



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Joseph Imorde
(Berlin)

Angemessene Empfindungsräume.

Gedanken zur künstlichen Ruine

Als „maßlose“ Kopie ist die zwischen 1774 und 1784 errichtete, gigantische „Ruine“ einer dorischen Säule im französischen Landschaftsgarten Désert de Retz eine Ausnahmeerscheinung im Kontext der Kunst- und Gartendiskurse ihrer Entstehungszeit. Komplettiert hätte der Säulestumpf, in dem sich ein mehrgeschossiges Gartenhaus befindet, eine Höhe von einhundertzwanzig Metern. Doch gerade aus der Inszenierung einer übergroßen klassischen Ordnung als bewohnte Ruine erschließt sich die Bedeutung dieses ungewöhnlichen Bauwerks.

Die Garten des Désert de Retz zog nicht allein die Surrealisten um André Breton in ihren Bann, die sich 1960 vor seinem Eingang zu einem Gruppenfoto versammelten. Eine eigentümliche Querverbindung besteht auch zu einem der bekanntesten Entwürfe von Adolf Loos, der 1922 für den Chicago-Tribune-Tower-Wettbewerb einen Wolkenkratzer in Gestalt einer riesigen dorischen Säule einreichte.

Wir danken herzlich dem Landschaftsfotografen Michael Kenna, der uns drei seiner Fotografien des Désert de Retz zur Verfügung gestellt hat.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18545
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 35-48



*"Die Kunst, die sich zu sehr zeigt, vereitelt ihre Wirkung"*¹

1. Empfundene Geschichtsbilder

Recht zu Beginn von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* wird es den Protagonisten im Gutshaus zu eng. Es sind die Empfindungen, die mit Macht ins Freie drängen. Die Gemüter wollen sich öffnen, die Herzen sich füreinander weiten. Auf den Spaziergängen verwandelt sich der Garten in einen Resonanzboden liebender Gefühle. In solch einem Zustand hat alles, was man sich vornimmt, eine Richtung auf das Unermessliche.² Die Freunde sind auf der Suche nach dem tätigen Wohlempfinden. Sie greifen deshalb nach englischen Parkbeschreibungen mit Kupfern, um die gemeinsamen Abende zu füllen. Erst noch im Scherz, bald aber schon mit zupackendem Ernst wird der Garten umgestaltet. Gewundene Wege werden neu angelegt, auf einer Anhöhe entsteht ein Lusthäuschen und für das nicht weit abliegende Dörfchen wünscht man sich Schweizer Ordnung und Sauberkeit.³ Die aufgeräumten Stimmungen nehmen im Garten nach und nach Gestalt an: das gehobene Gefühl genießt den weiten Blick auf kunstvoll geordnete Heine, Wiesen, Felder und Auen. Doch bald schon mischt sich Traurigkeit ins Gefühlsidyll, eine düstere Stimmung, die auch gleich dem rechten Ort entgegeneilt. In der Mooshütte fließen Tränen. Der enge Raum der Einsiedelei taucht den Schmerz und die Verzweiflung in natürlich dunkle Farben. Dem Mitgehenden wird es "sanftmelancholisch" ums Herz.⁴ Auf dem Weg vom anmutigen Aussichtspunkt hinab zur kleinen Eremitage ändert sich mit dem Gefühl auch die Landschaft. Noch eben in heiterer Stimmung auf einem lichten Rasenplatz stehend, findet man sich nun bei Tränen in der Einsamkeit eines düster verwachsenen Winkels wieder.⁵

Der Garten ist dazu erdacht, den Charakter der jeweiligen Gemütsbewegung in anschauliche "Naturbilder" zu übersetzen. Es macht den Eindruck, als habe der Autor seine Kunst darauf verwendet, die ganze Vielfalt der natürlichen Empfindungen in der dazu hergedichteten Landschaft auszubreiten. Nichts wäre hier langweiliger und

einzwängender gewesen, als barockgärtnerische Eintönigkeit.⁶ Ist erst das Fühlen des Menschen freigelassen, kann allein die Abwechslung "*die Empfindung in ihrem wahren Leben und in ihrer Schmachthaftigkeit*" erhalten.⁷ Der Reiz dieses Typs von Garten liegt darin, dass mit ihm die Naturempfindung zum Eigentum des sich wandelnden Betrachters erklärt wird.⁸ Die Verschönerung der Landschaft soll die Läuterung des Spaziergängers bewirken. Eigentlich wird nicht der Park gestaltet, sondern die Emotionslage des Betrachters durch das Medium der Natur künstlich in Form gebracht. Der Wunsch, sinnliches Fühlen im Wanderer auszulösen, ordnet die Baumbestände, die mal heiter offen, mal melancholisch verdichtet den beschränkten Pfad umwachsen. In der empfindsamen Selbstwahrnehmung kann und soll der Spaziergänger sich seines Anteils an der Natur versichern.

Es ist der hier zur Gestalt findende, letztlich rhetorische Kerngedanke, der es erlaubt, die Gärtnerei zur neuen freien Kunst zu erklären.⁹ Der Betrachter soll nun "*durch eine harmonische Folge verschiedener Bewegungen*" ergötzt werden.¹⁰ Mittels dieser Wirkungsabsicht kann sich der Landschaftsgestalter selbst in den Rang des Poeten erheben. Zwar nimmt etwa für Henry Home die Dichtkunst noch immer den ersten Platz unter den Künsten ein, doch hält er nun auch den Gartenbau für befähigt, neben den Bewegungen des Schönen und des Nutzens, innere Empfindungen des Großen, des Lieblichen, des Munteren, des Melancholischen, des Wilden, ja selbst des Wunderbaren oder des Erstaunens zu erregen und darzustellen.¹¹ Der Künstler steht in der Aufgabe, diese Stimmungen zu komponieren, sie in eine harmonische Abfolge zu bringen. Natur und Kunst sollen sich zu einem Ganzen fügen und dabei eigentlich nicht mehr voneinander unterscheidbar sein.¹²

Das Durchschreiten eines "englischen" Gartens soll also idealerweise ein Nacheinander emotionaler Zustände zeitigen. Dabei verstärken inszenierte Kontraste das Fühlen, auf süße Melancholie folgt erhebende Freude, auf verworrenes Dickicht ein lichtiges

Le Desert de Retz, Study 37,
© Michael Kenna.



Bellevue.¹³ Die einsichtsvollen Empfindungen sind allerdings weder ziel- noch zweckfrei. Sie sind mit Bewusstsein darauf ausgerichtet, dem betrachtenden Selbst in der Vortäuschung des Naturhaften eine tiefere Bedeutung nahezulegen, sie vielleicht sogar zu offenbaren.¹⁴ Gärten können, so meint Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der Politik niemals gleichgültig sein, weil sie eine *"sittliche Gewalt über die Gemüther der Bürger"* ausüben.¹⁵ Der Landschaftsgarten wird unter dieser Voraussetzung auch schon mal zu einem Übungsgelände für realitätsferne Gesellschaftsentwürfe.¹⁶ Mit dem Abschreiten des kunstvoll eingerichteten Gefühlsparcours soll ein politisch-sittliches Erkennen im Subjekt Platz greifen. Die Natur wird in diesem Gedankengang zum Bild und als solches der alleinige Bezugs- und Anhaltspunkt eines sich empfindsam verwahrenden Ideals.¹⁷ Der Garten beginnt, über sich hinauszudeuten. Das "male- rische" Kunstwerk wird mit der Vortäuschung des Naturhaften zur politischen Landschaft.¹⁸

Die natürliche Verborgenheit der künstlichen Ruine

"In der That, solange man noch nicht angefangen hatte, von allen Gegen-

*ständen der Landschaft die Wirkungen zu berechnen, die sich zur Erweiterung und Verstärkung der Gartenempfindungen vortheilhaft anwenden lassen; so lange konnte man nicht auf eine künstliche Nachahmung der Ruinen fallen."*¹⁹ Das Wichtigste und Schwierigste beim Bau von künstlichen Ruinen musste es damit sein, die Wirkungsabsichten ihrer Anlage zu verbergen. Jedes Nachsinnen über die Kunst selbst konnte dem effektiven Erleben nur entgegenstehen.²⁰ *"Wenn künstliche Ruinen ihre Wirkung nicht verfehlen sollen, so muß die Täuschung beschleunigt und der Seele kein Anlaß verstattet werden, erst lange nachzusinnen, die Wirklichkeit oder die Nachahmung zu untersuchen, oder Zweifeln Raum zu geben. Bey dem Nachdenken wird die Täuschung schwach, und mit der Entdeckung der Nachahmung verschwindet sie unaufhaltsam dahin."*²¹ Das Interesse der Gärtnerei ist somit auf die Unmittelbarkeit des Erlebens gerichtet, gar nicht auf den Nachvollzug der trefflich beschaffenen Kunst.²² Der effektive Kern der Täuschung wird zum Erkenntnis Anlass. Die Einsichten in die Mittel und Gesetze der Kunst dürfen, ja müssen bei der Betrachtung außer Acht bleiben. Sie sind, ganz im Gegenteil, Gift für die Zwecke empfindsamer Sittenverwahrung.²³

Wenn die Kunst überhaupt verborgen werden muss, so soll sie bei der künstlichen Ruine ganz versteckt sein.²⁴ Im wahrnehmenden Anblick der wohlgeordneten Überreste setzt sich ein gewisses mit Melancholie vermisches Gefühl des Bedauerns, der Hochachtung und des Mitleids in Gang. Die Betrachtung wendet sich dem Vergangenen zu.²⁵ Die Imagination vergegenwärtigt sich das Große und stellt recht unvermittelt das einstmalige Vollständige wieder her.²⁶ *"Ruinen erwecken allezeit eine Untersuchung des ehemaligen Zustandes eines Gebäudes, und führen die Seele zu einer Betrachtung des Gebrauchs, für welchen es bestimmt war."*²⁷ Die mehr erspürte als gedanklich vollzogene Einsicht in den zeitlichen Abstand des Einst vom Jetzt, der Kontrast zwischen der ehemaligen Pracht und dem jetzigen Verfall, werden zum Motor der sich schnell vom Objekt freimachenden Überlegungen.²⁸ Der Genuss der täuschenden Kulisse gestaltet sich zum sinnlichen Anstoß eines nachempfindenden Selbstunterrichts in "Geschichtsphilosophie".

Während aber die Ruinen Roms, die so viele Gärtner des 18. Jahrhunderts durchwandelt haben, noch die auf Wahrheit gerichtete Frage forderten, wie es denn wirklich gewesen, will die künstliche Ruine nur eine idealistische Lektion zur Anschauung und Wirkung bringen. Beim Antiquarischen darf darum auch der Kenner keinesfalls Halt machen. Die künstliche Ruine kann eben nur eine getreuliche Wahrscheinlichkeit bieten. Diese darf nicht selbst untersucht, sondern über diese muss hinweggesehen werden, damit sich eine im wahrsten Sinne des Wortes erbauliche Betrachtung einstellen kann. Die künstliche Ruine sollte also nur Anlass und nicht selbst Objekt des Nachdenkens sein, denn: *"Der Betrug entdeckt sich bald; und Widerwille verfolgt den verunglückten Versuch."*²⁹ Hier liegt, um es zu wiederholen, der effektive Grund für die immer wieder zu lesenden Mahnungen, streng darauf zu achten, die kunstvoll angelegte Ruine keinesfalls künstlich erscheinen zu lassen.³⁰ Es ist nämlich die Enttäuschung, mit der sich prompt unliebsame Gedanken einstellen – leidige Fragen nach dem Sinn und Zweck artifiziell eingerichteter Geschichtsbilder.

Allerdings gelang es den Gärtnern nur selten, ihren Kunstverstand wahrhaft zu verbergen und den Betrachter regelrecht zur moralischen Erbauung zu veranlassen. Dem gelehrten Kunstverständnis des Dilletanten musste die Natur ja kräftig entgegenwachsen. Eine Ruine echt erscheinen zu lassen, war für sich schon schwierig genug, erforderte vom Gärtner Wissen und Erfahrung, das Ruinöse dann aber mit den Mitteln der Natur zur Wahrhaftigkeit zu steigern, konnte sich als außerordentlich schwer zu kalkulierendes Problem herausstellen: *"Nicht jeder der ein Haus bauen kann, versteht es Ruinen anzulegen. Dem Steine das verwitterte Ansehen zu geben, – zu bewirken, daß der immer weiter werdende Riß natürlich durch alle Fugen fortlaufe, – daß die Zierrathen verstümmelt seyen, – und daß die innere Bekleidung der Wände sich gehörig ablöse, – anzudeuten, wie Theile sonst zusammengehängt haben müssen, durch die nun eine weite Spalte bricht, – und Haufen von Trümmern nachlässig und ungezwungen umherzustreuen, – Alles das verlangt eine große Anstrengung der Kunst, die für die Hand des gemeinen Handwerkers zu viel Feines hat. Und wenn denn die Kunst alles gethan hat, was sie vermag, so müssen wir die Ausschmückungen und Vollendung unsrer Ruinen doch zuletzt den Händen der Natur überlassen. Wenn die Moose und Flechten die Mauern nicht recht überziehen wollen, wenn die verwitterten Stellen keine mannichfachen Tinten hervorbringen, – wenn der Epheu die Strebepfeiler nicht bekleiden, oder sich zwischen den Zierrathen des gothischen Fensters nicht recht durchschlingen will, – wenn die Esche sich nicht so ziehen läßt, daß sie zur Spalte heraushängt, – oder wenn auf der eingefallenen Zinne kein langes Gras wachsen will; so werden unsre Ruinen immer unvollendet bleiben, und wir können eben so wohl über das Thor schreiben: Im Jahr 1772 erbaut."*³¹

Moralische Verkümmungen

Will man im letzten Punkt dem englischen Theoretiker des Pittoresken, William Gilpin, Recht geben, wird man kaum anders können, als über dem Eingang des Désert de Retz mit großen Lettern folgende Inschrift anzubringen: Erbaut in den Jahren 1774–1784.³² In dem Jardin Anglo-Chinois

Le Desert de Retz, Study 9,
© Michael Kenna.



à la mode,³³ den sich der talentierte Schöngeist François-Nicolas-Henri Racine de Monville ab seinem vierzigsten Lebensjahr in der Nähe von Marly einzurichten begann,³⁴ ist keine Rede mehr vom einfühlsamen Triumph verborgener Gartenkunst. Dort tritt neben eine aus England nur oberflächlich übernommene Empfindungsregie die unverhohlene Selbstdarstellung des Bauherrn. Vielleicht können die mannigfaltigen "fabrique" auch hier noch den Anlass bieten, sich den mit ihnen evozierten Empfindungen gedanklich anzuverwandeln; vielleicht sieht der Betrachter in den Resten der ehemaligen Pfarrkirche des kleinen Örtchens Retz, die Monville seinem Garten einverleibte, ja immer noch das Sanftmelancholische durchschimmern; vielleicht erschließt sich ihm anhand des verfallenen Gemäuers sogar die wichtigste Voraussetzung für die Wirkung *künstlicher* Ruinen, nämlich die Erschwindlung der Echtheit und des Alters, doch steht der Besucher erst einmal vor dem zentralen Gebäude des Gartens,³⁵ betrachtet er die enorme *Colonne Detruite*, muss er sich wohl darüber bewusst werden, dass ihm in diesem Bauwerk die Künstlichkeit gewissermaßen in monumentaler Hüllenlosigkeit entgegentritt. Nicht

die eigentliche Größe des Gebäudes vermittelt hier den Eindruck der ungeschminkten Follie, es ist vielmehr der Maßstab des Intendierten, der die Vorstellungskraft übersteigt und den Betrachter damit gleich jeder suchenden Wahrheitsempfindung enthebt. Komplettiert würde diese Säule auf hundertundzwanzig Meter emporwachsen.³⁶ Und wollte die Imagination dieser Stütze gar den vermeintlichen Tempelbau hinzuzugänzen, müsste sie wohl das wunderliche Reich des Phantastischen betreten.

Während in England die Wahl des Ruinentyps nicht zuerst von den "*tides of taste*" abhing, sondern die Entscheidung zwischen der klassischen oder gotischen Ruine eher eine Frage der "politischen" Positionierung war,³⁷ verlegte man sich in Frankreich zur Zeit Monvilles vorzüglich auf ein encyclopädisches Möblieren des Geländes, holte sich die weite Welt in den oft auch kleinen Garten. Dabei spielte die Wahrscheinlichkeit der ruinösen Architekturen für diese Auftraggeber keine entscheidende Rolle. Es waren so auch nicht die Franzosen, sondern die Briten, die die "consistency" zur Kategorie der täuschenden Ruinenkunst erhoben. Erst mit dieser "Mo-

ralisierung" konnte die Gotik in England auch zum nationalen "Verfallsstil" werden. William Mason vertrat in seinem Poem *The English Garden* die Meinung, dass künstliche Ruinen besser in einem mittelalterlichen als in einem griechischen Idiom zu errichten seien: "*The fragment, however, of a Gothic structure is not to be considered an inconsistency in England; it may be of an age that actually existed; it has, consequently, a kind of prescriptive right to its station, and should not therefore be obliged to conform; while the Greek buildings that are raised to suit the mansion must be made to appear its modern contemporaries, the idea of a Greek ruin in England being a contradiction in history and experience.*"³⁸ Diesem Dichter verlangte es nicht nach gebauten Lügen, sondern er suchte nach "*historical credence*". Ähnliches meinte auch Horace Walpole:³⁹ "*The Goths never built summer-houses or temples in a garden.*"⁴⁰ Und auch Hirschfeld brach in seiner Gartentheorie eine Lanze für die Glaubwürdigkeit von künstlichen Ruinen: "*Wir wissen, daß Gothen unter unserm Himmel gebauet, oder doch ihre Bauart ausgebreitet haben. Allein die Baukunst der Griechen ist noch nicht so allgemein in dem nördlichen Europa geworden, daß deren Ueberbleibsel wahrscheinlich seyn könnten. Ruinen müssen alle Täuschung verlieren, sobald sich der Gedanke erhebt, daß die Gebäude selbst, wovon sie Reste vorstellen sollen, hier nie vorhanden waren, noch vorhanden seyn konnten. Man sieht demnach die große Unschicklichkeit ein, in unsern Gärten Ruinen von alten Tempeln anzulegen, wie man sehr unbedächtigt versucht hat.*"⁴¹

Die Frage "*Soll man Ruinen nach der Gothischen oder nach der Griechischen Baukunst anlegen?*" sah Henry Home für England beantwortet. Er votierte mit Entschiedenheit für die glaubwürdige Variante: "*Ich behaupte, nach der Gothischen; weil man da den Triumph der Zeit über die Stärke sieht, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer Gedanke; Griechische Ruinen erinnern uns mehr an den Triumph der Barbaren über den Geschmack, ein finsterner und niederschlagender Gedanke.*"⁴²

Vielleicht war die Säule des Monsieur de Monville dazu angetan, die-

sen niederschlagenden Gedanken zu vermitteln. Doch selbst dazu hätte es eines Mindestmaßes an baulicher Glaubwürdigkeit bedurft. Ganz ohne Zweifel war im Désert de Retz ein anderer Begriff von "*taste*" zur Ausformung gelangt, wohl ein französischer "*goût*", der sich keinen Deut um ein bürgerlich politisches Empfindungsideal scherte, sondern sich wenig sittenstreng an höfischer Extravaganz orientierte.⁴³ Doch offenbarte das ruinöse Säulenmonument des Herrn von Monville noch einen anderen kulturellen Unterschied zwischen Franzosen und Engländern. Auf diesen war auch Horace Walpole gestoßen. Er erkannte eine Differenz in der Tatsache, dass man auf dem Kontinent die Gartenarchitekturen gemeinhin dazu errichte, sie einer konkreten Nutzung zuzuführen, wohingegen man auf der Insel diese Bauwerke allein zu dem Zwecke in den Garten stelle, um sie anzuschauen.⁴⁴ Monvilles Garten, den der Brite auf seiner Tour de France noch nicht hatte sehen können, wäre für diese Beobachtung ein treffender Beleg gewesen. Denn noch bevor Monville 1781 seinen verfallenen Säulenstumpf bezog, hatte er vier Jahre in dem nicht allzu großen chinesischen Pavillon des Désert de Retz gewohnt.⁴⁵

Walpoles Bemerkung stellte aber mehr dar als einen ironischen Seitenhieb auf den französischen Landschaftsgarten. Hier wurde grundsätzlich zwischen Imagination und Konkretion unterschieden, zwischen Gartenkunst und Architektur. Während jene im Dienst der empfindsamen Welt- und Geschichtsverwahrung stehen konnte und oft auch stehen sollte, gehorchte diese anderen, allgemeineren Gesetzen, denen der Dauerhaftigkeit, des Nutzens und vielleicht auch der Schönheit. Um deutlich zu machen "*wie weit der Gartenkünstler vom Architekten entfernt sey, wie wenig beyde nach einerley Gesetzen arbeiten können*", bemerkte Hirschfeld, "*daß jener mit der Verschönerung einer Horizontalfläche, dieser mit der Verschönerung einer Verticalfläche sich beschäftigt. Aus dieser offenbaren Verschiedenheit der Flächen, die jeder von diesen Künstlern bearbeitet, entspringt auch die Verschiedenheit ihrer Absichten und Entwürfe. Der Architekt*

Le Desert de Retz, Study 37,
© Michael Kenna.



*will auf einmal das Auge befriedigen, es auf einmal die ganze harmonische Einrichtung seines Werks umfassen lassen; der Gartenkünstler will nach und nach mit einer allmählichen Fortschreitung unterhalten. Jener muß seinen Plan so einfach anlegen, daß er ohne Verwirrung, ohne Mühe sich übersetzen läßt; er muß den Theilen gleiche regelmäßige Formen und Verhältnisse geben, wodurch ihre Zusammenstimmung zu dem Ganzen bald wahrgenommen wird. Der Gartenkünstler hingegen, der einer andern Absicht auch einen andern Entwurf unterordnet, muß seinen Plan zu verbergen suchen, eine gewisse anmuthige Verwicklung in seine Anlagen bringen, Ungleichheiten und regellose Zufälligkeiten liegen lassen, kurz, so verfahren, daß der Zuschauer nicht auf einmal befriedigt, sondern nach und nach beschäftigt und lange unterhalten werde.*⁴⁶

Wollte man diese Einteilung ernst nehmen, könnte die Frage nicht ausbleiben, unter welche Kategorie denn die Säulenruine des Désert de Retz einzuordnen sei? Sicherlich war in ihr jeder Täuschungsanspruch dem Effekt der Überwältigung untergeordnet worden. Ja es scheint, als habe Monville mit der intendierten Größe die Unwahrscheinlichkeit zum Pro-

gramm erhoben. Doch versucht man, an der Säule das Architektonische zu erfassen, wird man gewahr, dass sich auch die Baukunst mehr oder weniger kunstvoll hinter dem äußeren Schein des kannelierten Säulenschaftes verborgen hält. Wahrscheinlichkeit – "credence" – war in der einen wie der anderen Kunstgattung nicht zu finden. Von einem subkutan sich formenden Empfindungsgenuss konnte hier ebensowenig die Rede sein, wie von einer unmittelbaren Einsicht in die architektonische Regelhaftigkeit oder in den harmonischen Zusammenklang der drei vitruvianischen Leitbegriffe firmitas, utilitas und venustas.

In der dorischen Ruine des Désert de Retz gibt sich folglich eine Ausnahme von den gartentheoretischen wie architektonischen Anstandsregeln der Zeit zu erkennen. Von Seiten der Gartentheorie wäre sie wohl am ehesten den Monumenten oder Denkmälern zuzuordnen, für deren Erstellung Hirschfeld dem Künstler eine Vielfalt von Formen gestattete: "*wenn sie nur sowohl an sich in einem richtigen Geschmack sind, als auch sich zu dem Charakter seines Werks schicken.*"⁴⁷

Wollte man aber weiterhin versucht sein, das Säulenhaus von Seiten der

Architekturtheorie anzugehen, käme kaum etwas anderes in Frage, als die sogenannte Revolutionsarchitektur zum Vergleich heranzuziehen.⁴⁸ Denn hier wie dort ging es offensichtlich nicht mehr um die Reproduktion von kanonischen Ordnungsvorstellungen, sondern vielmehr darum, frei über die klassischen Formen zu verfügen. Sie zu vergrößern oder zu verkleinern, sie ungezwungen miteinander zu vermengen oder ungehemmt zu vereinzeln, sie zu fragmentieren oder zu vervielfachen. Im Désert de Retz sollte die Empfindung nicht mehr durch das Mittel der Täuschung in Bewegung gesetzt werden, hier ging es vorzüglich um die Zurschaustellung einer sich selbst bewussten Freiheit, die den Geschmack nur noch zur eigenen Rechtfertigung im Munde führte.⁴⁹ Der Blick fällt hier also nicht zuerst auf eine künstliche Ruine, sondern vielmehr auf eine Ruine klassischer Kunst – auf einen baulichen Befreiungsakt vom gesitteten Kunstideal.

Postscriptum: Eine Kunstruine der Moderne

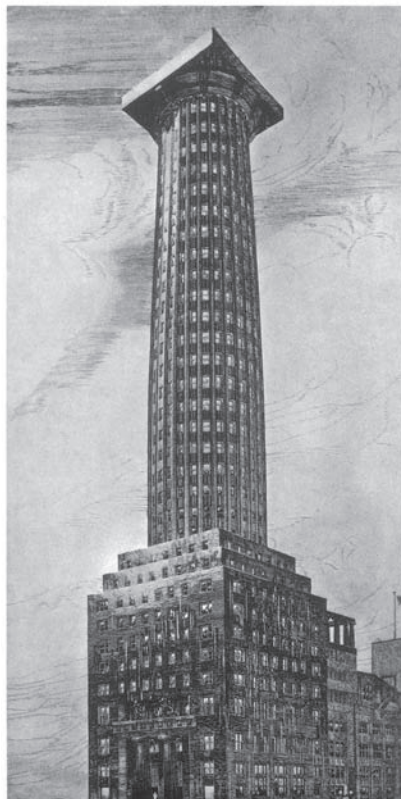
Vielleicht lässt sich das berühmte Säulenprojekt des Architekten Adolf Loos als "nachrevolutionärer" Versuch an-

sehen, den Ruinenbau im Garten von Retz zu Ende zu führen. Loos' Entwurf für den Wettbewerb der Chicago Tribune aus dem Jahr 1922⁵⁰ sah eine monumentale kannelierte dorische Säule vor, die mit dem elfgeschossigen Sockelbau die zugestandene Maximalhöhe von vierhundert Fuß erreicht hätte. Loos wollte mit seinem Bau aus poliertem schwarzen Granit vor allem der Hauptforderung des Ausschreibungstextes Genüge leisten, *"to erect the most beautiful and distinctive office building in the world"*.⁵¹ Dabei war ihm selbst aber fraglich, ob er sich mit der kolossalen Säule an den Anstandsregeln der Baukunst vergreife: *"Ist es gestattet eine bewohnte Säule zu bauen?"*⁵² Seine Antwort lautete natürlich ja. Man dürfe ein solches Haus deshalb errichten, weil die schönsten Motive der Wolkenkratzer von unbewohnten Monumenten entlehnt worden seien, *"wie es das klassische Vorbild des Grabmals des Königs Mausolos beim Metropolitan Building und das Vorbild des gotischen Kirchturms beim Woolworth Building beweisen."*⁵³ Loos sprach sich gegen das *"neue Bauen"* aus, wollte keine neuen Architekturformen ohne Tradition herstellen, sondern sich im Gegenteil der Geschichte versichern, um nicht gleich wieder aus ihr entlassen zu werden: *"Ach all diese untraditionellen Formen werden nur allzurasch von neuen widerlegt und der Besitzer wird bald gewahr, daß sein Haus unmodern ist, weil diese Formen wechseln, wie die Damenhüte."*⁵⁴ Der Verfasser wählte daher für seinen Entwurf die Säule. Das Motiv der freistehenden, übergroßen Säule sei, so meinte Loos, durch die Tradition gegeben. Dabei nahm er sich aber nicht die Trajanssäule zum Vorbild, oder jene auf der Place Vendôme, wollte nicht den römischen Typ der Ehrensäule errichten, sondern eine dorische Stütze. *"Die großen Säulen sind bisher nur im römischen Stile errichtet worden, niemals im griechischen."*⁵⁵

Eine der Inkonsistenzen des Projekts bestand darin, dass Loos auf diese griechische Säule bei der Aufhebung der Höhenbeschränkung von vierhundert Fuß die Figur eines römischen Volkstribunen hätte setzen wollen. Zudem mangelte es seiner Begründung schon im selbstverfassten

ADOLF LOOS
Nice, France

Plate Number 196



Adolf Loos: Chicago Tribune
Tower

Text an der notwendigen argumentativen Stringenz und Überzeugungskraft. Während zuerst Monument und Denkmal zu Kronzeugen für die Möglichkeit der Errichtung einer bewohnten Hochhaussäule beschworen worden waren, und Loos glaubte, sich an diese Tradition anlehnen zu können, pries er weiter unten seinen Entwurf als bisher ungedacht, ungebaut, beispiellos. Abgesehen aber von diesen Verworrenheiten des Gedankengangs, konnte die Säule im Gesamt der vielen eingereichten Projekte nicht einmal die gewünschte Originalität für sich in Anspruch nehmen. Auch zwei amerikanische Kollegen, Matthew L. Freeman und Paul Gerhardt, waren darauf gekommen, Säulen vorzuschlagen.

Was den Misserfolg des Entwurfs von Adolf Loos aber wohl zuerst besiegelte, war seine nicht in den Kontext gehörige Vorstellung von einer ikonischen und erst dadurch zeitlosen Moderne. Eine dorische Säule wäre im Chicago der zwanziger Jahre nicht als überdimensioniertes Bauteil aus dem Formenrepertoire klassischer Kunst verstanden worden, sondern zuerst wohl als politische Stellungnahme. Unzweifelhaft sollte die Dorica ja auch eine im weitesten Sinne "kulturelle" Botschaft transportieren.⁵⁶ Diese war deutlich ablesbar europäischen Ursprungs und sollte wohl – in plattester Übersetzung – die freie Presse als den Grundpfeiler eines demokratischen Staates zur Anschauung bringen. Vielleicht mutete sie sich sogar zu, die Vorstellungskraft des Betrachters dazu herauszufordern, das fragmentarische Bauglied mit den anderen Pfeilern der Stadt zum Tempel des Gemeinwesens zu ergänzen. Doch lag Loos mit dieser nur bildlich argumentierenden Repräsentation⁵⁷ eines europäischen Geschichtsides in Chicago fern ab jeder historischen Glaubwürdigkeit. Der Architekt mißdeutete

ganz offensichtlich die waltenden gesellschaftlichen Verhältnisse.⁵⁸ Die Politik der Chicago Tribune, besser die politische Überzeugung des Verlegers, des Colonel Robert McCormick,⁵⁹ war republikanisch, nationalistisch und konservativ. In der Chefetage orientierte man sich nicht an europäischen, sondern wollte amerikanische Leitbilder errichten. Diese waren in der Hochhausarchitektur gerade zu jener Zeit von ausgesprochen gotischer Form. Die griechische Säule von Adolf Loos musste im Kontext der aufstrebenden Metropole Chicago nur als importiert und "unglaublich" erscheinen. Vielleicht hatte Loos eine solche Einschätzung erwartet oder vorausgeahnt, denn in seiner Projektbeschreibung versuchte er gleich allen Missverständnissen und Fehldeutungen seiner Formfindung zu begegnen. Er stellte sich am Schluss des Textes als verkannter Geistesheroe hin und schrieb der Wettbewerbsjury und damit der ganzen Welt mit trotzigem Pathos ins Stammbuch: *"Die große, griechische Säule wird gebaut werden. Wenn nicht in Chicago, so in einer anderen Stadt. Wenn nicht für die 'Chicago Tribune', so für jemand anderen. Wenn nicht von mir, so von einem anderen Architekten."*⁶⁰

Loos wusste nicht, dass die große dorische Säule schon vor ihm erdacht und als Ruine erbaut worden war.⁶¹ Ebenso wenig wusste er, dass eben jenes Bauwerk selbst schon die amerikanische Architekturgeschichte beeinflusst hatte, wenn auch in recht untergründiger Weise und in nicht allzu bedeutendem Maße. Denn im September 1786 besuchte der architekturbegeisterte Botschafter Amerikas in Frankreich, Thomas Jefferson, den Désert de Retz und bewunderte dabei die große Idee, die die künstliche Ruine in ihm auslöste: *"How grand the idea excited by the remains of such a column."*⁶²

Anmerkungen

1 Claude Henri Watelet: *Des Herrn Watelet Versuch über die Gärten*. Leipzig 1776. S. 51. Zur künstlichen Ruine ganz grundsätzlich: Günter Hartmann: *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*. Worms

1981; und Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*. Wiesbaden 1989. Vgl. auch John Dixon Hunt: *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of landscape Architecture*. Cambridge (Mass.) 1992. Paul Zucker: *Fascination of Decay. Ruins: Relics—Symbol—Ornament*. Ridgewood (N. J.) 1968.

Vielen Dank an Marie-Theres Stauffer und Silvia Tschui für die kritische Lektüre des Textes.

2 Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden herausgegeben von Erich Trunz. München 1998. Band VI. S. 291.

3 Ebd. S. 285.

4 Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1779–1780. Band I. S. 211: "Eine sanftmelancholische Gegend bildet sich durch Versperrung aller Aussicht; durch Tiefen und Niedrigungen; durch dickes Gebüsch und Gehölz, oft schon durch bloße Gruppen von hohen starkbelaubten nahe an einander gedrängten Bäumen, in deren Gipfel ein hohles Geräusch schwebt."

5 Vgl. ebd. Band III. S. 103.

6 Vgl. Watelet 1776 (vgl. Anm. 1). S. 41: "... mit einem Worte, diese Parks waren und sind noch itzt einförmig, traurig und langweilig. Es folgt hieraus, daß man, wenig zufrieden von ihrer symmetrischen Abmessung, ein Verlangen trägt, herauszugehen, um auf dem freyen Lande die Anordnung der Natur wieder zu finden, die weit mehr gefällt, als die Regelmäßigkeit."

7 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155.

8 Zum diesem kinästhetischen Effekt: Adrian von Buttlar: *Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. (= *Studia Iconologica* 4). Mittenwald 1982. S. 77–78: "Der dauernde Wechsel der Positionen entspricht nun keiner Bewegung durch Raum und Zeit mehr, sondern einer Bewegung, die den Betrachter auf sich selbst verweist: The ... amazing Structure of ourselves." Buttlar zitiert R. Morris: *Lectures on Architecture, Consisting of Rules Founded Upon Harmonick and Arithmetical Proportions ...*, 2 Vol. London 1734–36. Vol. I, S. 169.

9 Zum Beispiel bei Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, von Johann George Sulzer. 2

Theile. Leipzig 1771–1774.

Band I. S. 421: "Diese Kunst [die Gartenkunst] hat ebenso viel Recht als die Baukunst ihren Rang unter den schönen Künsten einzunehmen."

10 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155: "Der Gartenkünstler muß daher zuvörderst solche Gegenstände der schönen Natur sammeln und auswählen, die eine vorzügliche Einwirkung auf das Empfindungsvermögen und die Einbildungskraft haben; er muß diesen Gegenständen eine solche Ausbildung geben, und sie in eine solche Verbindung und Anordnung bringen, daß dadurch ihr Eindruck verstärkt werde. Dadurch verändert ein Platz die Natur einer bloß sich selbst überlassenden Gegend, und fängt schon an, in einen Garten überzugehen."

11 Henry Home: *Grundsätze der Kritik in drey Theilen*. Aus dem Englischen übersetzt. Leipzig 1763–1766. Band III. S. 352.

12 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155: "Weil aber der Garten, als ein Werk des Fleißes und des Genies, Phantasie und die Empfindung stärker bewegen soll, als eine bloß natürliche Gegend; so soll der Künstler dem Eindruck der Gegenstände der Natur, die er mit Ueberlegung und Geschmack gesammelt, ausgebildet und mit einander verbunden hat, dadurch zu heben suchen, daß er übereinstimmende Gegenstände der Kunst darunter mische und mit dem Ganzen verknüpfe. Dies ist das zweyte allgemeine Gesetz der Gartenkunst." Vgl. Wolfgang Schepers: *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785*. Worms 1980. S. 139–167. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst 2. Schepers lässt deutlich werden, wie stark Hirschfeld von Homes Gefühlsästhetik auf sensualistischer Grundlage (S. 143) profitiert hat.

13 Home 1763–1766 (vgl.

Anm. 11). Band III. S. 360:

"Gleichartige Bewegungen von der andern Seite, wie muntre und liebliche, ruhige und melancholische, lebhafte und große, müssen immer zusammen erregt werden; denn ihre Wirkungen auf die Seele werden durch ihre Verbindung weit stärker."

14 John Gwynn: *An Essay upon Harmony. As it relates chiefly to Situation and Building*. London 1739. S. 18: "Thus from the different Aspect, Figure and Texture of Objects, we feel within us a sympathetick Force, a Power, which plays upon the Affections or Passions of the Soul, a magnetick Charme which gives pleasure to the senses ... we catch the Impression insensibly, we are vivid, gay, joyous, or more calm and sedate." Zit. nach von Buttlar 1982 (vgl. Anm. 8). S. 174.

15 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I, S. 157. von Buttlar 1982 (wie Anm. 8). S. 167–171 lässt deutlich werden, dass der Begriff "taste" in England zuerst einem "moral sense" entspringt und zitiert Shaftesbury mit dem Satz: "... the beautifying not the beautified is the really beautiful."

16 Nicht umsonst versucht die interpretierende Kritik immer wieder das Freimaurerische und Rosenkreuzerhafte der Landschaftsgärten und ihrer Gebäude herauszuarbeiten. Vgl. dazu Magnus Olausson: "Freemasonry, Occultism and the Picturesque Garden Towards the End of the Eighteenth Century". In: *Art History* 4 (1985). S. 415–417.

17 Die Problematisierung der Rezeption findet sich schon bei Watelet 1776 (vgl. Anm. 1). S. 42: "Aber ist es genug, sich Empfindungen zuzubereiten? Ist ihre Wirkung sicher genug? Müssen nicht diejenigen, für welche man dieselben bestimmt, darauf eingerichtet seyn, sie in sich einzulassen, und zu fühlen?"

Dieses geschieht selten, und das ist die unübersteiglichste Schwierigkeit, welche den guten Erfolg hindert, den man bey Verschönerungen dieser Art zur Absicht hat."

18 Vgl. Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München 1992.

19 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 110.

20 Ebd. Band III. S. 111: "Die wichtigste Kunst ist, ihnen das Ansehen der Kunst zu nehmen, ihnen eine Anordnung, eine Verbindung oder eine Unterbrechung zu geben, wodurch sie alt und wirklich von der Hand der Zeit oder von der Macht der Witterung gebildet scheinen."

21 Ebd. Band III. S. 112. Auch hier hat Hirschfeld abgeschrieben – vgl. Anm. 12.

22 Norbert Miller: *Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*. München 1986. S. 121. Edition Akzente: "Wie Sehnsucht und Melancholie in der Dichtung dem Subjekt und seiner Selbstspiegelung in der Natur zugewiesen wird (die Ruine als lyrisches Gleichnis der Ich-Betroffenheit), so werden dieselben Empfindungen in der Kunst der Landschaftsmalerei und dem Landschaftsgarten überantwortet."

23 Thomas Whately: *Observations on Modern Gardening, illustrated by Descriptions*. The Fourth Edition. London, Printed for T. Payne and Son, at the Mews-Gate. M DCC LXXVII. S. 132: "Conjectures about the form raise doubts about the existence of the ancient structure; the mind must not be allowed to hesitate; it must be hurried away from examining into the reality, by the exactness and the force of the resemblance." Vgl. auch Friedrich Ludwig von Sckell: *Beitraege zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler*

und Gartenliebhaber. 2te verbesserte Ausgabe. München 1825 [Nachdruck Worms 1982]. S. 36: "Auch Ruinen werden von guter Wirkung seyn, wenn man sie an Stellen erbaut, wo sie die Natur der Lage erwarten läßt. Allein es ist sehr schwer, sie so erscheinen zu machen, daß sie täuschen und glauben lassen, der Zahn der Zeit und nicht die Kunst oder andere gewaltsame Ursachen hätten diese Zerstörung hervorgebracht."

24 William Gilpin: *Observations relative chiefly to Picturesque Beauty*. Deutsch von G. F. Kunth. Leipzig 1792–1800. Band I, S. 103. Hier zit. nach Clemens Alexander Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie*. Darmstadt 1989. S. 204: "Allein bei Ruinen sind die herrschenden Ideen, Einsamkeit, Vernachlässigung, und Verödung. ... Im Ganzen ... muß eine Art von Vernachlässigung herrschen, und wenn die Kunst allemahl verborgen werden muß, so soll sie hier ganz versteckt seyn."

25 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 110.

26 Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 131. Nach Whately ist der erste Effekt der Ruinen "to carry the imagination to something greater than is seen".

27 So in der deutschen Ausgabe der *Observations* des Thomas Whately. Leipzig 1771. S. 160–162. Zit. nach Wimmer 1989 (vgl. Anm. 24). S. 179.

28 Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 155: "At the sight of a ruin, reflections on the change, the decay, and the desolation before us, naturally occur; and they introduce a long succession of others, all tintured with that melancholy which these have inspired: or if the monument revive the memory of former times, we do not stop at the simple fact which it records, but recollect many more coaeval circumstances, which we see, not perhaps as they were, but as they

are come down to us, venerable with age and magnified by fame; even without the assistance of buildings, or other adventitious circumstances, nature alone furnishes materials of scenes, which may be adapted to almost every kind of expression; their operation is general; and their consequences infinite: the mind is elevated, depressed or composed, as gaiety, gloom, or tranquillity, prevail in the scene; and we soon lose sight of the means by which the character is formed; [156] we forget the particular objects it presents; and giving way to their effects, without recurring to the cause, we follow the track they have begun, to any extent, which the deposition they accord with will allow: it suffices that the scences of nature have a power to affect our imagination and our sensibility; for such is the constitution of the human mind, that if once it is agitated, the emotion often spreads far beyond the occasion; when the passions are roused, their course is unrestrained; when the fancy is on the wing, its flight is unbounded; and quitting the inanimate objects which first gave them their spring, we may be led by thought above thought, widely differing in degree, but still corresponding in character, till we rise from familiar subjects up to the sublimest conceptions, and are rapt in the contemplation of whatever is great or beautiful, which we see in nature, feel in man, or attribute to divinity."

29 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114.

30 Vgl. Arthur Young: *A Six Month Tour through the North of England*. 1770. Dazu Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. 4 Bde. Bern 1975. Band II. S. 368–369: "Auch Young zeigt – ähnlich den meisten Zeitgenossen – eine Vorliebe für das 'Melancholische' und 'Horride' der Ruinen. In der 'Nothorn Tour' (1770) sagt er aber im Hinblick auf Studley,

eine künstliche Ruine müsse 'real' wirken und nicht als bloßer 'Schein'." Dort der Verweis auf Elisabeth Wheeler Manwaring: *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa in English Taste 1700–1800*. London 1965 [1925].

31 William Gilpin 1792–1800 (vgl. Anm. 24). Band I. S. 68. Hier zit. nach Wimmer 1989 (vgl. Anm. 24). S. 202–203.

32 Vgl. zum Désert de Retz den mittlerweile einschlägigen Artikel von Olivier Choppin de Janvry: "Le Désert de Retz". in: *Bulletin de Société d'histoire d'art français* (1970). S. 125–153 und weitere Beiträge des selben Autors. Neuerdings mit weiterführender Literatur Diana Keatcham: *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden. The Artful Landscape of Monsieur de Monville*. Cambridge (Mass.) 1994.

33 Georges Le Rouge: *XIII^e. Cahier des Jardins Anglo-Chinois. Contenant Les détails du Désert, Jardin Pittoresque à une Lieue de St. Germain en Laye, appartenant à Mr. de Monville, Projeté Dessiné et executé d'après toutes ses parties Par lui Même. En 26 Planches. A Paris, Chez Le Rouge Géographe du Roi, Juillet 1785*. Alle 26 Tafeln sind in halber Größe bei Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32) reproduziert.

34 Zu Monville vor allem Choppin de Janvry 1970 und Keatcham 1994 (S. 9–15). (vgl. Anm. 32).

35 In der *Carte Générale du Désert levée sur le Lieu même par M. de Monville*, die Le Rouge (vgl. Anm. 32) veröffentlicht, steht in der Legende die *Colonne Detruite* an erster Stelle vor den Roche, Entrée du Jardin, Temple au Dieu Pan, Eglise Gothique Ruinée, Maison Chinoise, Laiterie, Métairie arrangée, Hermitage, Orangerie, Isle

du Bonheur, Serres Chaudes, Chaumière, Tombeau, Piramide Glacière, Obelisque, Communs, Théâtre Decouvert. Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 95.

36 Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 3: "According to the Doric formula, height equals eight times the diameter, the full-scale column would stand at 384 feet. The architectural footprint of such a temple would extend beyond the borders of the garden." Und ebd., 21: "The conceit of the Column as fragment of a great temple, nearly 400 feet high, gives a second level of scale to the site, in which the valley is dwarfed by the ghost of a gargantuan structure." Vgl. Günter Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*. Worms 1989. S. 27: "Bei einem Durchmesser von fünfzehn Metern hätte die vollständige Säule, proportional entsprechend, etwa hundertzwanzig Meter gemessen. . . . Die gigantischen Ausmaße der Säule, mit der eine bedeutende Verfremdung des Originals erreicht wurde, müssen die Besucher des Gartens sich als Gulliver im Lande Brobdingnag haben fühlen lassen."

37 Vgl. Michel Baridon: *Ruins as a mental Construct*. in: *Journal of Garden History* 5 (1985). S. 84–96. Sowie Buttlar 1982 (vgl. Anm. 8), passim.

38 William Mason: *The English Garden: A Poem in four Books. A New Edition, corrected. To which are added a Commentary and Notes*; By W. Burgh. York, Printed by A Ward 1783. S. 186. Vgl. die Zeilen IV, 400–412 des Poems: "I mean not that, the Master of the scene / Reply'd; 'tho' classic rules to modern piles / Should give the just arrangement, shun we here / By those to form our ruins; much we own / They please, when, by Panini's pencil drawn, Or darkly grav'd by Piranesi's hand, / And fitly might some Tuscan garden grace; / But Time's rude mace has

here all Roman piles / Levell'd so low, that who, on British ground / Attempts the task, builds but a splendid lye / Which mocks historical credence. Hence the cause / Why Saxon piles or Norman here prevail: / Form they a rude, 'tis yet an english whole." Dazu auch Dobai 1975 (wie Anm. 30). Band II. S. 1072.

39 Vgl. Miller 1986 (vgl. Anm. 22).

40 Kannten die Goten Gärten, möchte man hier fragen. Vgl. Horace Walpole: "Journals of Visits to Country Houses . . ." 1751–1784. in: *Walpole-Society* 16 (1927/28). S. 36.

41 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114.

42 Home 1763–1766 (vgl. Anm. 11). Band III. S. 372. Zitiert auch bei Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114. Vgl. auch Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 121: "... but no building ought to be introduced, which may not in reality belong to such a situation; no Grecian temples, no Turkish mosques, no Egyptian obelisks or pyramids, none imported from foreign countries, and unusual here; the apparent artifice would destroy an effect, which is so nice as to be weakend . . . But in a garden, where objects are intended only to adorn, every species of architecture may be admitted, from the Grecian down to the Chinese; and the choice is so free, that the mischief most to be apprehended, is an abuse of this latitude in the multiplicity of buildings."

43 Vgl. zum Beispiel die negative Meinung über den französischen Geschmack in Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 35: "Der Nationalgeschmack der Franzosen, der nach Tändelei und Schimmer hascht, hat die Neigung zum Landleben fast ganz bey der Nation vertilgt. . . . Die Gewinnsucht versammelt die Menschen in den Städten;

Galanterie und Vergnügen der Gesellschaft beschäftigen die vornehmen Familien; und die von der ersten Classe sind im beständigen Gedränge, um an den Hof zu kommen, und da die Eitelkeiten der Ehrsucht zu befriedigen."

44 Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 4. Dort zit. nach Horace Walpole: "The History of Modern Taste in Gardening". In: Isabel Chase: *Horace Walpole: Gardenist*. S. 22–23.

45 Ebd.

46 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 138.

47 Ebd. Band III. S. 145. Geschmack war diesem französischen Ruinebaumeister nie abgesprochen worden, aber übel meinende Zungen hatten dem Herrn von Monville nachgesagt, er habe sich in Gesellschaft des Duc d'Orléans in jedem Fachgebiet als Kenner hervortun müssen. Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 12. Dort zit. nach Thomas Blaikie: *Diary of a Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century*. London 1931. S. 210: "The Duc d'Orléans had many of these pretended connoisseurs about him. M. Monville was frequently of his party and a pretended connoisseur in everything."

48 Dies ist schon vor längerer Zeit versucht worden, vgl. Johannes Langner: "Ledoux und die 'Fabriques'. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963). S. 1–36.

49 Eine überzeugende Interpretation der Säulenruine liegt noch nicht vor. Die Freimaurerthese von Olausson 1985 (vgl. Anm. 16), die davon ausging, daß die einzelnen Gartengemäuer den Initiationsriten der Freimaurerlogen dienten, wies Keatcham 1994

(vgl. Anm. 32) zurück, weil sich auch nicht der kleinste Hinweis auf Versammlungen im Désert de Retz hat finden lassen. Aber vielleicht steckt ja ein Gramm Wahrheit in der Bemerkung von David Watkin: *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. London 1982. S. 165: "Sometimes interpreted as a symbol of frustrated sexual ambition, it is arguably the most picturesque building in Europe and its present state of partially arrested decay hemmed in by trees and undergrowth seems not entirely inappropriate."

50 Zum Wettbewerb: *Chicago Tribune Competition*. 2 Vol. London 1980. Manfredo Tafuri: "The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City". In: *The American City. From the Civil War to the New Deal*. Ed. by Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri. Cambridge (Mass.) 1979. S. 389–528.

51 Zit. nach F. W.: "Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungsplast der 'Chicago Tribune'". In: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 75 (1923) Heft 3/4. S. 13–17. Die Loossche Beschreibung auf den Seiten 16–17. Vgl. auch Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel: *Adolf Loos. Leben und Werk*. 2. Auflage mit ergänztem Werkkatalog. Salzburg und Wien 1987. S. 273–277 und S. 562–564. Veröffentlichungen der Albertina 17.

52 Ebd. S. 16. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562.

53 Ebd. S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562.

54 Ebd. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562. Vgl. die an Loos gemahnenden misogynen Ausführungen Hommes 1763–1766 (vgl. Anm. 11).

Band III, S. 356: "Im Gartenbau so wohl als in der Architektur muß Simplicität der herrschende Geschmack seyn. Ueberhäufte Verzierungen verwirren nur das Auge, und verhindern den Eindruck, den der Gegenstand als ein vollständiges Ganzes machen sollte. Ein Künstler, dem es an Genie zu Hervorbringung der großen Schönheiten fehlt, wird durch einen natürlichen Hang getrieben, diesen Mangel durch eine Menge kleiner Verschönerungen zu ersetzen. Daher kommen die Gärten die Triumphbögen, die chinesischen Häuser, die Tempel, Obeliken, Wasserfälle, Springbrunnen, alles in übermäßiger Menge; und in Gebäuden die Pfeiler, Vasen, Statuen, und eine Verschwendung von Sculpturen. Eben so pflegen Frauenzimmer ohne Geschmack jeden Theil ihrer Kleidung [357] mit Verzierungen zu überladen."

55 F. W. 1923 (vgl. Anm. 51). S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 563.

56 Vgl. die abweichende Meinung von Tafuri 1979 (vgl. Anm. 50). S. 402: "A single column extracted from the context of its order is not, strictly speaking, an allegory; rather, it is a phantasm. . . . As a paradoxical specter of an order outside of time, Loos's column is gigantically enlarged in a final effort to communicate an appeal to the perennial endurance of values. Like the giants of Kandinsky's *Der gelbe Klang*, however, Loos's gigantic phantasm succeeds in signifying nothing more than its own pathetic will to exist-pathetic, because it is declared in the face of the metropolis, in the face of the universe of change where values are eclipsed, the "aura" falls away, and the column and the desire to communicate absolutes become tragically outdated and unreal."

57 Dies meinen selbst die kompromißlosesten Apologeten, vgl. Ludwig Münz und Gustav Künstler: *Der Architekt Adolf*

Loos. *Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen/Chronologisches Werkverzeichnis*. Wien und München 1964. S. 177: "Dennoch: diese Säule konnte nicht von innen her nach außen gedacht sein, was das Grundprinzip seiner Baugesinnung ist. Das zweckhafte Funktionieren konnte der strengen äußeren Form bestenfalls geschickt eingebaut werden."

58 Das sich die Wettbewerbsjury aber vor allem wohl der Verleger Robert R. McCormick nicht von dem Europäer Loos belehren lassen wollte, macht die traurige Anekdote deutlich, die Elsie Altmann-Loos überliefert. Loos hatte dem seinen Urlaub verbringenden Verleger im "Train bleu" zwischen Monte Carlo und Nizza aufgelauret, um

ihn trotz der schon gefallen Entscheidung von seinem Projekt zu überzeugen. Die Begegnung muß von höchster Peinlichkeit gewesen sein. Man stelle sich den schwerhörigen und radebrechenden Loos vor, der auf drei Amerikaner so lange einbrüllt, bis diese ihn mit gemeinsamer Kraft aus dem Abteil entfernen. Elsie Altmann-Loos: *Mein Leben mit Adolf Loos*. Hrsg. von Adolf Opel. Frankfurt a. M. 1986. S. 176–177.

59 Vgl. Richard Norton Smith: *The Colonel. The Life and Legend of Robert R. McCormick 1880–1955*. Boston/New York 1997.

60 F. W. 1923 (vgl. Anm. 51). S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 563–564.

61 Von 1856–1936 war der Désert de Retz in Privatbesitz einer Familie Passy und damit nicht öffentlich zugänglich. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 24.

62 Keatcham 1994 (wie Anm. 32). S. 6–7. Jeffersons Eindruck war so tief, daß er noch viele Jahre später die Grundrißenteilung der Säule für zwei eigene Projekte in Washington und Virginia zu adaptierten wußte: "*Monville's Broken Column would so impress the American that he would imitate its curvilinear floor plan in an unbuilt scheme for a capitol building in Washington and in the University of Virginia rotunda.*"