

Raum und Bewegung : über die Dynamik der klassischen Ordnung

Autor(en): **Vigato, Jean-Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 10: **Architektur - Bewegung = Architecture - mouvement = Architecture - movement**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57078>

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.

Raum und Bewegung

Über die Dynamik der klassischen Ordnung

Ein architektonisches Leitmotiv der Moderne ist die Dynamik; Dynamik, die sich zum einen ausdrückt in der Gestaltung von Innenräumen, zum anderen im Entwurf der architektonischen Formen. Die «promenades architecturales» schränken aber in Wirklichkeit die Bewegungsfreiheit ein, weil Richtung und Raumabfolge im voraus bestimmt sind. Die im wesentlichen statischen Räume klassischer Bauwerke hingegen lassen uns grössere Freiheit, weil wir uns in ihnen nach eigenem Gutdünken bewegen können; dadurch setzen wir uns in ein dynamisches Spannungsverhältnis zu den vom Architekten vorgegebenen Ordnung.

Sur la dynamique de l'ordre classique

La dynamique est un leitmotiv architectural du moderne. Cette dynamique s'exprime d'une part dans la composition d'espaces intérieurs et d'autre part, dans le projet de formes architecturales. Mais en réalité, les «promenades architecturales» limitent la liberté de mouvement car la direction et la succession des espaces sont définies à l'avance. Au contraire, les espaces essentiellement statiques des édifices classiques nous laissent une plus grande liberté, car nous pouvons nous y déplacer à notre guise; ce faisant, nous nous plaçons dans une situation de tension dynamique au sein de l'ordre proposé par l'architecte.

On the Dynamics of Classical Architecture

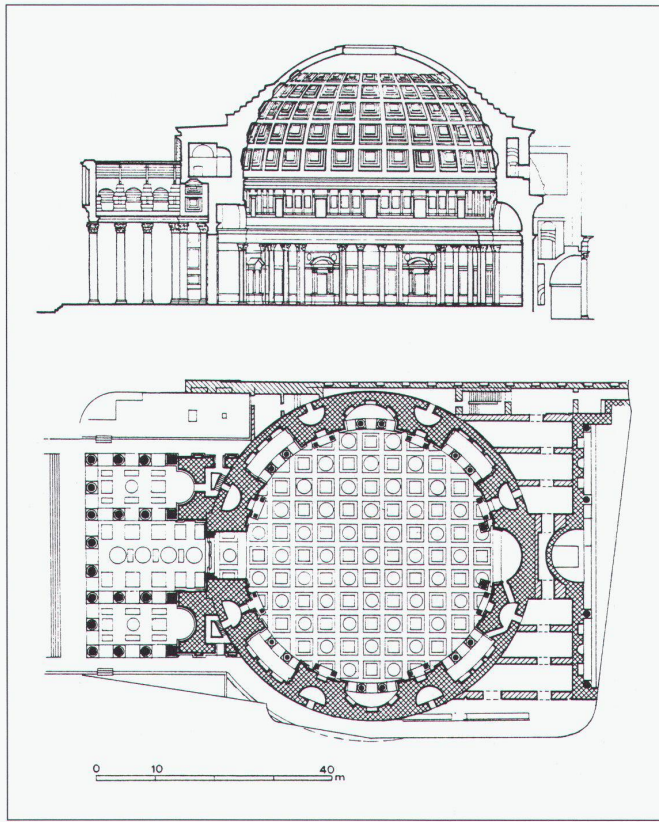
A dominant architectural motif of the Modern Style is the dynamic element, which is expressed in the design of interiors and also in that of architectural shapes. In reality, however, these "promenades architecturales" restrict freedom of movement, because the elements of direction and spatial sequence are determined in advance. The essentially static volumes of Classical buildings, on the other hand, leave us more free, because we can move about within them as we please, in this way we place ourselves in a dynamic relationship to the pre-imposed order established by the architect.

Wenn Sie empfindlich auf Kritik reagieren, dann bringen Sie die Bewunderung, die Sie für die klassische Architektur hegen, nie zum Ausdruck, ohne sichergestellt zu haben, dass die Hüter der Moderne ausser Hörweite sind. Es wird immer seltener, dass man als rechter oder linker Radikaler verstanden wird; geschichtliche Untersuchungen haben tatsächlich gezeigt, dass die Verschmelzungen von architektonischem und politischem Engagement komplexer sind, als die Führer der modernen Bewegung haben vermuten lassen. Aber man wird Sie wie an einen Pranger auf den Punkt festnageln, den die Perspektive oder die Komposition dem bestimmt, der sich an ein nach der klassischen Regel entworfenes Bauwerk wagt. Da ich ein eifriger Besucher klassisch komponierter Bauwerke bin, ohne dabei in meinen Bewegungen jemals von einer eingeschalteten Symmetrie-, Haupt- oder Nebenachse, gerade oder ungerade, behindert worden zu sein, möchte ich hier eine dem üblichen Vorurteil entgegengesetzte Betrachtungsweise verteidigen. Mir scheint, man kann das Gegenteil behaupten, ohne dass es zum Paradox wird; ist es denn nicht in der Tat der moderne Raum, der unsere Bewegungen einschränkt, der sie einem

Zwang unterwirft, der unsere «promenade architecturale» dort hinführt, wo es der Entwurf vorgesehen hat, und der uns dort stoppt, wo man über die geschickt gerahmten Aussichten in Verzückung geraten muss, wie jene Fremdenführer, die einen Schwarm von begierigen Kameras hinter sich herziehen.

Ein wiederholt besichtigtes Bauwerk sollte Sie von der These überzeugen. Erinnern Sie sich an das Pantheon in Rom! Sie werden feststellen, dass der Autor sich mit der Wahl dieses ersten Beispiels vor keiner Schwierigkeit drückt: Der einzige, klar definierte Zentralraum suggeriert vorerst keine andere Bewegung als das irre Rotieren einer Raubkatze im Käfig. Sobald Sie dann über die Vorhalle hinausgekommen sind, werden Sie wie versteinert dagestanden haben, mit offenem Mund, hypnotisiert von Hadrians Sonne, dem riesigen Okulus, das die Kuppel zum Himmel von Rom öffnet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Sie, als die Überraschung vorbei war, geradewegs unter das klaffende Loch gegangen sind, wo Ihnen sogleich bewusst wurde, dass Sie dort unmöglich bleiben können, um sich in der vibrierenden Hitze den Hals zu verdrehen. Und wieder im Schatten, als Sie mit den Augen

eine freie Treppenstufe in einer der seitlichen Apsiden suchten, da begriffen Sie, dass Sie die Ordnung der zentral ausgerichteten Komposition nicht betreten würden, dass sie Ihnen freie Bewegung lässt. Sie ist nämlich damit beschäftigt, Tausende von Kubikmetern Travertin, Ziegel, Tuff- und Bimsstein zusammenzuhalten und die verliebten Spiele von Raum und Licht zu regeln. Und haben Sie dort, die frische Kühle des polierten Steines an Ihrer Schulter, nicht begriffen, dass Sie, zur Ruhe gekommen, Stunden, Tage, Jahre so verharren könnten, versunken in die Anschauung dieser Sonnengeometrie. Die Gabe des Pantheons. Und wenn Sie sich erhoben haben, dann um Ihre Schritte dem Zufall zu überlassen, mit der vagen Absicht zu sehen, ob eine der sechs weiteren Apsiden nicht einen besseren Standpunkt böte, um die Krümmung der Linie zu bewundern, die aus dem Schnitt des schrägen Zylinders aus Lichtstrahlen mit der Halbkugel der Kuppel oder dem vertikalen Zylinder der Mauer entsteht. Aber Sie haben Ihre Schritte nicht ausgeführt, denn für die Bewegung, die die Sonnenordnung des Zentralbaus auslöst, ist eine körperliche Mobilität nicht erforderlich, es ist eine Bewegung des Geistes.

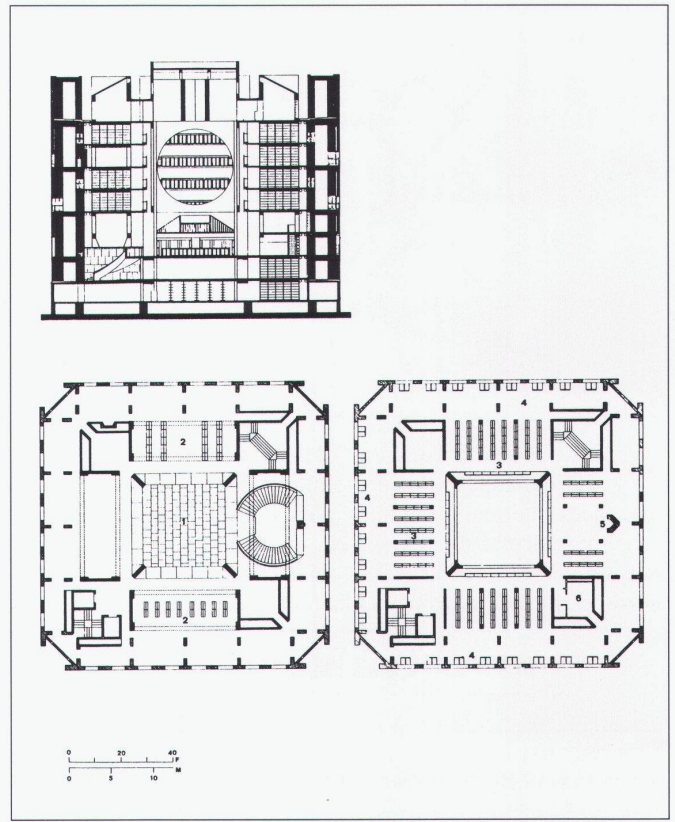


①

Eine Bewegung in drei Stadien. Erstes Stadium: das Stillstehen, die aufgehobene Bewegung. Die grossen klassischen Architekturen rufen oft bei erster Besichtigung Überraschung, ja Verblüffung hervor. Zweites Stadium: das neugierige Umhergehen von einem Teil zum andern, von einem architektonischen Motiv zum andern, wie um zu begreifen, welche Elemente zu dieser Alchimie beitragen, die Sie versteinern konnte. Drittes Stadium: das Nachdenken (das für die Architekten zweifellos architektonischer Natur sein wird). Jede grosse klassische Architektur setzt, vielleicht weil sie auf dem Zyklus des Lichts basiert, die lineare Zeit ausser Kraft, jene, die an unseren Handgelenken blinkt, die uns von der Giebelseite der Bahnhöfe herab zur Eile treibt. In dieser nicht gemessenen Zeit kann sich der Raum endlich entfalten. Ein grosses klassisches Bauwerk ist mit dem Aussichtspunkt über einer Landschaft zu vergleichen. Ist das Pantheon nicht ein Aussichtspunkt, zu dem man kommt, um, wie andere einen Gletscher, eine Halbkugel in einem Kubus zu besichtigen? Was suchen Sie unter dieser Wölbung, wenn nicht ein Mass, an dem sich andere Bauwerke und Entwürfe messen lassen? Was haben Sie gefunden, wenn nicht einen

Ort, an dem das Nachdenken über Architektur «in vivo» möglich ist? Da sind Sie nun, unter den fünf konzentrischen Kreisen der Kassettendecke, in Gesellschaft einer ganzen Reihe von Bauwerken, vom Schatzhaus des Atreus in Mykene bis zu Louis Kahns Bibliothek in Exeter, da sind Sie nun im Herzen einer Typologie. Was für Reisen! Was die Nicht-Architekten unter den Besuchern angeht, werden sie dieselbe Erfahrung machen? Zweifellos haben sie ein weniger klares architektonisches Bewusstsein; sie werden vielleicht sehr schnell vergessen, weil sie keinen Gebrauch davon machen.

Von ihren symbolischen und politischen Verpflichtungen befreit – die Herrschaft Hadrians und seiner Nachfolger nur noch Gegenstand historischer Studien – schenkt einem also die alte theokratische Maschine eine harmonische Ordnung von Raum und Licht. Sie erzählt einigen Besuchern, die eigens dafür gekommen sind, die Geschichte von einem florentinischen Goldschmied um 1406 oder 1410. Ich werde diesen im Pantheon begonnenen Spaziergang nicht in Florenz in Santo Spirito fortsetzen. Wer aber diese Kirche betritt, wird sofort in eine Bewegung versetzt, die jene der Architektur selbst ist: die Suche nach

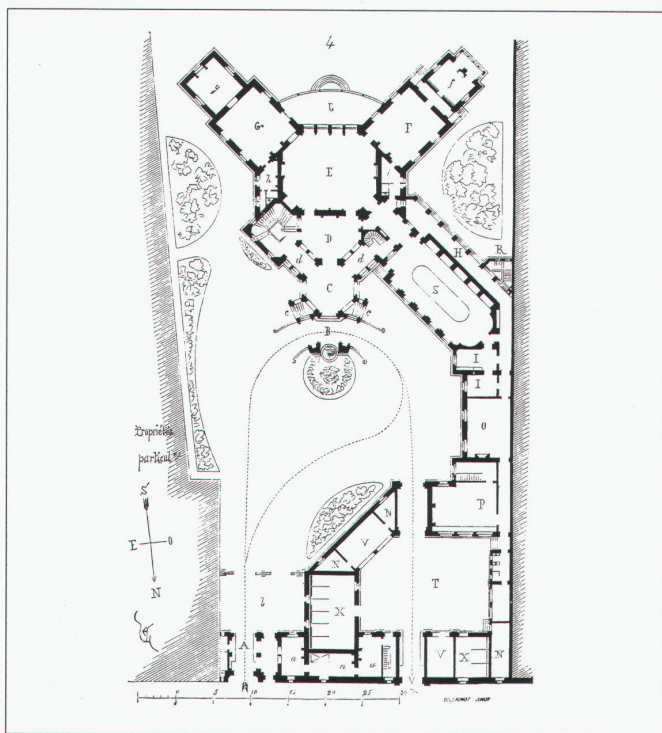


②

Stilen und Konzepten, bei der Orte und Jahrhunderte ineinander übergehen. Um in diese Bewegung zu geraten, ist Ruhe nicht unbedingt notwendig, dennoch ist es gut, vor den drei annähernd korinthischen Säulen in den Symmetrieachsen von Apsis und Querschiff zu verweilen, jenen Säulen, die die revolutionäre Zentralordnung in die Basilika bringen. Ich würde aber verstehen, wenn Sie anfangen, auf und ab zu gehen, um Ihre Wut zu besänftigen angesichts des Unsinn von Brunelleschis Erben, die nicht wagten, eine vierte Säule in die Achse des Schiffs zu stellen, und die eine Aussenmauer errichteten, um den Ablauf der halbzyklischen Kapellen zu verbergen. Es hiesse, Filippo Gerechtigkeit widerfahren lassen, würde man diese Verletzungen seines theoretischsten aller Werke wieder in Ordnung bringen, welcher Art auch immer die Voreingenommenheit der Hi-

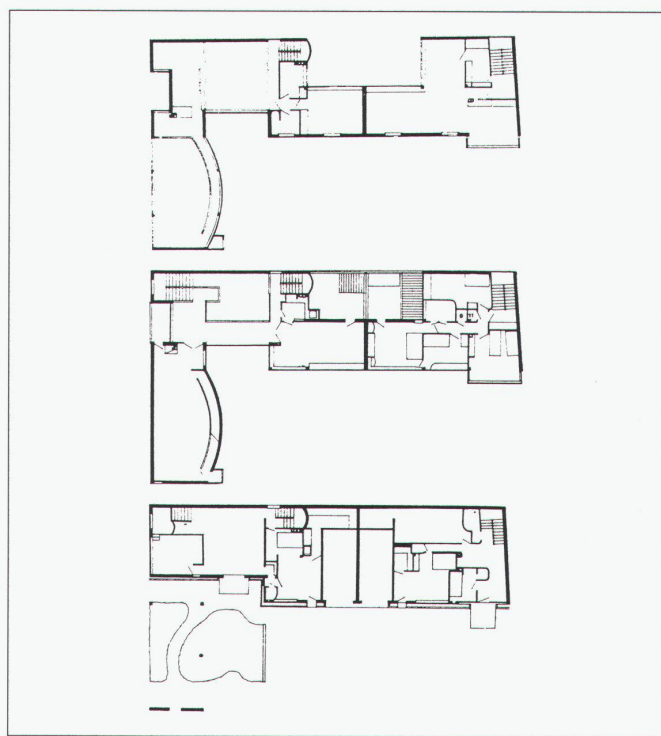
① Pantheon in Rom, Schnitt und Grundriss / Coupe et plan / Section and plan

② Louis Kahn, Bibliothek in Exeter, Schnitt und Grundriss / Bibliothèque à Exeter, coupe et plan / Library in Exeter, section and plan



storiker gegenüber dieser Arbeit sein mag.

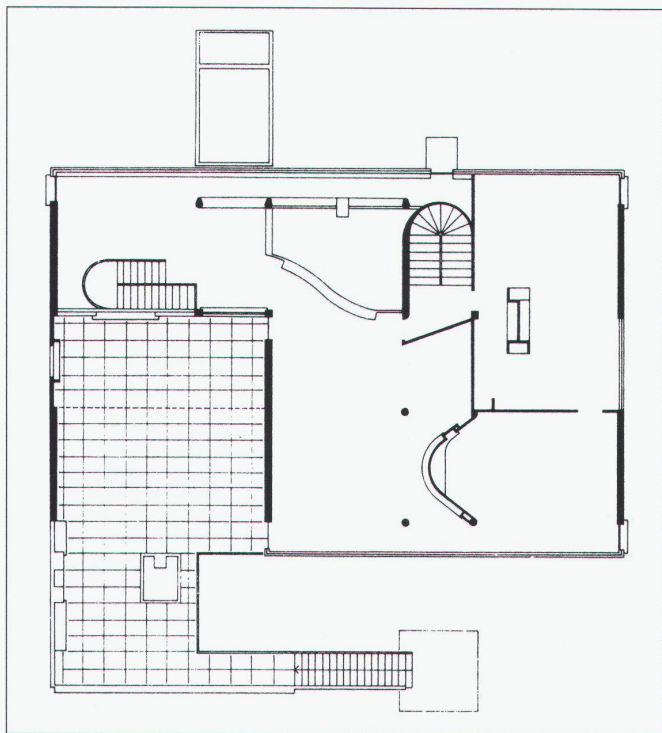
Diesen Bauwerken, deren Ideal die Regelmässigkeit ist, die kristalline Reinheit, stehen Bauten entgegen, die aussehen, als wären sie als Futteral für den Weg gebaut worden, der sie durchdringt. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc ist möglicherweise der erste, der die Theorie dieser Architektur formuliert hat. Das herrschaftliche Privathaus des 17. Jahrhunderts aus den berühmten «Entretiens sur l'architecture» wird anhand der sich überschneidenden Wege von Herrschaft, Angestellten, Lieferanten und den verschiedenen Klassen der geladenen Gäste dargestellt. Die Villa, die der kleine Paul, der Held aus «Histoire d'une maison», mit Hilfe seines Cousins, Architekt und Rationalist aus Überzeugung, entwirft, wurde – wenn auch weniger imposant – nach demselben Prinzip entworfen. Im Salon und im Billardzimmer kennzeichnen «bow windows» die Standpunkte, von denen aus die Landschaft sich am interessantesten zeigt. Diese Gebäude scheinen dem Bewohner oder Besucher zunächst einen dynamischen Raum mit tausend Möglichkeiten und Überraschungen zu bieten, ein Eindruck, der durch eine gleichsam anekdotische, nur schwer zu beschreibende Volumetrie verstärkt wird. Im Gegensatz zu solch szenischer Konstruktion erscheint das klassi-



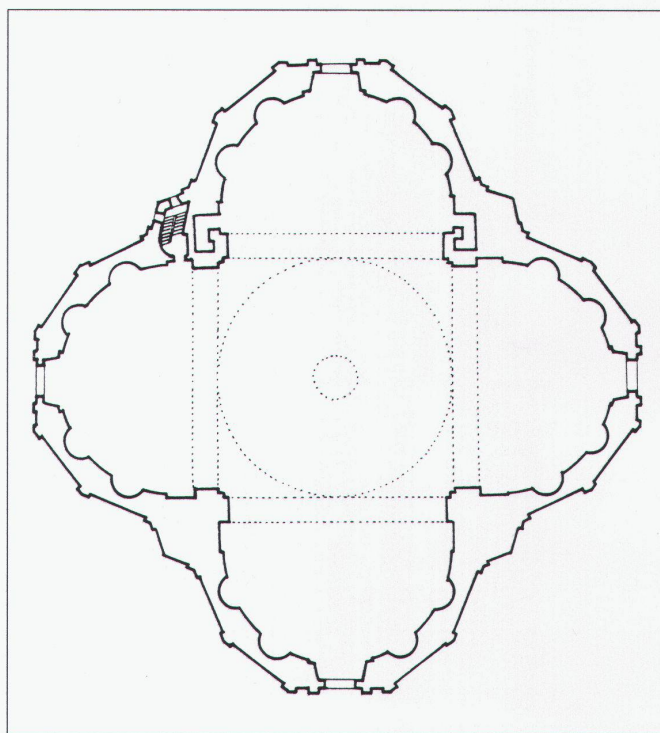
sche Bauwerk vorerst wie eine erstarrte Welt, in der die Klarheit jegliche Lust, es zu durchschreiten, zunichte macht. Wie das wiederholt besichtigte Pantheon aber zeigt, geht es hier nicht um die Gegenüberstellung einer dynamischen Architektur und einer Architektur, bei der Bewegung ein zwar nicht unmöglicher, aber doch unpassender Akt wäre, sondern um die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Vorstellungen der Benutzer eines Gebäudes. Während der szenische Entwurf gleichsam den Rahmen für einen Film kreiert, der während des Durchschreitens abläuft, nimmt der klassische Entwurf keinen direkten Bezug auf die Ortsveränderung. Er wäre also eher der Fotografie vergleichbar. Aber dieses «Negativ» hat phantastische Eigenschaften: Man kann darin spazieren gehen. Zieht man die Literatur heran, könnte man den szenischen Entwurf mit dem Roman vergleichen, während der klassische Entwurf etwas vom Gedicht hat.

Warum den klassischen Entwurf dem szenischen vorziehen? Ich hätte gerne, dass man begreift, dass bei dieser Wahl keine Misanthropie mitspielt, keine perverse Bevorzugung von Steinen auf Kosten der Humanität. Es wäre eher ein entgegengesetztes Gefühl, das diese Wahl leitet. Muss der szenische Entwurf nicht die Ortsveränderungen des Bewohners vorwegnehmen, sie leiten? Ist er

nicht in Wirklichkeit der Entwurf dieser Ortsveränderungen? Im klassischen Entwurf dagegen steht der Bewohner ausserhalb des Entwurfs, er hält sich aufseiten des Architekten, stellt sich die Möglichkeiten vor, die die architektonischen Vorgaben beinhalten. Der szenische Entwurf ist wie ein Theater, bei dem der Bewohner der Schauspieler ist und der Architekt der Regisseur. Der klassische Entwurf ist ein Rahmen, in dem der Bewohner die Tragödien und Komödien spielen wird, die ihm einfallen. Der Architekt ist dort einfach Architekt. Hier wäre es vielleicht angebracht, auf die Vorurteile des Lesers einzugehen, der sich keinen anderen klassischen Entwurf vorstellt als den der Justizpaläste oder der Werke Marcello Piacentinis, des Architekten Mussolinis. André Lurçat, der berühmte französische Architekt und Theoretiker, schrieb in einem der fünf Bände seiner Abhandlung «Formes, composition et lois d'harmonie», dass eine symmetrische Komposition ebenso dem Charakter eines leichten und kurzlebigen Gebäudes entsprechen konnte wie dem eines gewichtigen und dauerhaften Bauwerks. Mit einer festgelegten Achse ist nicht alles schon klar. Die Klassik, von der ich spreche, ist weder eine Stilistik noch ein Repertoire von Motiven, sondern eine Frage der Komposition. Diese Betrachtungsweise wurde bereits von einem baskischen Architekten, José-



5



6

Ignazio Linasazoro, in einem Essay mit dem Titel «Der klassische Entwurf in der Architektur» angewandt. Die jüngsten Werke des Tessiner Architekten Livio Vacchini machen deutlich, dass klassische Regeln sich auf so unterschiedliche Gebäude wie eine Schule, eine Villa, ein Wochenendhaus, ein Atelier oder ein Freibad anwenden lassen.

Die Komplexität des modernen Entwurfs, die schnelle Zunahme von Spezialgeräten im Haushalt, das heisst, die Tatsache, dass das Haus mehr und mehr zur «Wohnmaschine» wird, ist für den szenischen Entwurf eher von Vorteil. Die Doppelvilla La Roche-Jeanneret von Le Corbusier beruht auf der Idee einer räumlich gelenkten Wegführung. Was die Eingangshalle angeht, sind die Massstäbe nach der Technik des Bühnenbildners festgelegt, wodurch einige Geländer sich für den Gebrauch als lächerlich niedrig erweisen. Aber Le Corbusier ist sehr schnell wieder von diesem Konzept abgewichen. In der Villa Cook beruht die Gestaltung des Raumes nicht auf dem Weg, den man zurücklegt, sondern auf der Symmetrie des Wohnraums, deren Auswirkungen bis hin zum Fensterband spürbar sind. In der Villa «Les Terrasses» oder Stein-De Monzie in Garches summieren sich die Konzepte und schaffen eine voneinander unabhängige Ordnung der Wege und Funktionen: der Rhythmus A/B/A/B/

A, die Symmetrie an der Nordfassade, die ordnenden Linienführungen. Die Rampe der Villa Savoye durchdringt eine Volumetrie, deren vertikale Ordnung und Fassaden eindeutig auf eine als klassisch zu bezeichnende Grundidee weisen, obwohl dieser moderne Klassizismus hier weniger evident wird als in der zweiten Serie der Entwürfe von La Chaux-de-Fonds, die nach der Reise von 1911 realisiert wurden, vor allem in der Villa Schwob.

Die Ordnung, der Standort und die Stadt

Wenn Sie Pienza verlassen, noch erstaunt über die Monumentalität des Piccolomini-Palastes, der sich aus dem Gassengewirr dieses ländlichen Weilers erhebt, überrascht Sie ein Panorama, das Piero gemalt haben könnte. Auf der Spitze des Hügels liefern sich die Dächer Montepulcianos eine wirre Schlacht, aus der einige Campaniles herausragen. Auf halber Höhe liegt wie ein Juwel die Kirche «Madonna di San Biaggio» wie unterhalb der Mauern von Todi «Santa Maria delle Consolazioni» und jenen von Cortona «Madonna del Calcinaio». Drei weisse Halbkugeln schweben über dem Viereck der Gewölbezwickel (in Cortona ein Achteck). Drei Kuppeln, bestimmt von der Silhouette der Hügel, des Pinienwaldes, der Zypressenreihen, der Weinberge und Olivenhaine. Drei Bezugs-

punkte für die Landschaft. Wenn die Luft nicht mehr flimmert wie über den Wegen in der Mittagshitze, verliert sich der Blick am Horizont, im Wissen, dass er zurückkommen und auf einer Architektur nach seinem Mass ruhen kann.

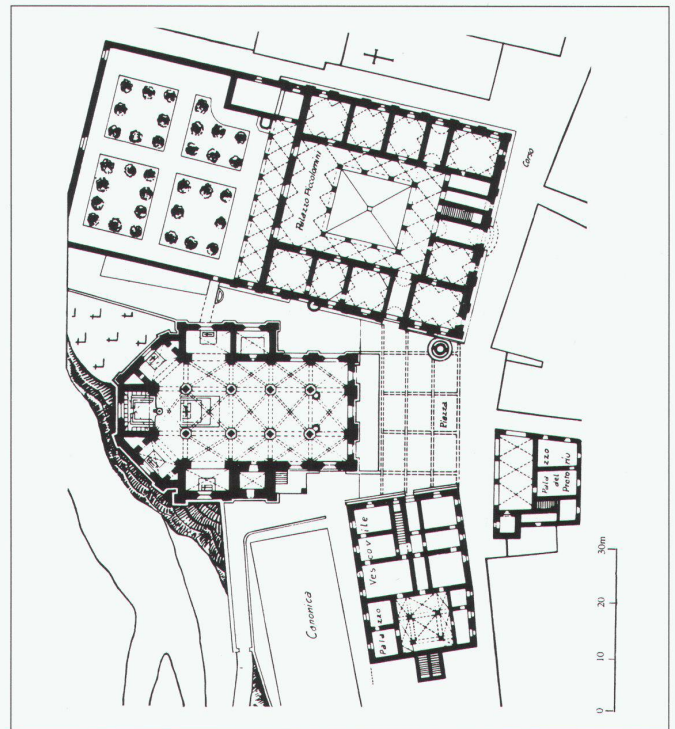
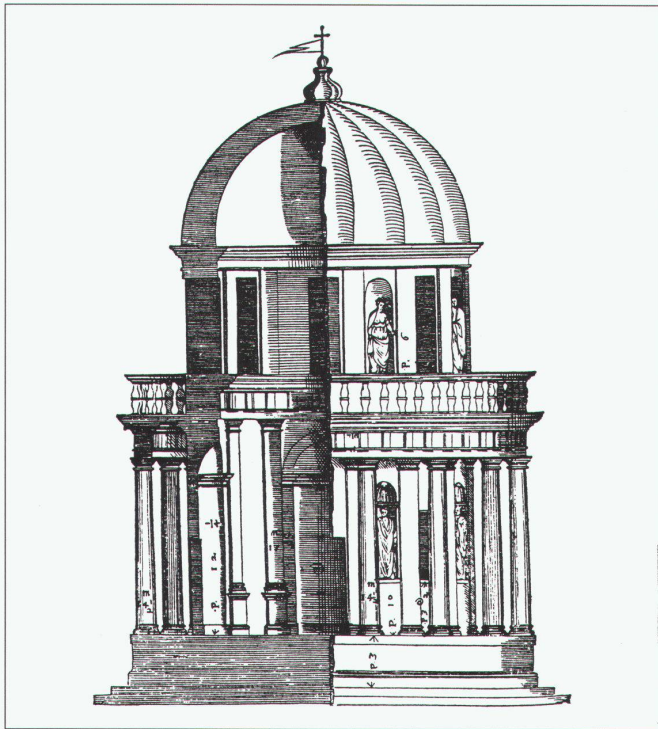
Das klassische Bauwerk ist wie ein Kristall unter Kieselstein. Zwischen seiner geordneten Harmonie und der sie umgebenden chaotischen Welt entsteht eine dialektische Bewegung: vom Offensichtlichen zum Verborgenen, vom Gewollten zum Unvorhergesehenen, von der Ordnung zur Unordnung, vom Vollendeten

3 Viollet-le-Duc, Entwurf für ein Hotel, aus «Entretiens sur l'architecture» / Projet d'hôtel extrait de «Entretiens sur l'architecture» / Plan for a hotel, from "Entretiens sur l'architecture"

4 Le Corbusier, Haus La Roche in Paris, Grundrisse / Maison La Roche à Paris, plans / La Roche building in Paris, plans

5 Le Corbusier, Haus Stein-De Monzie in Garches

6 Kirche Santa Maria della Consolazione in Todi / Eglise / Church



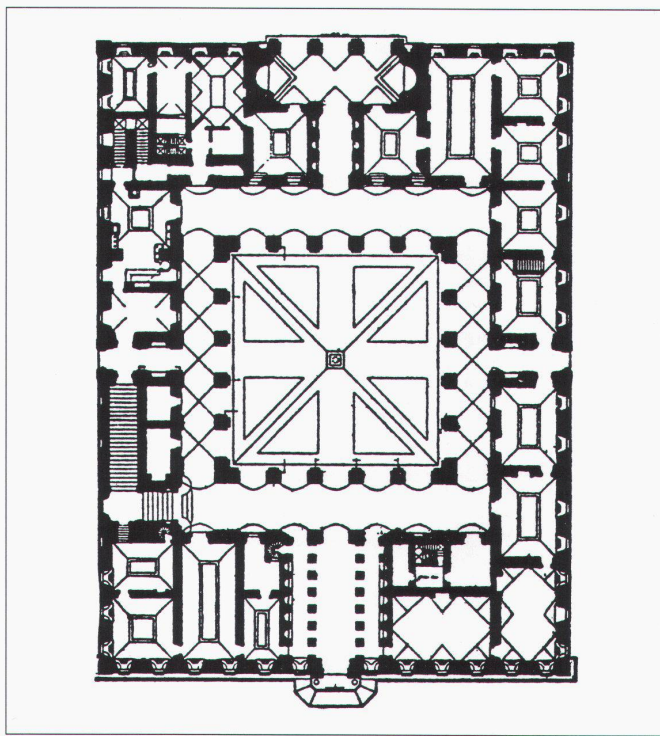
zum Unvollendeten, vom Dauerhaften zum Unbeständigen. Das klassische Bauwerk bedarf dieses Rahmens. Eine vollständig regelmässig gebaute Stadt, Karlsruhe zum Beispiel, wirkt langweilig, aber eine Stadt ohne Ordnungsprinzipien wäre wie ein Wald ohne Lichtungen. Man würde sich dort nicht verirren, aber auch nicht zurechtfinden.

Um vom Pantheon zum Tempietto von Bramante im Hof von San Pietro in Montorio zu gelangen, muss man einen Weg durch die Stadt zurücklegen. Wird die heitere Monumentalität des kleinen dorischen Tempels am Ende dieser Stadtdurchquerung nicht noch offensichtlicher, und wird die Stadt nicht noch schöner als Schrein für solch einen Schatz? Zwei Arten von Bewegung ergeben sich aus dieser Wechselwirkung zwischen Architektur und Stadt. Die Bauwerke bestimmen unsere Routen durch die Stadt, Routen, die nicht nur touristischer Art sind: Denn oft haben die Bauten die Linienführung der Strassen, die Lage der Plätze beeinflusst; sie sind Anhaltspunkte, sie markieren Tausende von Einzelstrecken innerhalb der mysteriösen Verkehrsführung. Die zweite Art der Bewegung ist intellektueller Natur. Sind diese Bauwerke nicht die vollendetsten Ausformungen all jener Versionen von Bauten, die die Stadt zeigt? Sie werden also zu Messinstrumenten, die es ermögli-

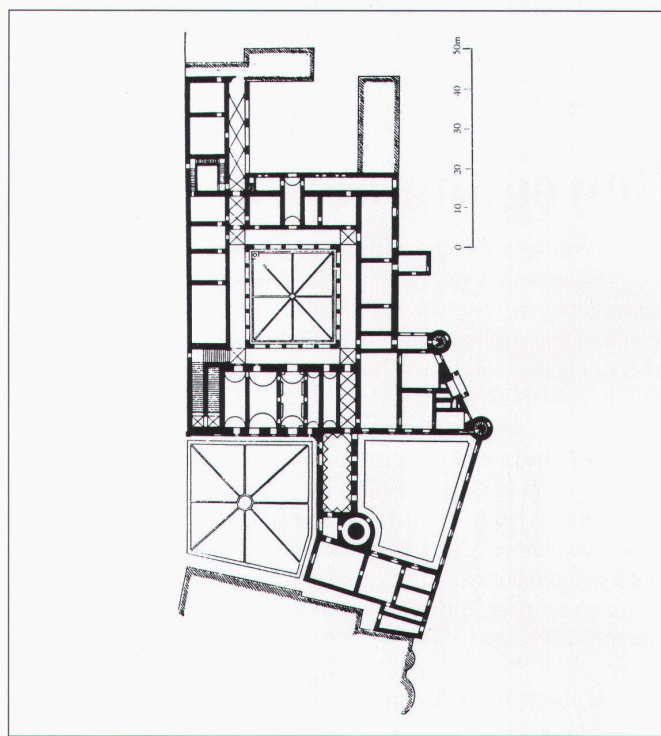
chen, die Architektur der Stadt zu begreifen, die Ordnung, die sich hinter der Unordnung verbirgt. Diese Bewegungen können zunichte gemacht werden, es sei denn, wenn die Gesetze des Hausbaus auf die Stadt als Ganzes übertragen werden – wovon der Barock träumte und was der moderne Städtebau in die Tat umsetzte – oder wenn die Stadt ein Gebäude wird.

Die Grundrisse der griechischen Agoren und Temene sind faszinierend. Sie verbinden die Regelmässigkeit mit der Freiheit der Gestaltung der Gesamtanlage. Während die Regeln der Ordnung und Harmonie die Form der Gebäude bestimmen, entsteht aus ihrer Lage zueinander eine Spannung, die sie verbindet und dennoch ihre Autonomie respektiert. Es gibt mindestens zwei Auffassungen von dieser Architektur, die mir von der Bewegung her widersprüchlich erscheinen: die von Auguste Choisy, dem berühmten französischen Ingenieur-Archäologen, der von 1841 bis 1909 lebte und der zu Beginn des Jahrhunderts eine «Histoire de l'architecture» schrieb, und die von Le Corbusier. Choisy verwendet für dieses Phänomen den Begriff «le pittoresque grec». Ein Kapitel des ersten Bandes seiner Geschichte zerlegt die Akropolis von Athen in verschiedene Bildausschnitte, die man entdeckt, wenn man der von der Prozession der Panathenäer zurückgelegten Route folgt. In

«L'architecture, l'illusion des plans», einem Kapitel aus «Vers une architecture», beschäftigen sich einige Zeilen, die da lauten «Le dehors est toujours un autre dedans», mit etwas ganz anderem. Le Corbusier versucht zu begreifen, wie ein Gebäude von einigen tausend Kubikmetern Schwerpunkt einer Landschaft von Millionen Kubikmetern sein kann. Es ist eine Frage der Dichte. Das Material und die geometrische Anordnung der Formen lassen den Bau «für das Auge und für den Geist» dichter erscheinen als einen Baum oder einen Hügel. Bei Choisy bewegt sich die griechische Architektur im Bereich des Bildhaften. Sie offeriert dem Betrachter unterschiedliche Bilder, lässt ihm Überraschungen zuteil werden, zerstreut ihn. Für Le Corbusier ist sie die Antwort auf eine präzise Frage: Wie stellt man es an, dass das Gebäude einen Standort beherrscht, dessen Ausmasse nichts mit ihm gemein haben? Aus dem gefühlsmässigen wie intellektuellen Verstehen dieses Phänomens heraus entsteht die Gemütsbewegung. Und dort auf der Akropolis oder woanders, in den Temenen Apollos in Delphi, bewegt sich der von dem durch die religiösen Rituale auferlegten Weg befreite Besucher in einem System, das ihn die Orte nach seinem Geschmack wählen lässt, an denen er diese Spannung am besten verspürt, wo sich Architektur und Landschaft im



9



10

Gleichgewicht befinden. Warum die Ränge des Theaters von Delphi oder von Epidaurus erklimmen? Auf der Bühne findet kein Mysterienspiel mehr statt, höchstens die akustischen Experimente der beflissenen Führer. Der blauen Hügel wegen am Horizont, die von hier aus noch schöner sind, oder wegen dieser Marmorstufen, die scheinbar eigens dafür gebaut wurden, um die Höhenlinien des Abhangs sichtbar zu machen, wo sich seit undenklichen Zeiten die Menschen hingesetzt haben, um anderen zuzuhören?

Diese Bewegung von der Unordnung zur Ordnung (und umgekehrt) ist nicht auf den städtischen Raum beschränkt, es kommt vor, dass sie im Innern eines Gebäudes entsteht, sei es, weil das Grundstück unregelmässig ist, sei es, weil es in verschiedenen Etappen gebaut wurde. Der Hof des Palazzo Farnese in Rom – ein Quadrat in der Mitte eines regelmässigen Prismas – ist ein interessantes Beispiel für diesen Kontrast, der aus dem Einfügen einer regelmässigen Figur in einen durch Unregelmässigkeit charakterisierten Kontext entstand. Beim Palast der Staatskanzlei von Rom ist der rechteckige Hof eine monumentale Ausparung in der Mitte einer Parzelle, die von einer Strasse schräg abgeschnitten wird. Aber im Palazzo Montefeltro in Urbino ist der Gegensatz zwischen der pittoresken Anlage der an den Hügel ge-

klammerten Festung und der Regelmässigkeit des Hofes am eindrucklichsten. Dazu muss gesagt werden, dass dieser Formenkontrast sich aus der Gegensätzlichkeit zweier Geschichtsepochen herleitet: dem Mittelalter und der Renaissance. Der Besucher der roten Zitadelle von Granada, der Alhambra, wird auf dasselbe Spiel mit Gegensätzlichkeiten stossen, wenn er nach dem Myrtenhof den Löwenhof betritt, dessen Symmetrie und rhythmische Raffinessen ihn zu einem kostbaren Schmuckstück inmitten der Ziegelmauern machen. Die Wasserrinnen, die vom zentralen Brunnen ausgehen, um sich im kühlen Schatten der Säle zu verlieren, vermitteln ein sehr genaues Bild vom Willen des Entwerfers, die Ausmasse dieses gewaltigen Palastes zu beherrschen, dessen mannigfaltige Säle und Gänge so viele bezaubern.

Postscriptum

Zeigen diese Beispiele, dass die klassische Regel, dieser Traum, Gebäuden die kristalline Reinheit kostbarer Steine zu geben, nicht jegliche Bewegung zunichte macht? Und verbirgt sich hinter den gestikulierenden Possen des Szenischen nicht die Spannung eines in verschiedene Bilder zerlegten Weges, der die elementaren Formen des Ortes und des Gebäudes vereint, eine Spannung, deren geduldige Entdeckung so viele in-

tellektuelle wie physische Freuden vermittelt? Der Autor schätzt, dass das klassische Ideal, so wie es sich heute – da seine symbolischen, religiösen oder politischen Verwendungen nicht mehr üblich sind – innerhalb der Phantasie einer autonomen architektonischen Problematik entwickelt, weil es nicht vorgibt, etwas anderes als einen Rahmen zu schaffen, die Freiheit der Bewohner mehr respektiert als eine Architektur, die nur den Medien genügt. Aber das ist bereits ein anderer Gegenstand der Überlegungen.

J.-C.V.

7 Bramante, Tempietto die San Pietro in Montorio, Schnitt und Fassade / Coupe et façade / Section and elevation

8 Grundrisse der Gebäude um den Platz in Pienza / Plans des édifices entourant la place à Pienza / Plans of the buildings around the square in Pienza

9 Antonio da San Gallo, Palazzo Farnese in Rom, Grundriss / Palazzo Farnese à Rome, plan / Palazzo Farnese in Rome, plan

10 Palazzo Ducale in Urbino