter Louis XV entstand! – erscheint vielmehr die Kunst eines Boullée oder Ledoux. Gerade bei Ledoux wird augenfällig, wie er sich von einer anfänglich kühlen, abgewogenen, traditionellen Bauart allmählich entfernte, um nach und nach einer exaltierten, masslosen und unruhigen Architektur zu huldigen. Und wenn Boullée, Ledoux gegenüber, die überlieferten Proportionen der klassischen Ordnungen im grossen ganzen respektiert, so ist ihre Verwendung bei ihm dennoch alles andere als klassisch, denn endlos aneinander gereiht wirkt z. B. die Säule nicht mehr als plastisches Element, sondern nur noch als Fries.

In der Tat sind es barocke, zumindest manieristische Wirkungen, die hier mit scheinbar klassischen Mitteln erstrebt werden. Genau wie im Barock – und zum Teil auch schon in der Spätrenaissance – begegnet man einer Verzerrung und Übersteigerung der erstmals in der Antike und alsdann in der Früh- und Hochrenaissance gleichsam kodifizierten Einzelbauformen. Genau wie im Barock erlebt man ebenfalls eine allmähliche äusserliche Aufblähung bei gleichzeitiger innerlicher Verödung des einst so prägnanten klassischen Formenschatzes.

Beim Barock war die Gewichtsverschiebung auf die Fassade, das Strassenbild und die Platzgestaltung wesentlich. Bezeichnend war auch die Akzentsetzung auf die Silhouette und auf die Oberflächenstruktur, statt auf die reine körperliche Wirkung, die wohl am deutlichsten in der Frührenaissance erscheint. Die Wandlung der Kuppel, z. B. von Bramante über Michelangelo bis Hardouin-Mansard ist hierfür typisch, so zurückhaltend der Barock in Frankreich, etwa gegenüber Italien und Deutschland, aufgetreten ist.



Salines de Chaux

Inneres des Eingangsportikus mit dem Einbau einer Felsengrotte in einen mächtigen Bogen aus hervorragenden Steinquadern: Ein drittes, symbolhaftes und «expressives» Gesicht der Architektur im gleichen Bauteil. Der Einbezug von Naturelementen verrät den Einfluss Rousseaus, lässt aber auch an Bernini denken, zumal die Wucht der Massen und die Kraft der Profilierung ganz in dessen Sinne liegen.

Auf alle Fälle muss nicht jeder Körper unbedingt plastisch empfunden sein. In dieser Hinsicht ist die heutige abstrakte Kunst besonders lehrreich, bei welcher die Gestaltungsmomente ohne den Deckmantel der Figuration unverblümt zutage treten. Dabei können Körper durchaus als die Steigerung von graphischen Effekten ins Dreidimensionale gedeutet werden. Eben in diesem Sinn lassen sich die Werke von Boullée oder Ledoux mehr als Dekoration, denn als Architektur verstehen, was an sich ein ausgesprochen barocker Zug ist. Die riesenhaften, nackten Mauerflächen Boullées sind eher Hintergrund für Ornamentik als Bestandteile einer plastischen Komposition. Man muss sich nur vorstellen, wie ehemals funktionell-symbolische Elemente wie Säulenreihen in endloser Wiederholung oder an unmöglichen Orten, wie in einspringenden Winkeln eines Kreuzbaus, zur blossen Dekoration herabsinken. Aufschlussreich ist auch das Sichbegnügen mit wirkungsvollen Schaubildern; offenbar wurden von vorneherein utopische, gewaltige Kompositionen auf dem Papier bescheideneren Verwirklichungen vorgezogen.

Ein allmähliches Auseinandergehen von Traumbild und Wirklichkeit ist ohnehin sowohl bei Boullée als auch bei Ledoux festzustellen, und zwar beim ersten durch die zunehmende, rasch masslose Übersteigerung der Dimensionen, beim zweiten durch ein fast krankhaft anmutendes Überhandnehmen des architektonischen Beiwerks – wie bei den Pariser «barrières» – sowie durch rein symbolische Bauformen – man denke an das Kugelhaus der Flurwächter für Mautperruis. Es ist, als ob diese beiden hochbegabten Architekten, welche noch zur Zeit des Absolutismus im Rahmen der Tradition Bemerkenswertes schufen, in der Folgezeit jeden Sinn für das Erträgliche verloren hätten.

In diesem Zusammenhang ist es nicht ohne Interesse, ein Bauobjekt etwas näher zu betrachten, welches im Werk von Ledoux gewissermassen eine Kippe zwischen Sachlichem und Visionärem dar-