

**Ruinen der Moderne: Le Corbusiers Rekonstruktion und Destrukton  
des antiken Tempels**

«Ist die Moderne unsere Antike?» Diese Leitfrage der Documenta von 2007 greift der Architektursoziologe Walter Prigge im Jahr 2006 in einem Artikel zur «Ikone Bauhaus» auf.<sup>1</sup> Der Blick auf das restaurierte Dessauer Bauhausgebäude, Musterbeispiel einer «ausgestellten Moderne», lässt sie ihn positiv beantworten: Die Ko-Präsenz unterschiedlicher Restaurierungsschichten, die als historische Etappen der Baubiographie mit exponiert würden, lasse das moderne Werk zu einer Art archäologischem Objekt werden. Mich interessiert in der Folge weniger der bei Prigge im Fokus stehende Re-Auratisierungs- und Erlebnisaspekt, der aus dieser Inszenierung einer modernen Antike folgt – wie in archäologischen Themenparks. Stärker beschäftigen wird mich der ebenfalls angesprochene Topos der Ruinösität. An einem anderen, nicht weniger prominenten Beispiel zeige ich auf, dass Bauten der Moderne tatsächlich als Ruinen angeschaut werden können – und was daraus für ihre Deutung folgt. Vorbedingung dafür ist allerdings keineswegs, so meine zuspitzende These, ihre Biographie – ihre Performanz und ihr historisches Nachleben – mit zu betrachten. Reales Altern, Vernutzung und Verfall sind nicht essentiell. Vielmehr ist bereits den noch intakten Gebilden eine Fragilität und Fragmentarität eingeschrieben, die sie als «perfekte Ruinen» – im Sinne eines *futurum perfectum* – erscheinen lässt. Die Postmoderne (Bofill, Isozaki, Moore Rossi z. B.) hat ja diese Zeitschleife mit ihrer Vorliebe für betont artifizielle Ruinen deutlich gemacht.<sup>2</sup> Auch spielt die Anschaulichkeit, die sicht- wie greifbare Evidenz von Zerfall, die Präsenz von zunehmend Abwesendem eine zentrale Rolle, auch wenn die inszenierte Ruinösität eine doppelböckige Distanznahme gegenüber der modernen Idee einer zeitlosen Aktualität bedeutet. Generell steht die Ruinentheorie also im Banne eines Dogmas der Sichtbarkeit der Dekadenz.<sup>3</sup> Dieser Aspekt der *Präsenz* des sich Auflösenden scheint mir allerdings selbst überpräsent – vermutlich ist er das, um damit Narrativen der Nachfolge/Reprise, der Anknüpfung, der wundersamen, ja selbst noch der ironischen Rekonstruktion nicht nur Legitimität, sondern auch besondere Evidenz zu verleihen.

Entscheidende Anregungen, Ruinöses anders, mehr von der Seite einer *latenten*, nicht mehr ostentativen Präsenz her, zu denken, gibt Walter Benjamin: Schon mit Blick auf das ruinen- und verfallsbesessene Zeitalter des Barocks spricht er davon, in Gestalt der omnipräsenten Ruine habe «sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen».<sup>4</sup> Das Diktum verbindet auf bemerkenswerte Weise Präsenz und Verabsentierung. Diese Koppelung wird Benjamin in der Folge mit Blick auf die Moderne intensivieren wie transformieren: Bereits im Barock, noch an die ostentative Gegenwart des Verfallenden gebunden, hatte sich in der Akkumulation von ruinösen Fragmenten ein Prinzip des Additiven und Konstruierten zu erkennen gegeben. In Form der Allegorie und der ihr eigenen «Schriftbildlichkeit»,

in Text-Bild-Konstellationen oder «Montagen», findet es zu seiner eigenen Reflexionsform und intermedialen Verabgründung.<sup>5</sup> Auch im allegorischen Denkbild geht es, so Benjamin, um eine anschauliche – ikonische oder textuelle – Evidenz von Absenz. Allerdings treten die Medien Schrift und Bild, primär im Dienste der Veranschaulichung stehend, bereits in ein Verhältnis gegenseitiger Durchkreuzung: Ja, sie ziehen sich einander den Boden weg, so dass auch feste Semantisierungen ins Gleiten geraten. Bezeichnetes und Bezeichnendes stehen in keinem exklusiven essentiellen Verhältnis (mehr), sondern, so wird deutlich, in einem konventionellen. Das kompensieren auf ebenso augenfällige wie durchsichtige Weise akkumulative Überbietungsstrategien, die aber nur Trümmer auf Trümmer häufen. Die betonte Künstlichkeit, mit der die Fragmente zusammengestellt werden, unterstreicht die Idee einer konventionell operierenden Kombinatorik.<sup>6</sup> In die medialen und ästhetischen Strukturen selbst tritt damit ein Moment des Auseinanderfallens ein; Ruine und Allegorie reflektieren auch das selbst im Modus der Melancholie.<sup>7</sup> Gleichauf geltend macht sich aber auch, folgt man Benjamin, ein konstruktives oder konstellatives Prinzip, das Dinge oder Gedanken montagehaft zusammenbaut.<sup>8</sup> In der Moderne universalisiert es sich: Rationalisierung und Abstraktion, Kategorien zugleich der industriellen wie ästhetischen Produktion, zerlegen tradierte soziale und symbolische Muster – «chockartig».<sup>9</sup> Sie sprengen auch die etablierten Gefüge temporaler Kontinuität auf, in denen man sich nicht mehr wie bisher im Modus der Erfahrung bewegen kann.

In dem Moment, in dem das Konstruktive emphatisch nur noch als dem Aufbau eines ganz Neuen, Besseren dienlich, als im Zeichen des Progresses stehend gesehen wird, verschwindet der Gestus der Melancholie aus dem kulturellen Repertoire, zumindest aus dem sichtbaren Teil des Bestandes. Gleiches gilt für die allegorischen Zeichen – allen voran Ruinen. Sie verkörpern in der Moderne primär die Bedrohung von Fortschritt oder die Kapitulation vor dem Verfall. So werden sie zu prekären Elementen, die es zu heben, zu konservieren, kontextualisierend umzudeuten und damit einzuhegen gilt<sup>10</sup> – wo man sie nicht gleich tilgen oder vollständig vergessen machen kann. Vor allem aber wandert nun, so Benjamins These, das Störpotential von Ruinen respektive Allegorien in die industriell produzierten Dinge selbst ein. Letztere sind durch Rationalisierung, Systematisierung und Normierung im höchsten Maße konventionell beschaffen. Als technisch geprägte Gebilde sind sie zudem konstruktiv bestimmt. Ihre Bedeutung nehmen sie erst durch Zirkulation im ökonomischen Gefüge an (Tauschwert dominiert Gebrauchswert). Sie kann ihnen auch durch eine aufwendige Verknüpfung mit strategisch konstruierten Bildwelten zugewiesen werden, um sie am Mythos des Neuen partizipieren zu lassen oder konkurrierende Angebote werbend zu überbieten. Die Distribution wie Aneignung der seriell für die Massengesellschaft hergestellten Produkte folgt einem akkumulativen Muster. Aufgrund ihres konstruktiven Charakters, ihrer arbiträren «Natur» und ihnen eigenen Logik der Steigerung lassen sich moderne Industrieprodukte also in Ding-, oder präziser: Warenform übersetzte Allegorien verstehen. Allerdings sind es Allegorien, die sich, zumindest scheinbar, von ihrem *alter ego*, den Ruinen, verabschiedet haben. Denn im Vordergrund steht das Neue als absolut Aktuelles, Zeitgenössisches. Die perfekte Erscheinung verdeckt dabei aber nur die schnelle soziale Entwertung und den beschleunigten symbolischen Verfall der Waren – als deren reinste Inkarnation Modeprodukte gesehen werden können. Waren verdecken also als Fetische nicht nur die häufig für die Produzenten ruinösen Bedingungen ihrer

Produktion (also die in sie investierte Arbeit). Vielmehr kaschieren sie auch ihre *eigene*, allerdings nur mehr latente Ruinösität.<sup>11</sup> Aber möglicherweise lassen sich die Dinge der Moderne im Sinne einer ›physiognomischen‹ Lektüre doch als Ruinen dechiffrieren. Sie als zugleich neue wie zugleich schon verfallene Machwerke zu lesen, heißt sie als allegorische Vexierbilder zu deuten, in denen Ambivalenzen der Moderne anschaulich werden.<sup>12</sup>

Die Villa Savoye von Le Corbusier (1931)<sup>13</sup> wurde bereits durch zwei Restaurierungen (ab 1963 und 1985-1992) vor dem materiellen Verfall bewahrt. Schon in den 1930er Jahren traten konstruktionsbedingte Baumängel auf, die zu Wasserschäden führten – schnelle Anzeichen der Selbstruinierung dieser Ikone der modernen Architektur.<sup>14</sup> Bereits 1965 unter André Malraux wurde das Bauwerk bezeichnender Weise zum *historischen* Monument erklärt<sup>15</sup> – das erste Bauwerk in Frankreich, dem noch zu Lebzeiten seines Schöpfers diese Ehre zuteil wurde. Seit 2016 zählt es zum Weltkulturerbe;<sup>16</sup> vorher, 2012 – zum 125. Geburtstag von Le Corbusier – wurde das Gebäude auch in die LEGO-Architecture-Serie aufgenommen, die ikonische Gebäude als Bausatz reproduziert. Gerade die letztere, populäre Aneignung ist vermutlich der entscheidende ›Schlussstein‹ einer Kanonisierung des Gebäudes als Architekturikone – eine Kategorie, die durch eine Oszillation zwischen realem Objekt, Medialisierung und sozialem Gebrauch gekennzeichnet ist.<sup>17</sup> Der Aufstieg als ästhetisches Objekt konterkariert den drohenden physischen Verfall des von seinen Eigentümern nur sporadisch genutzten Baus und die korrespondierende Baisse der sozialen Wertschätzung (ab 1958 wurde über einen Abriss der Villa zugunsten eines Schulneubaus nachgedacht). Das Monument gilt seitdem als Dokument der Meisterschaft eines Stararchitekten sowie der Kraft der modernen Bewegung, alte Bauaufgaben wie die Villa neu zu formulieren. Auch deshalb wurde das ›originale‹ Bild des Baus wieder hergestellt – bei der letzten Restaurierung sogar inklusive der mutmaßlichen Farbgestaltung der Innenräume, die mangels fehlender Dokumentation ›archäologisch‹ erschlossen werden musste.

Aber in der Folge interessiert mich nicht primär die Spannung von Bestandsverfall und Rekonstruktion, auch wenn deren mediale und ikonische Dimension eine Rolle spielen wird. Herausgearbeitet werden soll vielmehr die Ruinösität, die schon dem frisch fertig gestellten, ›perfekten‹ Bau von 1931 wie bei einem Vexierbild eingeschrieben war. Die Villa Savoye eignet sich gerade deshalb dafür, weil sie zunächst das Gegenteil von ruinöser Zeitverfallenheit zu verkörpern schien. Bis heute gilt sie gemeinhin als anschauliche Synthese von moderner Gegenwärtigkeit – die Auftraggeber verlangten nichts als einen vagen modernen Charakter des Baus – und klassischer Zeitlosigkeit, von absoluter Aktualität und reiner Idealität. Zudem bildete sie den kulminierenden Abschluss einer Reihe von Pariser Villenbauten der 1920er Jahre. In ihnen hatte Le Corbusier die Grundprinzipien einer Architektursprache entwickelt, die durch Abstraktion und Vereinfachung aus dem klassischen Repertoire gewonnen wurde.<sup>18</sup> In Poissy kamen die vom Architekten 1926 formulierten ›Fünf Punkte‹ zu ihrer bisher vorbildhaftesten Anwendung. Als deren perfekter Exponent schließt die Villa eine zugleich experimentell wie stringent verlaufene Typenentwicklung ab – und illustriert eine evolutionär-teleologische Logik, die in ihren Endpunkten ideale Lösungen für funktionale wie formale Problemen von absoluter Reinheit hervorbringen sollte. Die Erscheinung der Villa kommuniziert das eingängig: Solitär erhebt sie sich als weißer Kubus über annähernd quadratischem Grundriss auf der Lichtung einer bewaldeten Hügelkette am Rande des suburbanen

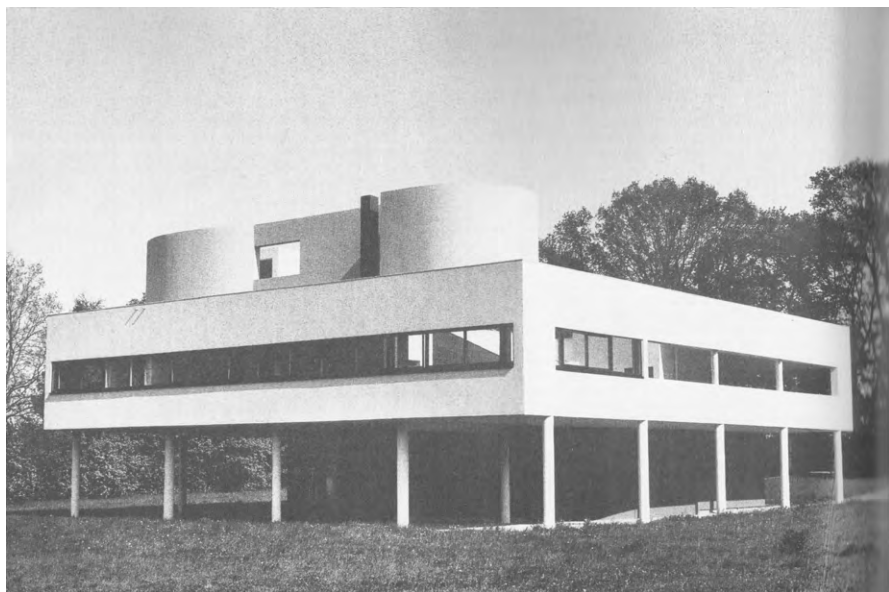
Seinetails (Abb. 1). Rigorose Geometrie und scharfe Konturierung verleihen ihr formale Klarheit. Unterstrichen wird diese durch ein scharfe Kontraste generierendes Licht-Schatten-Spiel (Abb. 2). Für Le Corbusier war dies auch theoretisch ein Medium der Transzendierung baukörperlicher Physis in die Sphäre eines zeitlosen Ideals.<sup>19</sup> In die gleiche Richtung weisen die elaborierten mathematischen Prinzipien, die die Komposition bestimmen – für den Architekten Garanten einer universellen Dimension



1 Le Corbusier, Villa Savoye, 1928–31, Rue des Villiers, Poissy, Frankreich, Südwest- und Südost-Fassade

des Gebauten und seiner Einbettung in kosmische Harmoniezusammenhänge. Sie wird auch durch die zumindest auf den ersten Blick erkennbare Axialsymmetrie unterstrichen, die den longitudinal erschlossenen Bau von außen trotz subtiler Abweichungen dominiert. Hinzu tritt noch der Eindruck des Schwebens des Ensembles: Das Galeriegeschoss ruht auf erstaunlich dünnen Stützen, den durch die «Fünf Punkte» vorgegebenen *Pilotis*.<sup>20</sup> Das dunkelgrün gefasste Sockelgeschoss mit Domestikenräumen und Garage hingegen ist physisch wie optisch weit zurückgezogen. Das Dachgeschoss (*toit-terrasse*) wird von den kurvierten Schwüngen von Belvedere und Freiluft-Sonnenbad bestimmt, die eine bewegte Leichtigkeit in die Komposition einbringen.<sup>21</sup> Das luftige Schweben transzendiert die erdgebundene Physis und leitet, so die Metaphorik, in die geistige Sphäre zeitloser Ideen über.

Zahlreich sind die Anspielungen, mit denen Le Corbusier sich bei der Konzeption seiner Villa auf den Athener Parthenon oder sogar die Akropolis in Gänze bezieht. Eine entsprechende Seherfahrung aus dem Jahr 1911 wirkte wohl immediat



2 Le Corbusier, Villa Savoye, 1928–31, Rue des Villiers, Poissy, Frankreich, Gesamtansicht von Südwesten

einschneidend, wurde aber vor allem nachträglich zur Schau einer idealen Synthese von Funktion und Konstruktion in sublimer, überzeitlich gültiger Form überhöht. Wenn man analysiert, wie Le Corbusier mit der Villa Savoye en *detail* darauf rekurriert, drängt sich zunächst der Eindruck auf, er *rekonstruiere* den idealen Tempel, den Parthenon, in transformierter Form, ja lasse sein Bild wie eine ferne Vision wieder erstehen. Zugleich aber sind die Abweichungen vom Ideal augenfällig: Der Stahlbetonbau genehmigt sich schon in seiner Außenerscheinung etliche Freiheiten vom klassischen Kanon – mal mehr subtile, mal mehr offensichtliche. Er enthält sogar eklatante Normbrüche und entwickelt so ein ganzes Set von internen Ambiguitäten und Widersprüchen, die die Tempelvision kollabieren lassen.

Diese Spannung wird vor allem beim Blick in das Innere der scheinbar so simplen *«boîte en l'air»* deutlich.<sup>22</sup> Der *«freie Grundriss»* (Teil der *«Fünf Punkte»*) führt hier zu einer asymmetrischen, ja azentrischen Disposition von Räumen und gleichwertig integrierten Leerzonen. Colin Rowe hat die Antikenrezeption in Palladios Villen – ihrerseits schon eine *«kreative Aneignung»* – und diejenige in Le Corbusiers Villa Stein wie vor allem Savoye untersucht. Zeigen konnte er so, wie bei Le Corbusier Fragmentierung, Dezentrierung, ja regelrecht zentrifugale Tendenzen dazu führen, dass die Grenzen des traditionellen Harmonieparadigmas und Einheitsgebotes nicht nur überdehnt, sondern gesprengt werden. So entsteht eine maximale Spreizung im Gefüge, die die Modernität des Ensembles ausmacht.<sup>23</sup>

Die Distanzierungen vom klassischen Dogma können in der Folge nur exemplarisch wie zugleich summarisch benannt werden. Im Mittelpunkt steht die Präsenz von Bruch- und Leerstellen, Schnitten und Kollisionen in der architektonischen Komposition – eine latente Präsenz, da es sich um negative Größen handelt. Sie lässt den modernen Bau nicht nur als Re-Konstruktion des antiken Ideals erscheinen, sondern in letzter Ebene auch als dessen ruinöse Version. Für beides entscheidend ist die Erosion von Einheit, die man mit dem Schlagwort der Dissoziation architektonischer Elemente zusammenfassen kann.<sup>24</sup> Man sie als auf *«Konstruktion»* oder *«Montage»* hinweisend, aber eben auch, inspiriert durch Benjamin, als ins Ruinöse kippend deuten.

Bevor wir diese *«progressive»* oder *«erosive»* Lesarten weiter konturieren, sei zunächst bei der beide kennzeichnenden Dissoziation angesetzt: Alle Ebenen des Baus, Erdgeschoss, *Piano Nobile* und Dachzone, sind sehr deutlich voneinander getrennt – und zwar anders als in der Tradition, nämlich Übergangslos. Scharfkantig trifft Leere auf Fülle, Zurückgezogenes auf Vorwärtsdrängendes, Körperliches auf Flächiges. Auch die Binnengestaltung der einzelnen Zonen weist harte Kontraste auf: Die Bandfenster wie Fensteröffnungen im Obergeschoss, aber auch im Dachgarten wirken wie mit dem Rasiermesser aus den Wandflächen geschnitten. Zudem weisen sämtliche Stützen keine überleitenden Elemente wie Basen oder Kapitelle auf. Überhaupt weisen die aufgehenden Bauteile keine vermittelnden Glieder wie Kranzgesimse, plastische Frieze, Gesimbänder oder Profile auf. Die Elemente der Architektur treffen in kruder, unvermittelter Weise aufeinander – wie montiert. Vor allem in diesem Sinne einer additiven Montage sollte der berühmte Begriff der Wohnmaschine verstanden werden. Auch der Weg durch das Innere hat sich weit vom Ideal einer gleitenden Verzahnung der Raumkompartimente entfernt, wie noch bei der traditionellen *Enfilade* gültig: Leerstellen zwischen den unterschiedlich großen wie hohen Räumen müssen übersprungen, abrupte Wendungen und *«Schnitte»* zwischen asymmetrisch angeordneten Einheiten von Auge wie Körper

bewältigt werden. Die durch den gesamten Kubus laufende Rampe stiftet als zentrales Rückgrat der Architektur zwar Verbindungen, aber schneidet wie mit ihrem Zickzack wie ein Blitz zugleich auch in den Baukörper hinein. Das heißt, die Komposition wird von einem Schnitt zusammengehalten – nicht zufällig ja auch eine der diagrammatischen Darstellungen der Architektur, die durch Abstraktion Komplexität reduziert. Wie Rowe erkannt hat, ersetzt die Verbindlichkeit des Schnittes bei Le Corbusier diejenige des Grundrisses; dessen «Freiheit» (gemäß der «Fünf Punkte») wird damit erkaufte.<sup>25</sup> Selbst die Ausblicke aus den Bandfenstern, vor allem aus den glaslosen Fensterausschnitten im Dachgartenbereich, stehen im Zeichen von Diskontinuität. Anders als bei hochrechteckigen *fenêtres en longueur* rücken sie den fokussierten Landschaftstreifen in die Distanz. Den vom Betrachterstandpunkt zum Objektbereich überleitenden Vordergrund löschen sie hingegen.

Die gesamte *promenade architecturale*, die von Le Corbusier intendierte Wahrnehmung der Architektur aus der Bewegung heraus,<sup>26</sup> enthält also auch dezidiert diskontinuierliche Elemente.<sup>27</sup> In den entsprechenden ruckartigen Zäsuren können Analogien zu maschinellen Bewegungsrhythmen gesehen werden – mit ihrer Koppelung von kontinuierlichem *Flow* und diskreten Elementen. Vor allem aber bestehen Bezüge etwa zur Struktur der filmischen Montage.<sup>28</sup> Der Film wird in konstruktivistischen Ansätzen gerade der 1920er Jahren als durch *Cut* und *Montage* bestimmt angesehen – und gilt gerade auch Benjamin als Medium der Plötzlichkeit, der abrupten Wechsel («*Chocks*»);<sup>29</sup> Beatriz Colomina hat betont, wie sehr Le Corbusiers Entwurfspraxis medial informiert und in eine Zirkulation der Medien eingebunden ist; gleiches gilt auch für die gezielte Steuerung der Wahrnehmung der realisierten Architektur durch den PR-Profi Le Corbusier.<sup>30</sup> Zentral ist dabei ein kontinuierliches *editing*, das arrangiert, fokussiert, schneidet und wieder verbindet – zentraler als das physische Realisat.<sup>31</sup> Die entsprechende fotografische *coverage* der Villa Savoye erweist genau das (Abb. 3). Aber nicht nur der fotografische Apparat, sondern auch das moderne Vehikel *Automobil* ist Teil dieser diskontinuierlichen Konstellation. Der u-förmige Sockel der Villa ist auf den Wendekreis eines Wagens berechnet – der dann in der integrierten Garage verschwindet; die



3 Le Corbusier, Villa Savoye, 1928–31, Rue des Villiers, Poissy, Frankreich, Blick in die Küche





4 Le Corbusier, Villa Savoye, 1928–31, Rue des Villiers, Poissy, Frankreich, Eingangshalle mit Waschbecken

*promenade* beginnt eigentlich schon mit der Autofahrt aus der Stadt heraus. Vor allem aber schleudert die Fahrt mit rasanten Vehikeln visuelle Fragmente und Fetzen ins Auge des Betrachters, analog zur diskontinuierlichen Darstellungsform moderner Medien.<sup>32</sup>

Die Rolle von Zergliederung, Einheitszerfall und Diskontinuität in der Villa Savoye ist nun deutlich geworden – allerdings bisher als Teil eines dezidiert modernen Settings. Was daran aber lässt sich als ruinös und allegorisch verstehen? Le Corbusier denkt und inszeniert (in *Vers une Architecture*) den antiken Tempel – gerade den ruinösen Parthenon – und das Automobil generell als Analoga.<sup>33</sup> So weit auseinander Liegendes zusammen zu sehen und in der eigenen Kreation zu verbinden, erfordert Abstraktion. Sie bestimmt eben auch Le Corbusiers eigene Adaption des klassischen Tempels – und den zerlegt er in seine Elemente.<sup>34</sup> Wie bei jeder Rekonstruktion, das ist entscheidend, spielen

hier aber auch Unsicherheiten bei der Klassifikation und Zuordnung der Fragmente eine maßgebliche Rolle: Wo etwa setzt Le Corbusier den Fries an, im durch Stege gegliederten Bandfenster des Obergeschosses, oder in der Wandfläche darunter? Wo wird die Cella platziert, im Sockelgeschoss hinter der «Peristasis» oder eher im symbolisch zentraleren Obergeschoss<sup>35</sup> – das allerdings mehr Hof als geschlossene Raumzelle ist? Dennoch: Beide Lesarten sind möglich, denn die Abstraktion auf der Ebene der Einzelelemente als auch der Typologie eröffnet Deutungsspielräume.

Fragmentierung akzentuiert also nicht nur die Modernität, sondern auch die Ruinösität des Ensembles. Allegorisch hingegen ist die ostentative Isolierung der Einzelelemente. Am deutlichsten wird dies beim Blick in die Eingangshalle der Villa, in der man von einem wie eine Skulptur freistehenden Waschbecken empfangen wird (Abb. 4). Alle üblichen Verkleidungen sind von den zu- und ableitenden Rohren «abgefallen». Symbolisiert dieses moderne (da Komfort bietende) wie ruinöse (da aus seinem Kontext gebrochene) Objekt eher das *moderne* hygienistische wie ästhetische Reinheitsideal? Oder ist es Utensil für ein *archaisches* Purifikationsritual? Entscheidender noch als diese zwischen Funktion und Ritual changierende Polysemie dürfte die aus der Freistellung resultierende dingallegorische Dimension des Objekts sein: Das moderne Statussymbol ist solitär *on display* wie die von Benjamin analysierten, exponierten Warenfetische – und verkörpert deren allegorische Dimension in Reinform. Zugleich markiert das den Beginn einer ruinösen Kette: Es war ja Wasser, das die Substanz der Villa zersetzen sollte.

Was ist mit einer Sicht gewonnen, die Architekturen der Moderne als Ruinen wie als Allegorien sieht? Zunächst kann damit Zeitlichkeit in die moderne Monu-

mentalität – mit ihrem Bestreben, überzeitliche Ikonen zu etablieren – wieder eingeführt werden. Der Rückblick auf die Fragmente der Vergangenheit brems ferner den Progressionsdrang, der den modernen Monumenten selbst stets eingeschrieben ist und ihre vermeintlich reine Überzeitlichkeit grundiert. Möglich wird es so, Architekturen stärker in der Bewegung in der Zeit zu denken als in den euklidischen Raum projiziert – und damit dessen idealisierende Rhetorik sowie perrenierende Suggestionen zu hinterfragen. Bruno Latour und Albena Yaneva haben mit Blick darauf ein Werkzeug gewünscht, mit dem sich die Performanz der Architektur in der Zeit beobachten ließe, so wie dies Étienne-Jules Mareys *fusil photographique* für Objekte in realer Bewegung möglich gemacht habe.<sup>36</sup> Derart «abgeschossen», würde die Einbettung des Gebauten in eine diskontinuierliche Zeit und auch in den reversiblen Wechsel der Medien sichtbar. Denkbar würden auch stärker als bisher das Erodieren von Ordnungen und das Kollabieren von Ikonographien der Macht und der ‚Meisterschaft‘ als ihrem ästhetischen Analogon. Le Corbusiers Villa würde so nicht nur als triumphale moderne Einlösung des antiken Tempelbaugedankens, als widererrichteter Tempel, erscheinen, die im Kontrast zu ihrem Gegenbild, der überwundenen ruinösen Dekadenz steht – auch wenn diese Lesart nicht getilgt, sondern nur in den Hintergrund treten würde. Stattdessen erschiene sie als selbst poröses Gebilde, dessen Ikonizität durch die Zirkulation an sich diskreter medialer Einheiten generiert ist. Das «Überleben» des Tempels würde weniger als Ergebnis einer mit teleologischer Notwendigkeit verlaufenden kulturellen Evolution, exekutiert durch einen «heroischen» historischen Vollstrecker, erscheinen denn als Produkt moderner Medientechnik und der für sie typischen Zeitsprünge und -schleifen. Das sichtbar zu machen, wäre auch eine Potenz von Allegorien, wie gerade Benjamin als kritischer Leser moderner Allegoresen betont hat: Zwar sind sie eng in den Haushalt der Moderne, ihre Ökonomien, Mythologien und Ideologien, eingebunden. Aber das ihnen eingeschriebene Potential zur Arretierung, Distanzierung und Fragmentierung kann auch die Moderne als fragiles Konstrukt, ja als dynamisch oszillierendes Vexierbild, lesbar machen. So wären Werke wie die moderne Villa nicht nur als rein ideologische oder mythisierende Gebilde zu dechiffrieren (eine solche Schlussfolgerung wäre eine Überzeichnung), sondern als selbst ambivalente Konstrukte zu lesen, denen auch Indizes zu ihrer eigenen Kritik eingeschrieben sind.



1 Walter Prigge, *Ausgestellte Moderne*, in: *Ikone der Moderne. Das Bauhausgebäude in Dessau*, hg. v. dems., Berlin 2006, S. 24–34, hier S. 27.

2 Andri Gerber, Philippe Koch, *Architektur muss als Ruine gedacht werden* (um politisch zu sein), in: *archithese*, 2017, Nr. 4, S. 6–15, hier S. 9. Artifizell sind diese Ruinen im doppelten Sinne: Sie sind originär als solche geplant, verschleiern aber ihre Künstlichkeit nicht – wie diejenigen in den Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts.

3 Umgekehrt können Ruinen deshalb zur Veranschaulichung von selbst unsichtbaren Systemzusammenbrüchen und -erosionen dienen, etwa als Relikte von Finanz- und Schuldenkrisen. Ute Tellmann, *Schulden – eine Kultursoziologie ökonomischer Dinge*, in: *Kultursoziologie im 21. Jahrhundert*, hg. v. Joachim Fischer u. Stephan Moebius, Wiesbaden 2014, S. 159–175.

4 Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, S. 176. Zum Folgenden auch S. 176–188.

5 »Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge«. Ebd., S. 176.

6 So können Rahmenverschachtelungen anzeigen, dass das darin Versammelte artifizell zusammen gestellt worden ist.

7 Dazu und zum Folgenden (mit genaueren Nachweisen): Markus Dauss, *Reflexion, Kritik und Allegorie. Walter Benjamins moderne Romantik*, in: *Fluxus made in USA*, hg. v. Gerhard Graulich u. a., Wien 2014, Ausst.-Kat., Schwerin, Staatliches Museum, 2014, S. 163–194.

8 Nicolas Pethes, *Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte*, o. O. 2006 ([https://ids1.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/IDSLI/dozentenseiten/Pethes/Pethes\\_Benjamin\\_Konstellationen.pdf](https://ids1.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/IDSLI/dozentenseiten/Pethes/Pethes_Benjamin_Konstellationen.pdf), Zugriff am 08. Dezember 2020).

9 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1991 (Gesammelte Schriften, Band V, 2), S. 695.

10 So auch: Gerber/Koch 2017 (wie Anm. 2), S. 7. Umdeuten kann man sie etwa zum didaktischen Gegenbild des triumphierenden Fortschrittes.

11 Die wachsenden Müllberge moderner Gesellschaften, nicht nur aus expliziten Wegwerfprodukten bestehend, sind in diesem Sinne vielleicht nicht nur die veritablen archäologischen Zeugnisse unserer Gegenwart, sondern auch ihre eigentlichen Ruinen.

12 Wir rekonstruieren hier nicht philologisch Walter Benjamins eigene Aneignung der Architektur Le Corbusiers, die stark durch Sigfried Giedion vermittelt war (dazu: Heinz Brüggemann, Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Lite-*

*raturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1996, Nr. 70, S. 443–474, und Philipp Ekaradt, *Passage als Modell. Zu Walter Benjamins Architekturtheorie*, in: *Poetica*, 2005, Vol. 37, Nr. 3/4, S. 429–462. Vielmehr geht es darum, Benjamins Allegorie-Begriff konkretisierend weiter zu denken – mit Bezug auf ein Benjamin vertrautes Objekt.

13 Sie steht in Poissy in der *Île-de-France*, ca. 25 km westlich des Pariser Zentrums.

14 Jean-Philippe Delhomme u. Jean-Marc Savoye, *The Sunny Days of the Villa Savoye*, Basel 2020, S. 36–41.

15 Jacques Sbriglio, *Le Corbusier. La Villa Savoye*, Basel/Boston/Berlin 2008, S. 114–125.

16 Als Teil von siebzehn weltweit verteilten Bauten le Corbusiers. Dazu: *L'Œuvre architecturale de Le Corbusier, une contribution exceptionnelle au Mouvement Moderne*, in: *Patrimoine mondial*, Oktober 2017, Nr. 85, S. 16.

17 Christa Kamleithner u. Roland Meyer, *Urban Icons. Architektur und globale Bildzirkulation*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, 2011, Nr. 2, S. 17–31.

18 Dazu und zu vielen weiteren, hier referierten Aspekten: Turit Fröbe, *Die Inszenierung eines Mythos. Le Corbusier und die Akropolis*, Gütersloh/Berlin/Basel 2016, S. 145–161, hier S. 147.

19 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), *Ausblick auf eine Architektur*, Berlin 1963 (Paris 1923), S. 36–38; auch: Jörg Gleiter, *Architekturtheorie heute*, Bielefeld 2015, S. 37; dort auch Hinweise zu einer neuen Art von Licht, dem elektrischen, das Le Corbusier nicht integrieren konnte.

20 Zu einer ‚archäologischen‘ Herleitung dieses Motivs, allerdings eher aus der Frühgeschichte: Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*, Wiesbaden 1996.

21 Hier wird meist eine Zone gesehen, in der sich das bei Le Corbusier rekurrente und auch die Villa Savoye prägende Dampfervormotiv am klarsten artikuliert. Anregungen, Architekturen der Moderne im Hinblick auf das Verblässen, ja den Zerfall tradiert und die Einführung neuer Symboliken zu lesen bei: Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, v. a. S. 117–119; Christoph Asendorf, *Sattelzeit und Symbolzerfall nach dem Bruch. Wandel und Kontinuität in der Ikonologie der Architektur*, in: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*, 2018, 7. Jg., Nr. 1, S. 72–78.

22 Sbriglio 2008 (wie Anm. 14), S. 38.

23 Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*, Basel/Berlin/Boston 1998, S. 11–34.

24 Christian Freigang, *Le Corbusier, ‚Architekt des 20. Jahrhunderts‘*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2002, Nr. 7/8, S. 87–102.

25 Rowe 1998 (wie Anm. 22), S. 26.

- 26** Umfassend dazu: Elisabeth Blum, *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*, Basel 2001.
- 27** Zu dem damit eröffneten Modus der Zerstreuung – einem Konzept Benjamins: Martin Doll, Architektur und Zerstreuung. »Gebrauch«, »Gewohnheit« und »beiläufiges Bemerken«, in: *figurationen*, 2015, Nr. 2, S. 25–44.
- 28** Bemerkenswert ist es allerdings, dass Le Corbusier bei seiner eigenen filmischen Praxis ab den 1930er Jahren eher kontinuierliche Panoramen anstatt diskontinuierliche Montagen bevorzugt hat – im Gegensatz zu seiner Faszination durch Sequenzen fotografischer Einzelbilder. Tim Benton, *Le Corbusier. Der geheime Fotograf*, in: Herschdorfer/Umsstätter 2013 (wie Anm. 29), S. 31–53, hier S. 34–36, 43–46.
- 29** Ulrich Rüffer, Taktilität und Nähe, in: *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins »Passetagen«*, hg. v. Norbert W. Bolz u. Richard Faber, Würzburg 1986, S. 181–190, hier S. 189.
- 30** Zur Rolle der Fotografie, die ab dem Planungszustand in die »Produktion« der Architektur eingebunden war, umfassend: Le Corbusier und die Macht der Fotografie, hg. v. Lada Umsstätter u. Nathalie Herschdorfer, München 2013.
- 31** Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge u. a. 2000. Zur Wechselbeziehung von filmischer Montage und *promenade architecturale*: Anthony Vidler, *The Eisenstein Effect. Architecture and Narrative Montage in Sergei Eisenstein and Le Corbusier*, in: Edward Dimendberg (Hg.), *The Moving Eye. Film, Television, Architecture, Visual Art and the Modern*, Oxford 2019, S. 57–76.
- 32** Schon für die Eisenbahn gezeigt bei: Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München, Wien 2011 (Wien 1977), S. 51–67.
- 33** Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret), *Vers und architecture*, Paris 1923, S. 106–107.
- 34** Das hatte schon Le Corbusiers theoretische wie zeichnerische Aneignung des Parthenon bestimmt. Er hatte emphatisch die Analyse Auguste Choisis rezipiert, der gezeigt hatte, dass die Disposition der gesamten Akropolis einer dynamisch – nicht primär symmetrisch –

bestimmten Szenographie folgt, die Überschneidungen und Verstellungen enthält und deshalb Standpunktwechsel erforderlich macht. Einheit erscheint hier dezidiert als zusammengesetzt (Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 2 Bde. (1899), Paris 1954, S. 325–334; dazu auch: Richard A. Etlin, Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism. The Search for a New Architecture, in: *The Art Bulletin*, Juni 1987, Vol. 69, Nr. 2, S. 264–278). Eine Skizze von Le Corbusiers Ortsbegehung von 1911 mit dem bezeichnenden Titel *Le Parthénon apparaît (parce qu' il est hors de l'axe)* zeigt den Parthenon durch die Peristasis der Propyläen gesehen – deren Säulen verstellen bzw. fragmentieren den Tempel regelrecht. Entsprechende, betont industriell geprintete Fotografien in *Vers une Architecture* (von Frédéric Boissonnas) übersetzen das in eine fragmentierende Bildfolge (Christian Freigang, *Geschichte der Architektur der Geschichte. Überlegungen zur Historisierung einer Disziplin*, in: *Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, hg. v. Susanne Hauser u. Julia Weber, Bielefeld 2015 (Architekturen, Bd. 23), S. 43–69, hier S. 61–62). Auch die Fotografien, die Le Corbusier auf seiner Reise 1911 bzw. in dieser Zeit mit einer *Cupido 80* gemacht hat (er wird erst über zwanzig Jahre später die fotografische Praxis wieder aufnehmen), zerlegen häufig die hehren Objekte in Detailansichten, zeigen (scheinbar) Beiläufiges oder behandeln sie analog zu technischen Gebilden. Dazu: Nathalie Herschdorfer, Lada Umsstätter, *Einleitung*: in: dies. 2013 (wie Anm. 29), S. 16–23; Benton 2013 (wie Anm. 28), hier S. 39.

**35** Tempel mit zwei Etagen gab es eigentlich nur als Ausnahmeform in Sizilien, wo die Cella-Dächer zugänglich waren. Le Corbusier kannte die dortigen großgriechischen Stätten, hielt sie aber für weniger entwickelt als den »perfekten« Parthenon.

**36** Bruno Latour u. Albena Yaneva, *Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les bâtiments. Le point de vue d'une fourmi sur l'architecture*, in: *Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research*, hg. v. Reto Geiser, Basel 2008, S. 80–89.