

Monotonie von Blondel bis Durand : Reduktion einer architektonischen Aesthetik?

Autor(en): **Oechslin, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 1: **Monotonie**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-49416>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

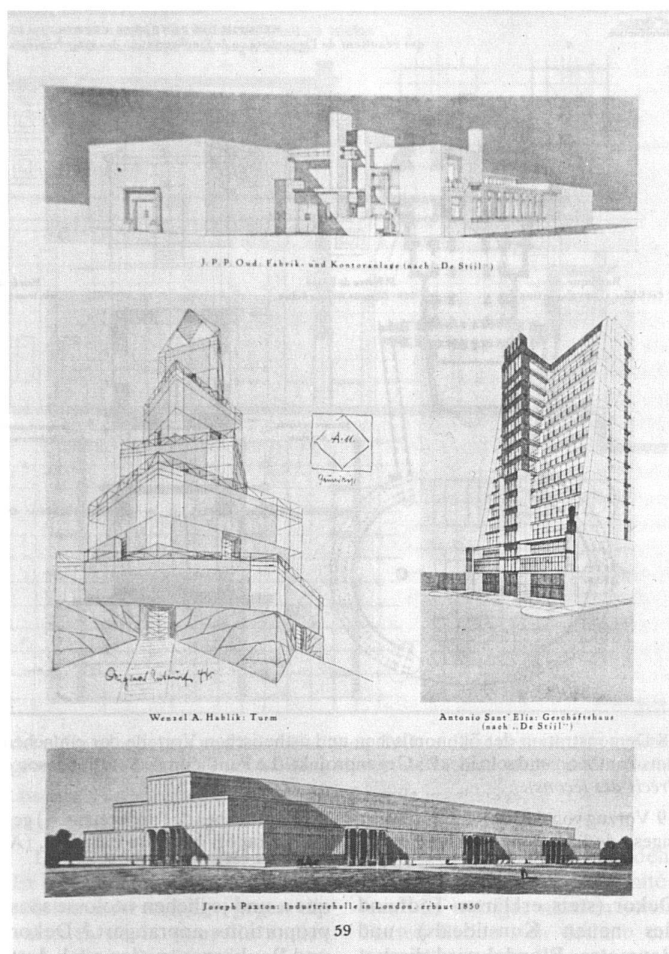
Werner Oechslin

MONOTONIE VON BLONDEL BIS DURAND

Reduktion einer architektonischen Aesthetik?

Auf Monotonie in der Architekturtheorie des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts – etwa bei Durand – angesprochen, fühle ich mich vorerst verlegen: aus zwei Gründen. Einerseits tritt der Begriff meist in negativer Bedeutung auf, auch wenn «Monotonie» in Reaktion auf alle «Barockismen» (reicher Dekor, Rhythmisierung, Verkröpfung usw.) gelegentlich als ästhetisches Ideal gesucht wird. Monotonie bezeichnet dabei jenen Grenzbereich von Langeweile und fehlender Qualität, den es viel eher zu vermeiden als anzustreben gilt. Man müsste somit einen der der damaligen Architekturtheorie immanenten Begriffe, beispielsweise denjenigen der «architecture vague», ins Zentrum der Betrachtung stellen, um die Wandlung in der Architekturauffassung von einer vorwiegend skeptischen und ablehnenden Haltung bei J.-F. Blondel¹ zur Revolutionsarchitektur eines Boullée, dem man diesen Begriff zugeordnet hat, in allen Schattierungen festzuhalten.

Andererseits – und dies betrifft das methodische Vorgehen bei der Beantwortung der vorgegebenen Frage – ist in unserm Fall in besonderem Masse zu berücksichtigen, dass der hier zu behandelnde Gegenstand hinsichtlich derselben Fragestellung nach Monotonie eine einseitige, ja



37 Paxtons Vorentwurf des Crystal Palace als «Pionierleistung der Moderne»: Vorstellung als «erbaute Industriehalle» in Tauts *Frühlicht* von 1921/22./Le «Crystal Palace» vu par Bruno Taut, dans *Frühlicht*, 1921/22.

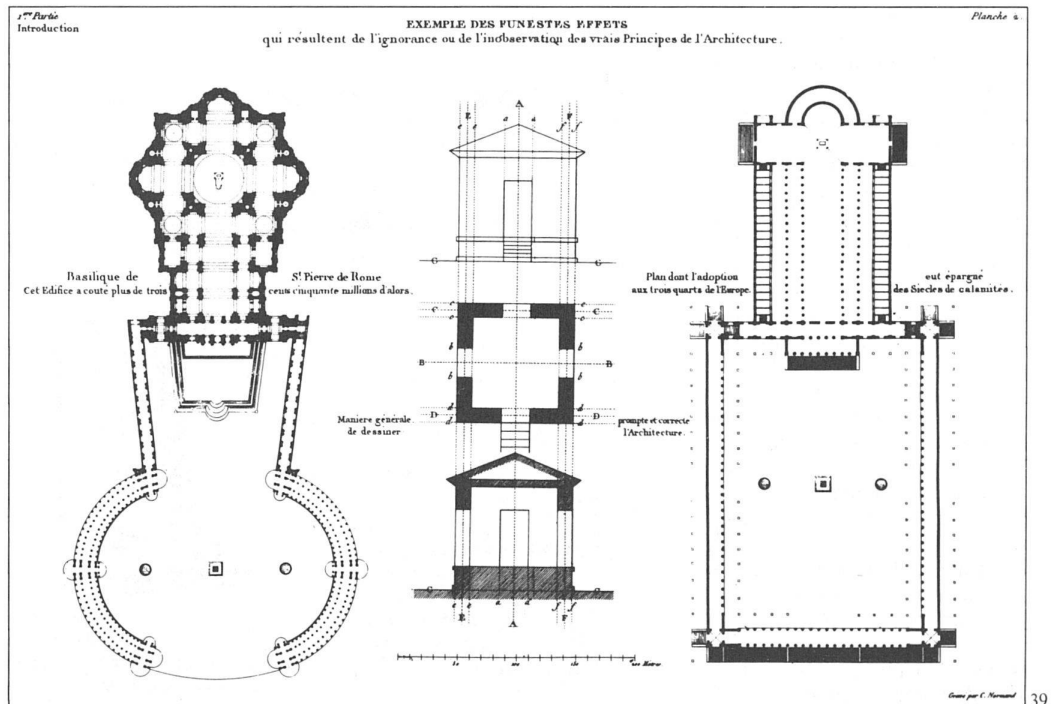
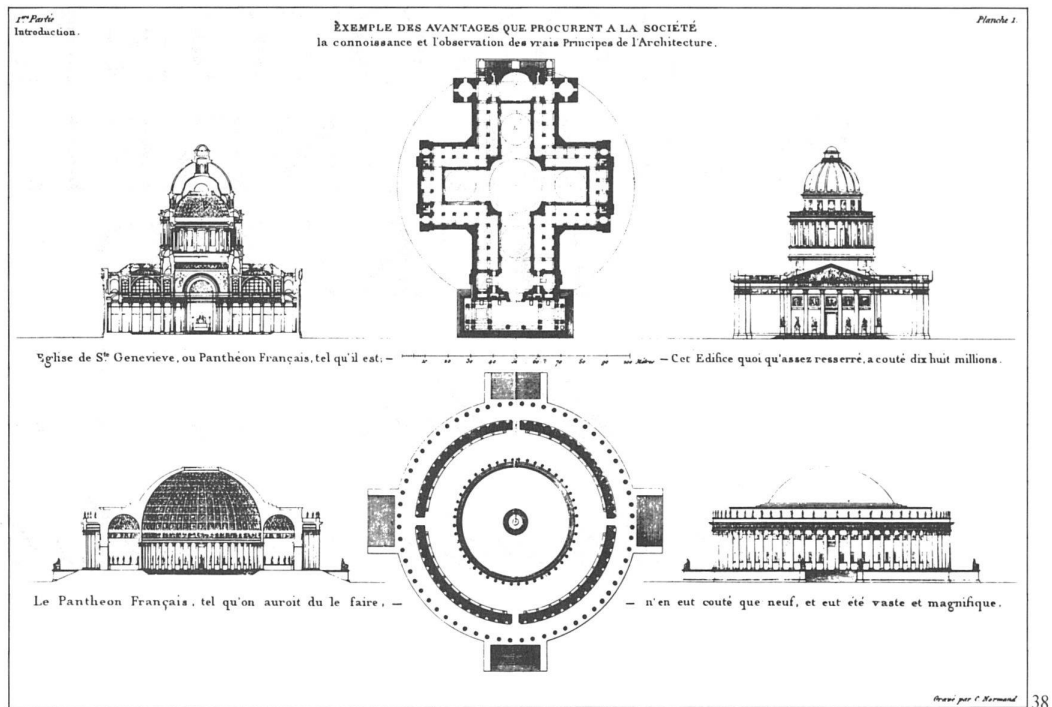
tendenziöse Deutung innerhalb der «Ideologie» des Modern Movement bereits gefunden hat. Es ist inzwischen zu einem architekturgeschichtlichen Allgemeinplatz geworden, dass Paxtons Londoner Crystal Palace von 1851 in Durands *Combinaisons Horizontales et Verticales*² vorweggenommen ist. Und es lag und liegt auf der Hand, beide zusammen als Ahnen der modernen seriellen und monotonen Architektur zu bezeichnen. Ein Beispiel möge die Deutlichkeit und rhetorische Raffinesse einer derartigen geschichtlichen Betrachtung unter Beweis stellen.²⁴ In Bruno Tauts Zeitschrift *Frühlicht* vom Winter 1921/22 publiziert Adolf Behne einen Aufsatz zur damaligen Situation der Architektur. Die beigelegte Bildtafel zeigt neben Projekten Ouds, Habliks und Sant'Elias auch Paxtons Crystal Palace und unterstreicht somit dessen Modernität und «avant la lettre». Ein genaues Hinsehen ergibt zudem, dass der Crystal Palace nicht in seiner «architektonisch aufgewerteten» und 1851 realisierten Form mit Transsept und aufgesetzten Wimpeln, sondern gemäss dem in den «Illustrated London News» 1850 publizierten sogenannten «first scheme» erscheint. Die beigelegte Bildlegende besorgt den Rest: «Joseph Paxton: Industriehalle in London, erbaut 1850». Es ist nicht das erste und letzte

Mal, dass ungebraute Architektur zu Legitimationszwecken als gebaut vorgegeben wird!

Von der «Variété» zu einer reduzierten Architektur

Solch einseitige Geschichtsbeobachtung schliesst nun allerdings nicht aus, dass des Inhalts Kern geschichtlicher Wahrheit entspricht. Nur ist es jetzt ein Gebot, die historischen Umstände mit zu berücksichtigen, um Verwechslungen ästhetischer Kategorien mit den Bedingungen der Entwurfsmethoden oder der funktionalen Bestimmung zu vermeiden. Zweifellos gibt es in der Architektur und Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung, die einem Reinigungsprozess gleichkommt und stilgeschichtlich mit dem Übergang von Barock zu Klassizismus umschrieben worden ist.³ Es gibt dazu auch ästhetische Begriffe, die entsprechende Idealvorstellungen umfassen konnten: «sublimité» als gereinigtes künstlerisches Ideal, wie es in extremer Konsequenz erst der Moderne vorbehalten ist⁴, sollte vor den Missbräuchen des Imitierens und Nachäffens schützen; «licenciosità» war das Reizwort, an dem man Anstoss nahm, «borrominismo» das Antibild, das es auszumerzen galt. Sind einerseits entsprechende Äusserungen von Architekturkritikern wie Visentini und Milizia deutlich und klar, solange sie sich kritisch rückwärts wenden, so bleiben andererseits positive Formulierungen meist in vitruvianischen Kategorien verhaftet. Weiter gilt die korrekte und vollständige Verwendung der Säulenordnungen als unabdingbar, und man hält gar an der «variété» – weiss Gott der Monotonie mehr als hinderlich – als eigentlichem Geheimtip einer qualitativ vollen Architektur fest. Dies trifft zweifelsohne auf den damals führenden französischen Architekturtheoretiker, den Lehrer der Revolutionsarchitekturen, Jacques-François Blondel, zu.

Im ersten Band seines *Cours d'Architecture Civile* von 1771 meint er, der Besitz der «sublimité» sollte davor bewahren, Schönheit in der Grösse, der Ausdehnung, in Materialkosten und Dekorationsaufwand – somit in vorwiegend quantitativ bestimmten Kategorien – zu suchen, vermengt dabei allerdings so unterschiedliche Aspekte wie



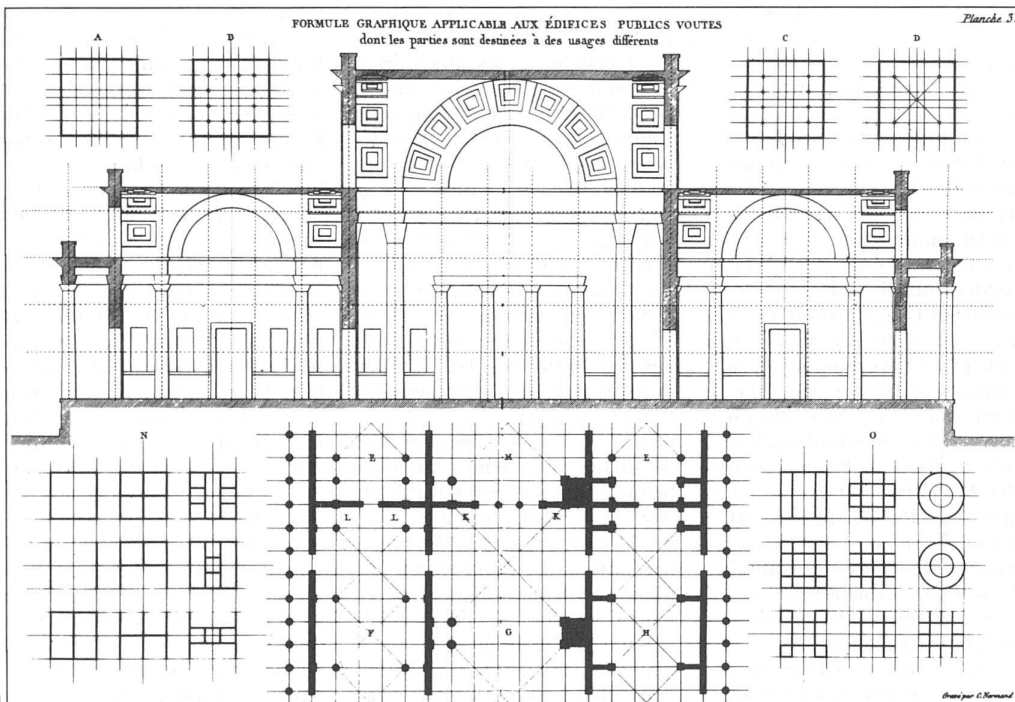
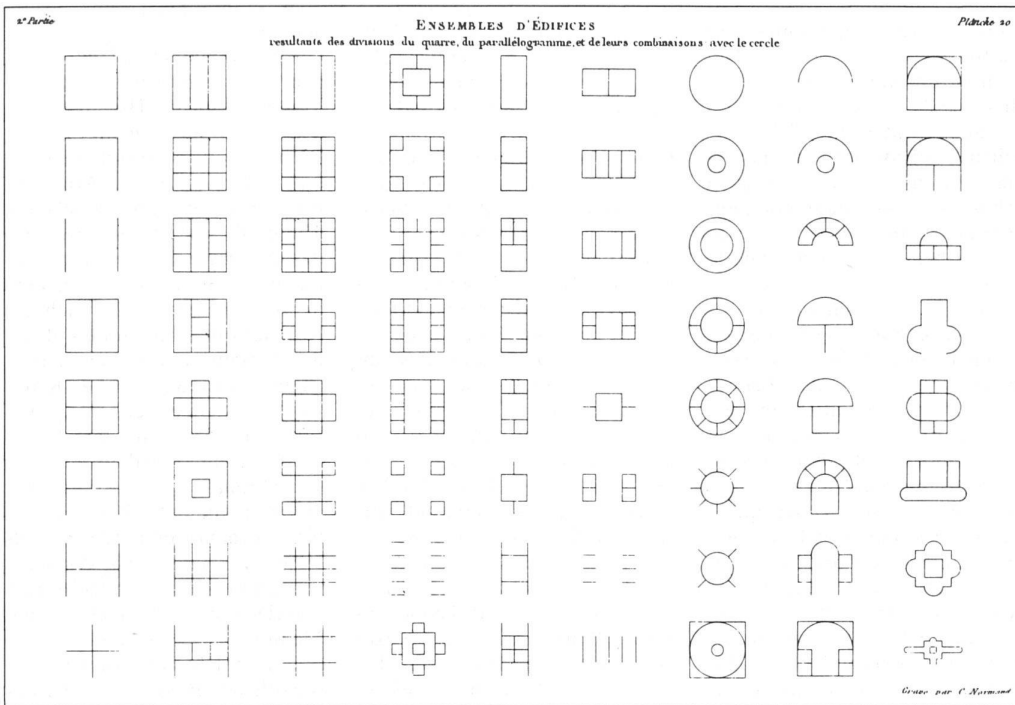
38 Demonstration der ökonomischen und ästhetischen Vorteile der einfachen architektonischen Grundformen: Soufflots Panthéon und sein ideales Gegenprojekt./Le Panthéon de Soufflot und son contre-projet idéal (aus/d'après: Durand, *Précis des leçons*).

39 Vorzug von Alt-St.Peter (gemäss den «vrais principes de l'architecture») gegenüber dem bestehenden Bau/les «avantages» de l'ancienne basilique de St.Pierre par raport à l'église existante. (Aus/d'après: Durand, *Précis des leçons*).

Dekor (stets erklärter Todfeind des neuen Kunstideals) und Baumasse. Blondel wird diesbezüglich noch deutlicher, wenn er vor den Grenzen warnt, «si l'on ne veut tomber dans le gigantes-

que», und jeglichen «colosse sans proportion» anprangert.⁵ Dekor und Baukörper spielen auch dort eine Rolle, wo Blondel weiterhin auf architektonische Missbräuche hinweist. Eine «architecture

méplate»⁶ etwa sei gekennzeichnet durch fehlendes Relief, was dem «Charakter» der Architektur, mit dem noch Quatremère de Quincy und die Beaux-Arts-Theorie wesentlich die Funktion



40 Durand, geometrische Grundformen, deren Unterteilungen und Kombinationen als Grundlage der architektonischen Entwurfstätigkeit dienen./Les éléments géométriques dont les combinaisons servent de base au projet architectural.
 41 Durand, geometrische Grundform, Raster und architektonischer Entwurf/«formule graphique».

der Säulenordnungen verbinden, unausweichlich schade. Dasselbe Argument führt Blondel gegen eine «architecture froide»⁷ an, deren Kompositionen zwar ab und zu «régulières» sein könnten, aber «presque toujours monotones» seien.

Die Position Blondels ist klar. Er wendet sich zwar – wie üblich, möchte man sagen – gegen die «artistes de la nouvelle Italie» und sieht in der Symmetrie, «ennemie du contraste», ein zentrales, der «simplicité» förderliches Prinzip der Architektur⁸, hält an-

dererseits aber an der Verbundenheit von «variété» und «unité» fest.⁹ In weniger akademischen Texten finden sich deshalb unkontrolliertere Bemerkungen, deren Nähe zu damaligen Diskussionen um so wahrscheinlicher ist. So zeigt sich Laugier in

all seiner Widersprüchlichkeit grundsätzlich unbefangen, das angestammte, von Blondel so hochgehaltene europäische Gefüge der Architekturtheorie zu bemängeln und zu relativieren – und dies vor allem bezüglich des Systems der Säulenordnungen vitruvianischer Provenienz: er hält fest, dass die von der griechischen Architektur vererbten Anschauungen keineswegs alle möglichen Auffassungen von Schönheit umfassen, und spricht – in Beziehung zu dem in der damaligen Ästhetik geläufigen «beau essentiel» – von einem «beau primitif» als «point de perfection»¹⁰, fast als wollte er Schinkels berühmtes Diktum vom «reinen Styl des allgemeinen» vorwegnehmen. Soviel ist jedenfalls klar: man braucht nicht mehr Sklave der Säulenordnungen zu sein. Laugier selbst geht in seinem «Essai» auf derart ungeschmückte Architektur ein und lässt seine Distanz zu Vitruv auch dort erkennen, wo er beispielsweise von den Proportionen spricht. Diese betreffen keineswegs nur die Gliederungen und Säulenordnungen, sondern die Bauabmessungen schlechthin. Ja, in Umkehrung sollen gerade der «proportion du total» die «proportions de chaque partie» entsprechen.¹¹ Der Weg ist – etwas demagogisch ausgedrückt – frei zu einer Ästhetik der Bau-massen. Boullée wird ihr ein Kapitel widmen, in dem er von den komplizierteren platonischen Körpern zur Betrachtung von Kubus und Kugel gelangt, um in ihnen allerdings handkehrum die verbürgten Kriterien von «régularité», «symétrie» und «variété» wiederzufinden.¹²

Solche Tendenzen zugunsten einer reduzierten Architektur lassen sich in realisierten Bauten nachprüfen. So hat etwa Summerson bezüglich der englischen Architektur bei Dance und des spätern 18. Jahrhunderts von einem «process of omission» gesprochen und dabei die bewusste Vernachlässigung architektonischer Gliederungen und den Verzicht auf vorerst wesentliche Teile der durch die Säulenordnungen konstituierten Baukunst gemeint.¹³ Selbst Blondel scheint dieser Situation Rechnung zu tragen, wenn er sich zur «Architecture vague» äußert und dabei ohne viel Aufhebens die Vernachlässigung einer «certaine quantité de membres que le choix

de cette ordonnance sembloit exiger» zitiert.¹⁴

Hier könnte nun eine Reihe von Einzelanalysen ansetzen und entsprechende Bauten und Projekte vorführen. Sie wäre zwar kaum dazu angetan, «Monotonie» nachzuweisen – nach wie vor ein negatives Prädikat, wie bereits erwähnt –, dürfte aber die Entwicklung auf das hin aufzeigen, was in den Augen des Modern Movement als «Ästhetik der Baumassen» uns durchaus verständlich erscheinen konnte und in jenem historisch eng abgesteckten Bereich der Revolutionsarchitektur eines Boullée und Ledoux deutlich Form annahm. Von hier aus wiederum lässt sich die Position Emil Kaufmanns verstehen, der als Wortführer modernen Bauens 1933 in seinem Buch *Von Ledoux bis Le Corbusier* die Parallelität der Revolutionsarchitektur und des Bauens seiner eigenen Generation hervorgehoben hat, in beiden Fällen den hohen Grad an Autonomie hervorhebend, die – um gleich auch die Kehrseite der Medaille zu benennen – von Sedlmayr demgegenüber stets in direktem Bezug auf Revolutionsarchitektur und Neues Bauen als Gleichmacherei denunziert worden ist.

«économie» und «solidità» vs. Ästhetik

Somit hat sich zwar vorerst der Kreis unserer Betrachtung – von der Legitimation modernen Bauens durch historische Verweise zu den geschichtlichen Phänomenen selbst und zurück zu deren Sichtung – geschlossen. Andererseits haben wir bisher kaum den Bereich ästhetischer Betrachtung verlassen. Was der Ideologie von Glas, Eisen und Beton billig sein mochte, musste im späten 18. Jahrhundert zumindest Probleme aufwerfen. Und wir haben schon angedeutet, dass der Begriff der «sublimité», so weit er auch gefasst sein mochte, kaum den neuen Argumenten standhalten konnte, um so mehr als sie grundsätzlich verschiedenen Fragestellungen entsprangen. Trotz des knappen Raums sollen hier wenigstens zwei Aspekte hervorgehoben werden, die den Rahmen üblichen ästhetischen Rationierens von aussen her sprengten.

Wenn Laugier an der erwähnten Stelle von Gebäuden spricht, die der architektonischen Ord-

nungen entbehren können, so bringt er zur Begründung ein Gattungsmerkmal bei.¹⁵ Die Ordnungen wären für die Kirchen, die Paläste und öffentlichen Gebäude recht, während die restlichen Gebäude mit einfacherem und weniger aufwendigem Schmuck auskommen könnten: «On peut faire de jolis & même de très-beaux bâtimens sans le secours des etablesmens & des colonnes.»¹⁶ Ökonomische Überlegungen kommen hier ins Spiel, die ein halbes Jahrhundert später in Durands *Précis des Leçons d'Architecture* deutlich in den Vordergrund treten und zu jenen bekannten Vergleichen führen, die die Soufflotts Ste-Genève das «Panthéon Français, tel qu'on auroit du le faire» in Rundform und St. Peter in Rom die basilikale Lösung von Alt-St. Peter gegenüberhalten: beide mal mit dem deutlichen Hinweis auf die unmässigen Kosten bzw. die Ersparnisse, die bei richtiger Typenwahl erzielt worden wären.¹⁷ Es fällt Durand nicht schwer, zu beweisen, dass in seinem Alternativentwurf eines Panthéon Français Ökonomie mit der einfachen Kreisform – und darüber hinaus auch mit der architektonisch besten Lösung – übereinstimmt.¹⁸ Der Aufgabe der Künste und somit auch der Architektur, zu gefallen, entsprechend der Geschmackstheorie des 18. Jahrhunderts und ihren Forderungen, antwortet Durand mit dem Vorschlag, «das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden»¹⁹; dies, nachdem er kurz zuvor noch weit kompromissloser ausschliesslich «nécessité» und «utilité» als Maximen gelten lassen und sämtliche Mimesis- und Hüttentheorien über den Haufen geworfen hatte.²⁰ Durand scheut die Konsequenzen solch unromantischer Architekturbetrachtung nicht. Er formuliert es drastisch, wenn er bestätigt, das Talent des Architekten reduziere sich auf die Fähigkeit, zwei Probleme zu lösen: bei gegebenem Budget eine Aufgabe möglichst zweckmässig zu erfüllen und bei gestellter Aufgabe möglichst sparsam ans Ziel zu gelangen. Solcherart erweise sich die «économie» – entgegen der allgemeinen Annahme, sie sei ein «obstacle à la beauté» – als deren «source la plus féconde»²¹. Es erübrigt sich, beizufügen, dass dies alles auf Kosten des «décor» geht, dessen Beseitigung erst die Möglichkeit schafft, ein brauch-

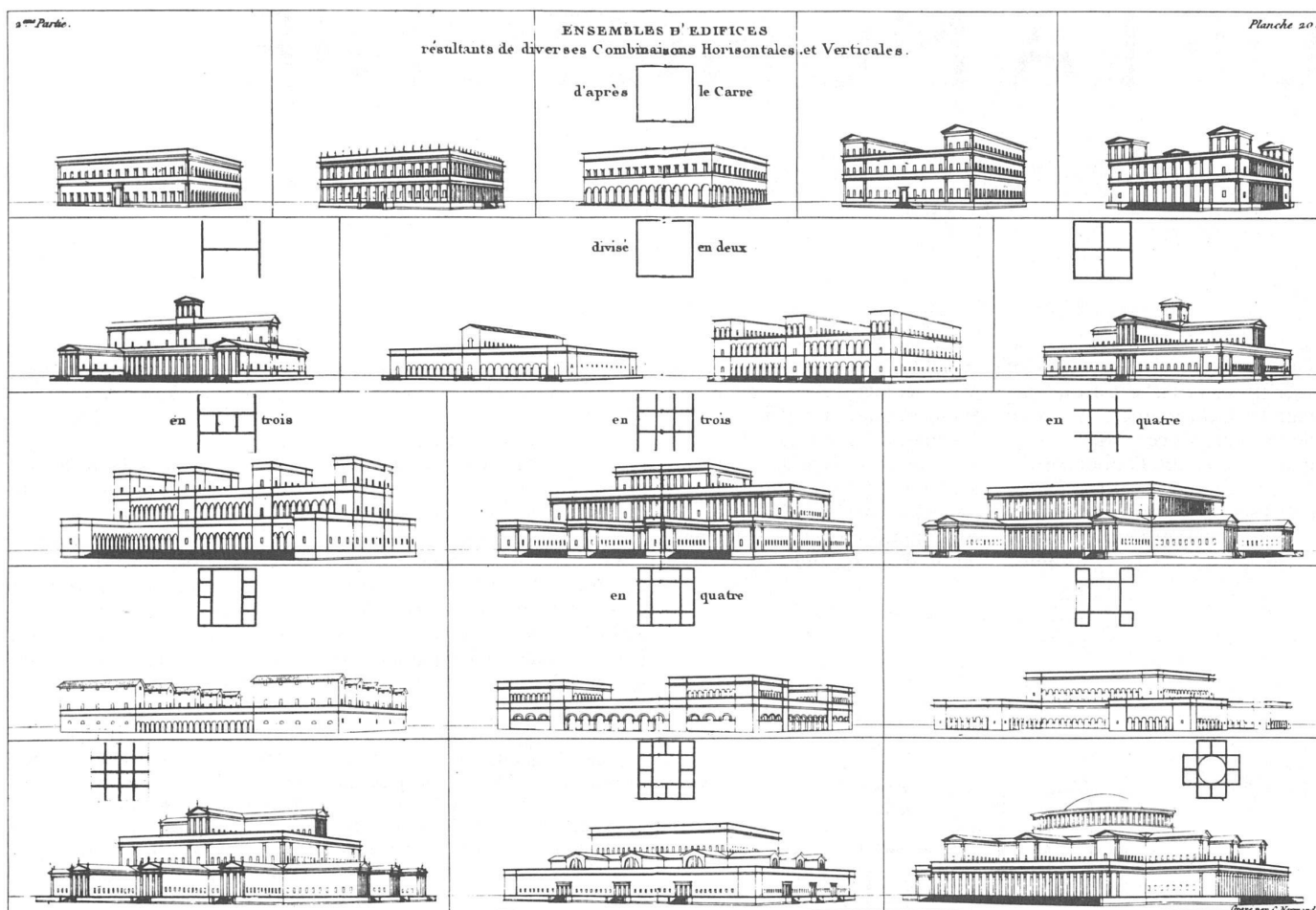
bares und allgemeingültiges System der architektonischen Entwurfstätigkeit zu entwickeln: mittels der auf einfachen geometrischen Grundformen (und deren Zusammensetzungen) aufgebauten Methode der «combinaisons horizontales et verticales». Ökonomie somit als Rechtfertigung von Standardisierung!

Geometrische Grundformen – Quadrat, Rechteck, Kreis –, unterteilt nach den einfachen Masszahlen 2, 3 und 4 oder auch zusammengesetzt, bilden das abstrakte Schema jeden nur so «komplizierten» Bautyps, der sich umgekehrt wiederum auf eine einfache geometrische Formel zurückführen lässt. Deutlich demonstriert dies Durand verschiedentlich in seinen *Précis* und der später hinzugefügten *Partie graphique des Cours d'Architecture*. Man findet dort die Gegenüberstellung höchst komplexer Bausysteme mit ihren geometrischen Grundmustern, betitelt als «Ensembles d'Edifices résultants de divers Combinaisons Horizontales et Verticales», oder aber die Darstellung des methodisch richtigen Vorgehens von diesen Formeln zum architektonischen Endprodukt mittels eines Raster-systems: ein Prinzip, wie es der mathematischen Bestimmung von Körpern seit Psellos oder Caporalis Vitruvkommentar inhärent ist und wie es seit Cesariano für die architektonische Grundrisszeichnung verwandt wird. Vittone formuliert daraus um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine «Regola metodica» zur Bestimmung eines architektonischen Entwurfs «per mezzo de'Quadretti». Und Jefferson benützt wenig später mit derselben Absicht das 'graph paper', das Millimeterpapier.²² Ist schon bei Vittone die Abkehr von gebundenen Masssystemen – nämlich den von der Säule abgeleiteten Modul-Einheiten – spürbar, so hat nun Durand eindeutig den Schritt vollzogen. Mit geometrischen Grundformen und Raster-system umschreibt er eine (sehr wohl zu Monotonie führende) Entwurfsmethode, die durch ihre Einfachheit verblüfft. Nicht zufällig fallen solche Bemühungen um Standardisierung zeitlich mit der durch die Französische Revolution bewirkten Einsetzung des abstrakten, aber einheitlichen Metermasses zusammen, nachdem ein entsprechender Versuch Condorcets in den

70er Jahren noch ohne Erfolg geblieben war.

Aufgrund anderer Überlegungen, aber nicht weniger deutlich fordert Lodoli die Hintansetzung des traditionell tonangebenden Problems der Ausschmückung und Dekorierung von Architektur.²³ Für den ausgesprochenen Theoretiker steht dabei weniger das praktische Problem der ökonomischen Bedingungen im Vordergrund als die Suche nach der Kohärenz der Architektur als eines Systems mit wissenschaftlichem Anspruch. Seine Kritik wendet sich in erster Linie gegen Vitruv (und die auf ihm basierende Architekturtheorie), dessen Definition der Architektur als «scientia pluribus disciplinis... ornata» er tendenziös als «scienza ornata da più dottrine» wiedergibt: ein Sammelsurium verschiedener Ansichten und Meinungen viel eher als eine Wissenschaft! Hat sich bisher wissenschaftliches Bemühen – bei der Widersprüchlichkeit des vitruvianischen Textes meist erfolglos oder aber mit immensem Aufwand an ausgeklügeltem Scharfsinn – der Textkritik und -deutung zugewandt, um etwa das Problem der «scamilli impares» oder auch nur das konkrete, verbindliche Aussehen der verschiedenen Säulenordnungen zu bestimmen, so will nun Lodoli in einer «unparteiischen und philosophischen Untersuchung» von Grund auf die Architektur als wissenschaftliches System erschliessen. Um dies zu erreichen, trennt er sauberlich zwischen notwendigen konstituierenden Elementen und solchen, die nur zufällig, akzidentell hinzukommen. Zu den ersteren gehört die «solidità» mit allem, was an statischen Gesetzen und Materialbedingungen dazugehört, zu den letzteren der unberechenbare, zufällige Bereich des «ornamento».

Lodoli und Durand, beide treten als Reformer auf, beide bemühen sich unvoreingenommen, dem Gegenstand Architektur auf den Leib zu rücken, und benehmen sich dabei keineswegs zimperlich. Das brachte ihnen den Ruf von «Funktionalisten» ein, Nutzdenkern, denen weniger Architektur (was alles dies auch meinen wollte!) als deren ungehemmte Produktion am Herzen lag. Dass sie Kriterien der Ökonomie und der Solidarität in den Vordergrund rückten und das



42 Durand, Vergleich von geometrischem Grundschema und Bautyp/«Ensembles d'Edifices résultants de diverses Combinaisons Horizontales et Verticales».

Problem der Dekoration schlechthin als unwichtig abtaten, musste weit einschneidender auf die Architektur wirken, als dies einige lobende – oder entschuldigende! – Äusserungen zu einer pilasterfreien Wand oder gar einer kapitellosen Säule tun konnten. Der Vorwurf der «Monotonie» hätte hier – anders als bei der bloss ästhetischen Fragestellung – kaum mehr als Schulterzucken bewirkt, weil er nicht zutraf, sondern am neugestellten, den konkreten äusseren Bedingungen angepassten Problem vorbeisah. So wie Durand in sei-

nem *Recueil et Parallèle des Edifices de tout genre, anciens et modernes* sich anmasst, die einem Architekten nützlichen 300 Bücher zusammenzufassen und zu ersetzen (Blondel bemühte sich vergleichsweise um detaillierte bibliographische Angaben), so erlaubt es ihm nun die radikale Einstellung gegenüber vorausgegangener Architekturtheorie von Grund auf neu zu beginnen: mittels der Methode der «composition», der «combinaisons horizontales et verticales». Er nimmt dabei einige an möglichen Einwänden – notabene jenen der

«Monotonie» – in Kauf. Allein, abgesehen von der unmittelbaren Nachfolge und den «regulierten» Projekten der frühen Grands Prix, war Durand keineswegs ein durchschlagender Erfolg beschieden, noch war seine Theorie so lückenlos, als dass sie nicht ein Seitentor der eben zurückgewiesenen Architektur offengelassen hätte. Ja Durand selbst kann es sich nicht verkneifen, in jenem Schema, das in abstrakter Zeichnung die geometrischen Grundfiguren des Kombinationsspiels zusammenfasst, auch die den komplizierten

Akademieentwürfen zugrunde liegenden zusammengesetzten Muster anzuführen. Fast scheint es, als möchte er nebenbei auch noch belegen, dass seine «combinaisons» selbst die eben noch kritisierten komplexen Gebilde zu formen imstand seien, oder als ob er – mit seiner Theorie der Zeit voran – einen Ausweg suchte, den Konventionen und dem Geschmack seiner Zeit doch noch gerecht zu werden. Theorie versus Praxis – oder das Unzeitgemässe des Gleichzeitigen!

Anmerkungen:

¹ cit., *Cours d'Architecture Civile*, Paris, I, 1771, S. 435. Vgl. unten.
² J. N. L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture données à l'Ecole Polytechnique*, Paris (1801 ff.), éd. 1819, 2ème partie, planche 20.
^{2a} Ein weiteres Beispiel erwähnt in diesem Heft Stanislaus von Moos; Le Corbusier in freiem Umgang mit Zita-

ten – in diesem Fall mit Laugier.
³ Zweifellos würde eine derart ausgerichtete Fragestellung tiefer in die historische Materie greifen, als dies die bloss evozierende «Monotonie» tun kann; vgl. dazu mein demnächst erscheinendes «Du pur à l'impur – de Lodoli à Quatremère de Quincy», in: *Dix-Huitième Siècle*, Paris, 1976/77.
⁴ So geläutert der Kunstbegriff der «sublimité» auch sein mochte, so sehr unterscheidet er sich von dem am Be-

ginn der Moderne entgegen aller Tradition der Mimesistheorie geformten Ideal, wie es jetzt Ph. Junod als «opacité» von der üblichen «transparence» abhebt; vgl. Junod, *Transparence et Opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Montreux 1976.
⁵ op. cit., S. 377.
⁶ id., S. 443.
⁷ id., S. 440/441.
⁸ id., S. 408. Ausdrücklich wird dabei

«monotonie» ausgeschlossen: «La symétrie, telle que nous l'entendons, n'est point monotone...»
⁹ id., S. 396 ff. «Variété» (S. 399) versteht sich als das Mass an «différence louable», das den «lois de l'unité» nicht widerspricht.
¹⁰ Laugier, «Réponse aux remarques de M. Frézier, insérées dans le Mercure de Juillet 1754»; in: *Essai sur l'Architecture*, Paris, sec. éd., 1755, S. 257. Fortsetzung siehe nächste Seite