

Licht in der Architektur – Aufklärung und Einstimmung

Michael Hesse

Vielmals danke ich für die Einladung, über „Licht in der Architektur“ zu sprechen: Aber worüber genau könnte gesprochen werden? Das war die erste Frage, die sich nach der Zusage stellte. Eine Antwort würde Ideen für mehrere Vorlesungsreihen liefern. Deshalb möchte ich Ihnen heute zunächst berichten, worüber beispielsweise geredet werden könnte, worüber ich aber nicht rede, um Sie dann mitzunehmen in eine Epoche, mit der ich mich vorzugsweise beschäftige, nämlich das 18. und beginnende 19. Jahrhundert.

Ouvertüre zu einem Vortrag über Licht in der Architektur könnte das viel zitierte Diktum Le Corbusiers sein: „L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière.“¹ Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Zusammenspiel der Formen unter dem Licht. Jenseits von Le Corbusiers hohem Ton und seiner puristischen Ideologie scheint mir für unseren Zusammenhang besonders seine implizite Unterscheidung zwischen dem tatsächlichen baulichen Bestand und dessen Erscheinung unter den Bedingungen der jeweiligen Beleuchtung wichtig zu sein. Le Corbusier präzisiert selbst seine Aussage, wenn er darauf verweist, dass die von ihm bevorzugten Elementarformen unseren Augen durch Licht und Schatten enthüllt werden, „les ombres et les clairs relèvent les formes“.² Der tatsächliche bauliche Bestand kann vielleicht getastet und gewusst werden, aber nur unter den Bedingungen der Beleuchtung gültig gemäß den Intentionen des Schöpfers rezipiert werden.

Ein Leitgedanke zum Thema „Licht“ hätte also die Divergenz zwischen Faktum und Erscheinung sein können, die der klassischen

1 Le Corbusier [Jeanneret, Charles-Édouard]: *Vers une architecture*. Paris 1923, S. 25.

2 Le Corbusier [Jeanneret, Charles-Édouard]: *Vers une architecture*. Ausgabe Paris 1924, S. 16.

europäischen Architektur seit der Antike bewusst ist. Ein Blick auf die griechische Baukunst, etwa den Parthenon [Abb. 1] auf der Akropolis in Athen, zeigt das Kalkül der Baumeister bei der Gestaltung der Formen in Hinsicht auf ihre Wahrnehmung unter Bedingungen des Lichtes. Dazu gehören beispielsweise die Kanneluren der Säulen oder die Kontraktion der Eckjoche durch Verringerung der Interkolumnien. Das Gebäude wird da verstärkt, wo das Licht sozusagen an den Formen zehrt.

Es wird also schon hier ein Bewusstsein für den Unterschied zwischen Tasten und Sehen erkennbar, zwischen tatsächlichem, haptischem Bestand und optischer Erscheinung. Oder, um weitere begriffliche Gegensatzpaare der Bau- und Kunstgeschichte anzuwenden, zwischen Daseinsform und Wirkungsform oder zwischen *factual fact* und *actual fact*. Dementsprechend spielen in der klassischen Architektur Profile aller Art eine zentrale Rolle. Sie sind keineswegs nur eine der Grundform applizierte Ausschmückung, sondern stiften genauso Schönheit wie Proportionen, Stützensysteme oder Fensterformen. Dementsprechend sind sie nicht willkürlich anwendbar, sondern am Außenbau wie in der Innendekoration präzise hinsichtlich ihrer Licht-Schatten-Wirkung zu kalkulieren. Unter den Bedingungen von Materialien und Formen des Modernismus hat sich Ludwig Mies van der Rohe mit analogen Problemen beschäftigt und den Fassadeneinheiten seiner ab 1947 errichteten Lake Shore Drive Apartments [Abb. 2] Doppel-T-Träger als Äquivalent klassischer Pilaster zugunsten eines subtilen Licht-Schatten-Spiels vorgelegt.³ „Der liebe Gott steckt im Detail“, pflegte bekanntlich Mies zu sagen, der neben seinem Arbeitsplatz Proben von Doppel-T-Trägern bereithielt, um deren Wirkung unter dem Licht kalkulieren zu können.

Wenn es um Licht gehen sollte, ließe sich auch ausgiebig über Baugestalt und platonisch-neoplatonische Lichtmetaphysik im Mittelalter reden, ein Lieblingsthema der mittelalterlichen Bau- und Kunstgeschichte um und nach der Mitte des 20. Jahrhunderts.⁴ Die

3 Blaser, Werner: Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive apartments. High-rise building*. Basel, Boston, Berlin 1999; Lambert, Phyllis: *Mies Immersion*. In: Lambert, Phyllis (Hrsg.): *Mies in America*. Montréal 2001, S. 192–589, bes. S. 364 ff.

4 Panofsky, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe 1951; Panofsky, Erwin: *Abbot Sugar on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures*. Princeton 1956; Simson, Otto von: *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*. Darmstadt 1968.



Abb. 1: Athen, Parthenon, 447–438 v. u. Z., Iktinos, Kallikrates, Phidias.
Foto: Foto Du Jour (gemeinfrei)



Abb. 2: Chicago, 860–880 Lake Shore Drive Apartments, 1947–1951, Ludwig Mies van der Rohe. Foto: Archiv des Verfassers.



Abb. 3: Pierre-Jacques Volaire: Die Girandola und die Illumination des Petersdoms, 1771, Privatsammlung. Foto: Institut für Europäische Kunstgeschichte.

Theologie des Lichtes gab demnach Anstoß zur Entstehung der Gotik vor der Mitte des 12. Jahrhunderts in der Ile-de-France. Es war mit Christoph Marckschies ein Heidelberger Theologe, der unser Fach darauf hingewiesen hat, dass im Mittelalter das Reden über Licht topisch ist und sich auf Kirchenbauten ganz unterschiedlicher Formen und Stile beziehen lässt.⁵

Mit dem Thema „Licht“ wird aber auch ein Forschungsdefizit unseres Fachs angesprochen, nämlich der Einsatz von Kunstlicht zur Illumination von Architektur. Dies ist mitnichten ein Phänomen der Moderne und ihrer Nutzung der Elektrizität. Seit 1650 konnte beispielsweise in Rom am Peter-und-Pauls-Tag, dem 29. Juni, wie auch an anderen hohen Festtagen zur *Girandola* [Abb. 3], dem 1481 eingeführten Feuerwerk über der Engelsburg, der Petersdom nach einem Beleuchtungskonzept in etwa zehn Minuten durch Fackeln und Öl-

5 Marckschies, Christoph: *Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“?* Nachmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag. Heidelberg 1995.

lampen illuminiert werden, eine Aufgabe der Fabbrica di San Pietro, deren Arbeiter darauf trainiert und im Klettern geübt waren.⁶

Goethe sah 1787 auf seiner Reise nach Italien eine solche Illumination, die ohne elektrische Beleuchtung letztmals 1937 durchgeführt wurde.⁷

Festliche Beleuchtungen dauerhafter und ephemerer Bauten gehörten zur barocken Festkultur. In jüngster Zeit erleben wir übrigens, auch aufgrund miniaturisierter und Energie sparender Leuchtmittel, einen fundamentalen Wandel des Beleuchtungskonzeptes für historische Monumente. Sie werden nicht länger angestrahlt, wie noch das Heidelberger Schloss, sondern leuchten mit zahlreichen Lichtquellen gleichsam aus sich selbst heraus, im Nachvollzug ihrer architektonischen Gliederung und ihrer Schmuckformen durch Licht. Von hier ist es nicht weit zum Kunstlicht als Gestaltungsmittel in Eventkultur und Stadtmarketing, wie etwa die Inszenierung historischer Monumente durch *Son et Lumière* in Frankreich. Und auch über Architektur aus Licht wäre zu reden, etwa über Albert Speers so genannte Lichtdome für die Olympischen Spiele 1936 und die Reichsparteitage 1934 und 1936. 150 motorisierte Flakscheinwerfer – die Reichweite der Flakscheinwerfer betrug 12 bis 15 Kilometer – und 2.000 weitere feste Lichtquellen mit einer Leistung von 3.100 KW projizierten schier unendliche Lichtsäulen in den Himmel.⁸

Aber eigentlich sprechen möchte ich über die Rolle des Lichtes und seines Konterparts, des Schattens, im Zusammenhang mit der Psychologisierung der Architektur im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert. Damals wurden Bauten zunehmend als Anschauungsgegebenheiten begriffen, die statt des rationalen Nachvollzugs die seelische Einstimmung ihrer Betrachter bewirken sollten.

Ein Symptom für diese Psychologisierung der Architektur ist der Wandel der Architekturzeichnung hinsichtlich Funktion und künstlerischer Gestaltungsmittel.⁹ Bis ins 18. Jahrhundert dominieren Architekturdarstellungen von hohem Abstraktionsgrad: Grundrisse,

6 <http://www.nonainvicta.it/storia-girandola-castel-sant-angelo.html> (12.07.2015)

7 Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Hrsg. v. Andreas Beyer und Norbert Müller. München 1992, S. 438 ff.

8 Krauter, Anne: *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer*. „Das große Licht“. Heidelberg 1997.

9 Nerdinger, Winfried (Hrsg.): *Die Architekturzeichnung. vom barocken Idealplan zur Axonometrie*. München 1986; Hattori, Cordélia (Hrsg.): *Le dessin instrument et témoin de l'invention architecturale*. Paris 2014.

Aufrisse, Schnitte. Perspektivische Ansichten richten sich meistens nach den Mittelachsen. Licht und Schatten dienen der Verdeutlichung der Volumina und der räumlichen Staffelung. Die Zeichnungen können, etwa als Präsentationszeichnungen für Auftraggeber, sehr sorgfältig und ansprechend ausgearbeitet sein, Adressaten sind vornehmlich durch Profession oder Liebhaberei kompetente Betrachter, die aus solchen Informationen eine räumliche Vorstellung gewinnen können. Der eigentliche Bau entsteht sozusagen im Kopf.

Doch wird seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ausgehend von Italien und Frankreich, die Architekturdarstellung immer mehr durch bildmäßige Gestaltungsmittel angereichert. Besonders Piranesi und die Architekten aus dem Kreis der französischen Stipendiaten an der Académie de France in Rom zeigen Gebäude nicht länger objektiviert, sondern übereck in Schrägsicht, mit Landschaftselementen und Staffagefiguren sowie dramatischen Licht- und Schattenverhältnissen bei Wolkenballungen und scheinwerferartiger Beleuchtung [Abb. 4]. Diese neuen, bildmäßigen Schaulichkeiten sind damals durchaus von Fachleuten kritisiert worden, wie etwa durch Jacques-François Blondel, den prominentesten akademischen Architekturlehrer seiner Zeit.¹⁰ Die suggestive Darstellung der Bauten lenke von der rationalen Prüfung des Entwurfs ab.

Der Wandel der Architekturzeichnung ist ein Symptom dafür, dass die äußere Erscheinung eines Gebäudes, seine Physiognomie sozusagen, unter den Bedingungen einer Beleuchtungssituation an Bedeutung gewinnt. Bis dahin war Architektur eine mit immanentem Vokabular und eigener Syntax redende Kunst. Jedes Gebäude stellte in der je besonderen Verwendung der konventionalisierten Typen, Formen und Formenkombinationen, insbesondere der klassischen fünf (Säulen-)Ordnungen, ein Angebot an den Betrachter dar, in rationalem Nachvollzug gelesen und verstanden zu werden. Dabei konnte aus der Baugestalt zugleich auf die Funktion und den Status des Besitzers geschlossen werden. Nunmehr aber soll Architektur, vor aller wissenden, rationalen Überprüfung, durch ihre bloße Erscheinung ganz unmittelbar auf die Seele des Betrachters

10 Blondel, Jacques-François: *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. 6 Bde. Paris 1771–1777, Bd. 1, S. 118 ff.; Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Les Prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*. Paris 1984, bes. S. 28 ff.; Rabreau, Daniel: *Les dessins d'architecture au XVIIIe siècle*. Paris 2001.

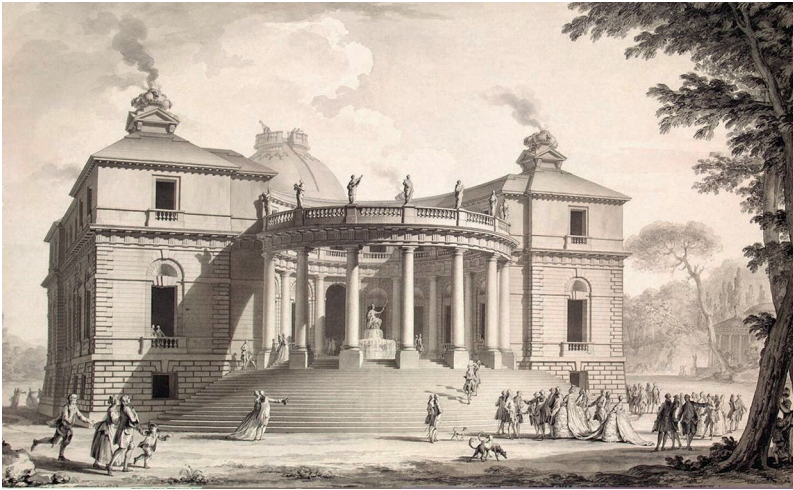


Abb. 4: Charles De Wailly: Pavillon des Sciences et des Arts für Zarskoje Selo, Entwurf, 1772, Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage. Foto: Archiv des Verfassers.

wirken: Paläste etwa sollen durch Majestät beeindrucken, Landhäuser beim ersten Anblick heiter stimmen, Kirchen beim Eintretenden sogleich Andacht erwecken, Gefängnisse schon durch ihr Äußeres abschrecken.

Als sein „Charakter“ wird diese Eigenschaft eines Gebäudes in der Architekturtheorie des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts bezeichnet.¹¹ Einen ersten, wichtigen Schritt zu der neuen Wirkungsästhetik vollzieht der Architekt Germain Boffrand in seinem 1745 erschienenen *Livre d'architecture*, wenn er vom notwendigen einheitlichen Charakter eines jeden Gebäudes spricht.¹² Dass ein Gebäude sich ohne jede Erklärung selbst aussprechen müsse, stellt 1785 der anonyme Autor der *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude* fest.¹³ Er unterscheidet verschiedene Charaktere: einfach, erhaben, prächtig, ländlich usw. Diese würden allein durch die Baugestalt, das Zusammenspiel der Formen, der lichten Partien und der Schattenzonen, ja

11 Szambien, Werner: *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1500–1800*, Paris 1986, bes. S. 176 ff.

12 Boffrand, Germain: *Livre d'architecture*. Paris 1745.

13 Anonymus: *Untersuchungen über den Character der Gebäude. Über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen*. Dessau 1785.

sogar durch die landschaftliche Situation bewirkt. Selbst ein Prisma oder ein Zylinder seien keineswegs tote Formen, sondern Gegenstände der Empfindung.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts dient die Architekturdarstellung nicht mehr unbedingt der Verdeutlichung eines baulichen Sachverhaltes oder eines realisierbaren Entwurfs. Sie wird als Bild zu einer sich selbst genügenden Kunstleistung. Exemplarisch ist der Traktat des französischen Architekten Etienne-Louis Boullée, dessen Zeichnungen verschiedene Bauaufgaben in idealen, musterhaften Lösungen zeigen, begleitet von einem mit Emphase formulierten erläuternden Text.¹⁴ Über diesem Traktat steht nun ein bei einem Architekten unerwartetes Motto: „ed io anche son pittore“ – „auch ich bin Maler“, ein dem Maler Correggio zugeschriebener Ausspruch. Der Architekt Boullée mag hier auch auf seinen ursprünglichen Berufswunsch, nämlich Maler zu werden, hingewiesen haben. Wichtiger ist jedoch seine programmatische Einleitung, in der ausführlich vom Licht in der Architektur gesprochen und die Rolle des Architekten als Demiurg, als Weltenbaumeister, beschrieben wird. Der Architekt kann, eben darin vergleichbar dem Maler, etwas erschaffen, ähnlich dem „Schöpfer, der Licht und Finsternis scheidet“, wie Boullée im Anklang an die biblische Schöpfungsgeschichte formuliert.¹⁵

Dementsprechend erläutert der Traktat nicht nur die architektonischen Fakten der gezeigten Entwürfe. Vielmehr betont Boullée, dass ein jedes Gebäude wie ein Gemälde seinen Charakter habe und dass es, wie der in einem Gemälde gezeigte Gegenstand, den Bedingungen des Lichts im jahreszeitlichen Wandel unterliege. Im milden Licht des Frühlings „weiche, schmiegsame Umrissse, die ihre Form nur andeuten“, im Sommer „volle Entfaltung der Formen“, „volle Leuchtkraft“, „strahlend“, „großartig“, im Herbst „fröhlicher heiterer Reichtum“, im Winter „Dunkelheit“, „Die himmlische Fackel ist erloschen“, „Die Formen sind im Versinken und ihre Umrissse kantig und hart“.¹⁶ Ebenso reflektiert Boullée, wie das Licht in Innenräumen im

14 Boullée, Etienne-Louis: *Architecture. Essai sur l'art*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, MS français 9153, Pérouse de Montclos, Jean-Marie (Hrsg.): *Etienne-Louis Boullée. Architecture, Essai sur l'art*. Paris 1968: Wyss, Beat (Hrsg.): *Etienne-Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst*. Einführung und Kommentar von Adolf Max Vogt. München 1987.

15 Boullée, *Essai*, fol. 74; Wyss, *Boullée*, S. 49.

16 Alles im Kapitel „caractère“; Boullée, *Essai*, fol. 84; Wyss, *Boullée*, S. 66 f.

Licht in der Architektur – Aufklärung und Einstimmung

Wechsel der Beleuchtungssituationen unterschiedliche Stimmungen erzeugt. Seine „Metropolitankirche“ zeigt er in Ansichten, im Grundriss und in Schnitten. Dem Blick in den Innenraum sind, bei gleicher Ausschnittwahl, zwei eindrucksvolle Bilder gewidmet [Abb. 5 und 6], die denselben architektonischen Sachverhalt in ganz gegensätzlichen Stimmungen wiedergeben.

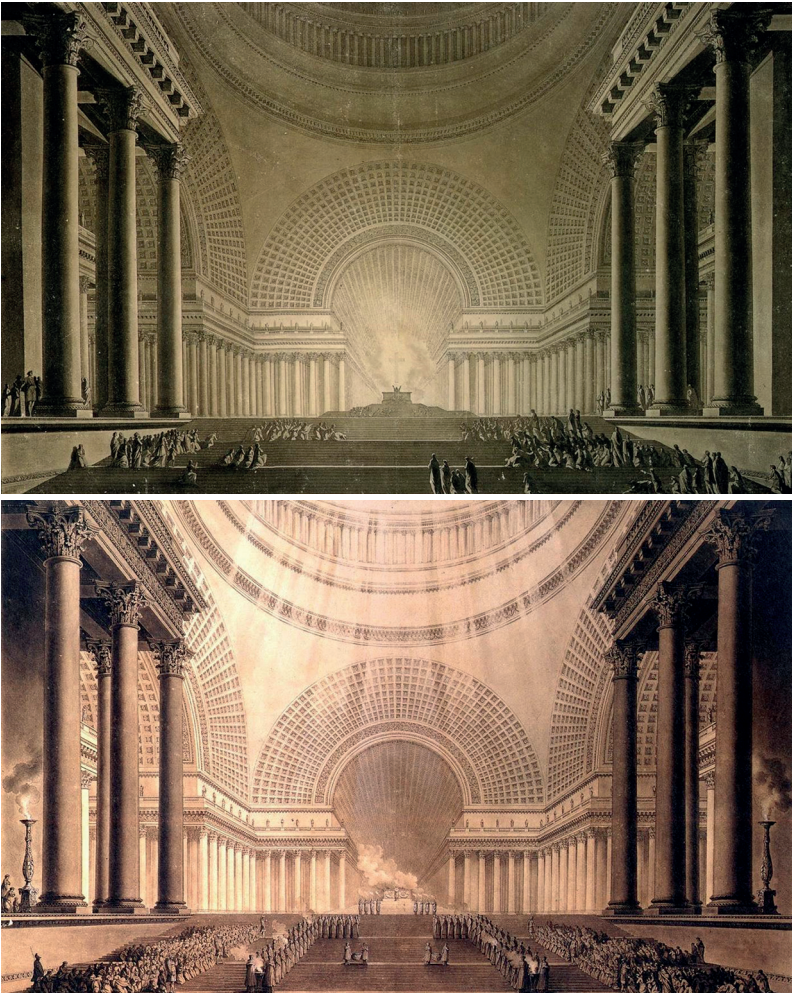


Abb. 5 u. 6: Etienne-Louis Boullée: Metropolitankirche, 1781, Paris, Bibliothèque nationale de France. Oben: Innenansicht bei Dunkelheit; unten: Innenansicht bei Tageslicht. Fotos: Institut für Europäische Kunstgeschichte.

Auf dem einen Bild herrscht nächtliche Finsternis, nur eine Lichtquelle am Altar setzt schlaglichtartige Akzente auf die ansonsten tiefdunkle Kolonnadenarchitektur. Die Darstellung vergegenwärtigt die düstere Stimmung am Abend des Karfreitags. Auf dem anderen Bild hingegen dringen die Strahlen des hellen Sonnenlichts aus der Höhe der Kuppel in den Altarraum. Die heitere Stimmung entspricht dem Jubel und der Freude des Fronleichnamfestes.

Die Mehrzahl der in Boullées Traktat gezeigten Gebäude wären mit Material und Technik der Zeit um 1800 nicht zu realisieren gewesen. Keine Anleitung zum Bauen also, keine Planungsunterlage eines potenziell zu errichtenden Gebäudes, sondern dessen Bild ist auch Boullées berühmte Hommage „A Newton“, sein Entwurf eines Kenotaphs für den britischen Naturforscher Sir Isaac Newton.¹⁷ Boullée gestaltet dieses Kenotaph als erhabenes, alle vorstellbaren Dimensionen überbietendes steinernes Abbild des Universums, als ein Kugelmonument, das in einem ringförmigen Unterbau nach Art von Mausoleen der römischen Kaiser eingesenkt ist [Abb. 7]. Ameisenklein sind die Menschen, die zum Eingang emporschreiten, um Newtons zu gedenken. Zwei Bilder zeigen das Äußere des Newton-Kenotaphs in unterschiedlichen Lichtstimmungen, einmal bei Tag unter dem hellen, diffusen Sonnenlicht und einmal bei Nacht im fahlen Mondschein. Der Innenraum wird ebenso in zwei Lichtsituationen vorgestellt. Bei Nacht erhellt ihn eine riesige Lampe im Form einer Armillarsphäre, einer Weltmaschine, auch dies ein Verweis auf die Leistung Newtons, der den Weltenbau und das Licht erklärt hat. Bei Tag [Abb. 8] bleibt das Innere im Wesentlichen dunkel und die Besucher sehen sich vom gestirnten Himmel umgeben. Denn die Wölbung der Kugel ist von vielen Lichtkanälen durchlöchert, durch die Tageslicht als sternartige Lichtpunkte eindringt. Dabei schummelt der Meister offensichtlich zugunsten seines schönen Bildes, indem er im Querschnitt die Lichtkanäle, entgegen der tatsächlichen Konstellation der Gestirne, als regelmäßige und symmetrische Abfolge von Schlitzen in der Wölbung darstellt.

Wie ein- und dasselbe Gebäude mit vergleichsweise wenigen Eingriffen grundlegend in seiner Lichtwirkung verändert werden kann, zeigt das Pariser Panthéon, das von Jacques-Germain ab 1764 als neue Abteikirche Sainte-Geneviève [Abb. 9] errichtet worden war.¹⁸

17 Vogt, Adolf Max: *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*. Basel 1969.

18 Petzet, Michael: *Soufflotts Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des*

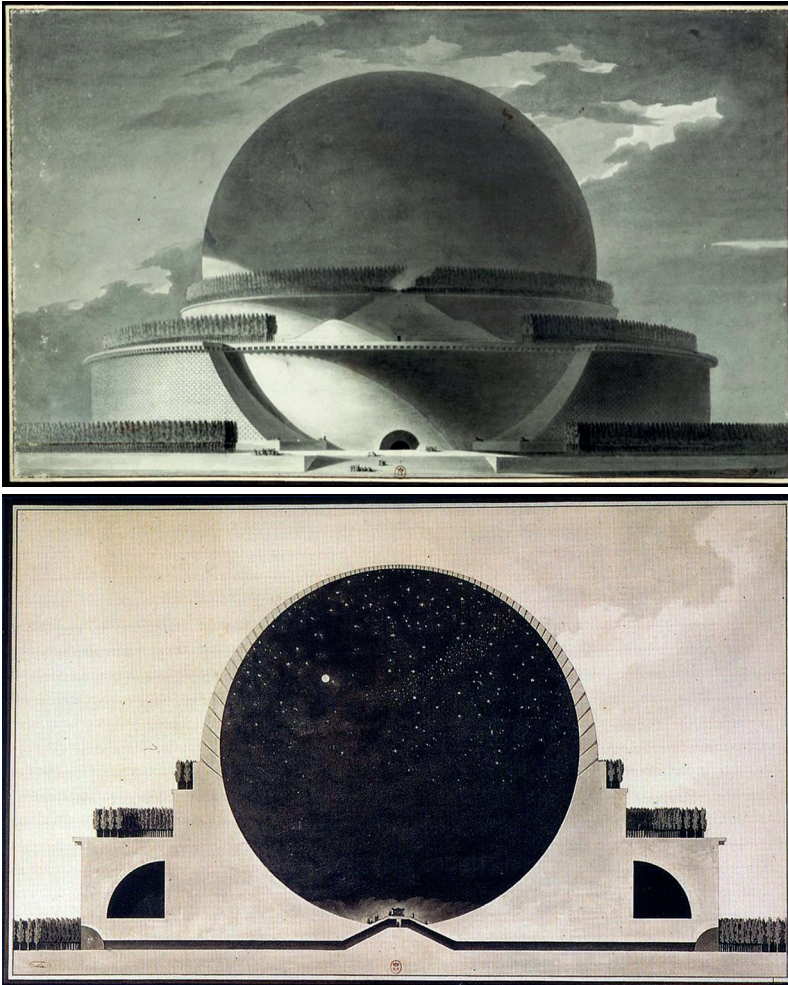


Abb. 7 u. 8: Etienne-Louis Boullée: A Newton, 1784, Kenotaph für Isaac Newton, Paris, Bibliothèque nationale de France. Oben: Außenansicht bei Nacht, unten: Schnitt, Situation bei Tag und dunklem Innenraum. Fotos: Institut für Europäische Kunstgeschichte.

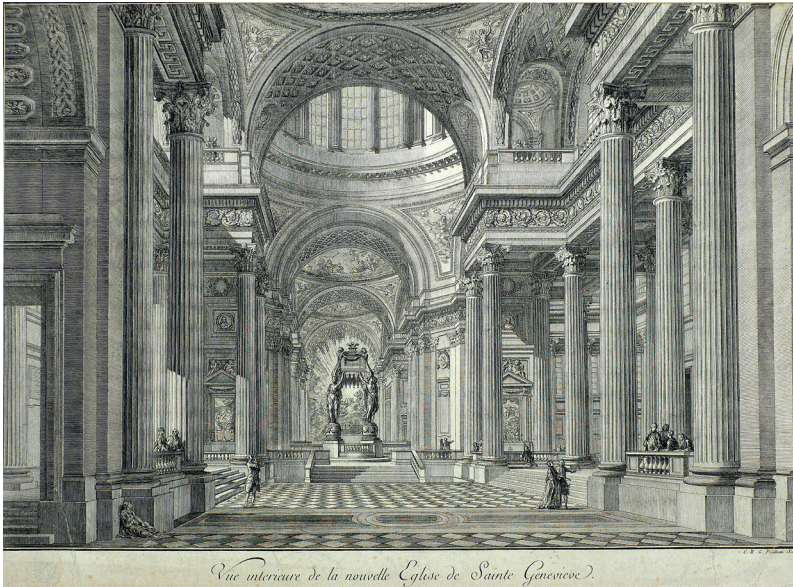


Abb. 9: Paris, ehem. Abteikirche Sainte-Geneviève, 1764–1790, Jacques-Germain Soufflot, Innenraum nach Osten, Stich von Poulleau, 1780, Privatsammlung. Foto: Archiv des Verfassers.

Die neue Kirche war das größte und ambitionierteste Bauvorhaben des vorrevolutionären Frankreichs, der Versuch einer Synthese der europäischen Modelle des Kirchenbaus, insbesondere der Verbindung von eleganten, antikisierenden Tempelkolonnaden mit einer kühnen, von der Gotik inspirierten Wölbung. Eine aufgeklärte Architektur im doppelten Sinne hatte der Architekt angestrebt: Einer Disposition von bestechender Rationalität entsprach diese gleichmäßig helle Reihe von großen Rechteckfenstern im unteren Umgang, Thermenfenstern im Obergaden und Tambourfenstern in der Kuppel beleuchteter Innenraum. Der Nachvollzug des Architektursystems dürfte unter dem hellen, diffusen Licht einem in der Baukunst gebildeten Menschen ein intellektuelles Vergnügen bereitet haben. Aber schon 1791 wird die weitgehend fertig gestellte, noch nicht ge-

18. Jahrhunderts. Berlin 1961; *Le Panthéon. Symbole des révolutions.* Paris 1989; Hesse, Michael: *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts,* Frankfurt / M., Bern, New York 1984, 153 ff.



Abb. 10: Paris, Panthéon français, Umbau ab 1791, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. Foto: Institut für Europäische Kunstgeschichte.

weihte Kirche anlässlich von Mirabeaus Tod zum Panthéon français umgewidmet und durch Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy zum Mausoleum [Abb. 10] umgebaut. Quatremère entfernt einiges von der kleinteiligen Ornamentik zugunsten eines „caractère grave et sévère“.¹⁹ Der eigentliche Eingriff jedoch ändert fundamental den Lichtstil. Die unteren Fenster werden zugemauert, die Glasfläche der oberen Thermenfenster hingegen durch Entfernung der Rahmen und Stege vergrößert. An die Stelle von Schwerelosigkeit und heiterer Durchlichtung tritt in scharfem Kontrast der erhabene Ernst von gruftartigen Massiven in den unteren Raumzonen und scheinwerferartigem Licht aus Obergaden und Kuppel. Nicht länger wird rationale Lektüre angestrebt, sondern die emotionale Einstimmung der Besucher.

Werfen wir abschließend einen Blick auf die gleichzeitig englische Architekturszene, in der Akademismus und normative Ästhetik eine weit geringere Rolle spielten als in Frankreich und moderne Baugedanken oft pointierter formuliert wurden. „Master of Space and Light“ war der Untertitel einer Ausstellung in der Londoner Royal Academy, die dem bedeutendsten englischen Architekten der Zeit um 1800, Sir John Soane, gewidmet war.²⁰ Hier klingt wieder jene oben mit Hilfe des Diktums von Le Corbusier angesprochene Unterscheidung zwischen der faktischer Form und ihrer Wirkung unter dem Licht an. John Soane hat von 1792 bis zu seinem Tod 1837 sein Londoner Privathaus in Lincoln's Inn Fields, zugleich Atelier, Ausbildungsstätte und Museum, stetig um- und ausgebaut.²¹ Soane sammelt Kunstwerke, Zeugnisse seines Berufslebens und Musterstücke, er dokumentiert innovative Lösungen seiner Auftragsbauten und umgibt sich mit Spielmaterial für künftige Entwürfe.

Das Haus ist dem kreativen Eklektizisten ein unerschöpflicher Fundus jenseits aller Normen und Stile, es ist Assoziationsstimulans und Ideengenerator. Einen der Höhepunkte pittoresker Gestaltung bildet das Breakfast Parlour [Abb. 11], ein kleiner, von einer flachen

19 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome: *Rapport sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français*. Paris an II [1793], S. 24; Petzet, Sainte-Geneviève, S. 17 ff.

20 Richardson, Margeret / Stevens, Mary Anne (Hrsg.): *John Soane Architect. Master of Space and Light*. London 1999; Darley, Gillian: *John Soane. An accidental Romantic*, New Haven, London 1999.

21 Knox, Tim: *Sir John Soane's Museum*, London. London 2011; Summerson, John / Thornton, Peter: *A new description of Sir John Soane's Museum*. 9. Aufl. London 1991.



Abb. 11: London, Haus von Sir John Soane, 1792–1837, The Breakfast Parlour. Foto: Institut für Europäische Kunstgeschichte.

Hängekuppel überfangener Raum über Quadratgrundriss, an den ein querrechteckiger Nebenraum anschließt. Die an sich einfache Raumstruktur gewinnt an Komplexität durch die Möblierung, vor allem aber durch das virtuose Spiel mit dem Licht: seitliche Fenster, eine kleine, belichtete Laterne im Gewölbe und Oberlicht aus einem Lichtschacht im Annexraum, alles vervielfältigt und verunklärt durch zahlreiche Spiegel: Spiegel in den Füllungen der Türen,

gerahmte, leicht geneigt hängende Spiegel vor der Wand, große Konvexspiegel an den vier Gewölbezwickeln, eine Folge kleiner Konvexspiegel um den Okulus der Kuppel wie auch unter den Gurt- und Scheidbögen.

Das Soane-Haus ist eine Art gebaute Autobiografie.²² Ähnliche Baugedanken, ein ähnliches subtiles Spiel mit Raum und Licht, kennzeichnet zahlreiche Innenräume des Architekten. Leider sind die hochkomplexen Rauminventionen seines Hauptwerkes, der Bank of England, deren Chefarchitekt Soane über viereinhalb Jahrzehnte war, Anfang der 1920er Jahre abgerissen worden.²³ Doch Soane, der dem Licht in der Architektur einen solchen Rang einräumt und der ein so hohen Grad an Bewusstheit über die Rolle des Lichtes hat, beschäftigte einen sehr guten Maler, der seine Bauten und Entwürfe im Aquarell oder als Ölbild dokumentierte. In den Bildern Joseph Michael Gandys gewinnen Soanes Architekturvisionen Gestalt. Die Bank von England erscheint in Gandys Vogelschau bei dramatischer Beleuchtung als Ruine, wobei gerade das Licht und die geschickte ruinöse Fragmentierung Einsicht in das Architektursystem des Bankgebäudes gewähren. Von Gandy stammt auch ein Gemälde [Abb. 12], das die öffentlichen und privaten Bauten versammelt, die Sir John Soane in den Jahren 1780 bis 1815 geschaffen hat.²⁴ In einem dunklen imaginären Galerieraum mit typischen Soane-Bauformen sind Entwurfszeichnungen arrangiert und Architekturmodelle gestapelt. Ein starker Scheinwerfer im Vordergrund erweckt das Ensemble zum Leben, ähnlich wie man damals in Kunstsammlungen antike Skulpturen bei Nacht durch Lampen oder Fackeln zu verlebendigen suchte. Strahlend ist John Soanes Hauptwerk, die Bank of England, durch das Licht hervorgehoben. Wie der steile Weg des Tugendhelden Herkules führt eine Treppe empor zu diesem Gipfel der Kunst.

22 Hesse, Michael: *Künstler über ihr Leben in ihrem Werk*. In Berschin, Walter / Schamoni, Wolfgang (Hrsg.): *Biographie – „So der Westen wie der Osten?“*. Heidelberg 2003, S. 177–194.

23 Schumann-Bacia, Eva: *Die Bank von England und ihr Architekt Sir John Soane*, Zürich, München 1989; weitgehender Neubau des Bankgebäudes 1923 bis 1939 durch Sir Herbert Baker.

24 Joseph Michael Gandy: *Öffentliche und private Bauten von Sir John Soane aus den Jahren von 1780 bis 1815*, 1818, Öl auf Leinwand, 72,5 x 129,3 cm, London, Sir John Soane's Museum; Palin, William: *J. M. Gandy's composite views for John Soane*. In: Stein, Lucien (Hrsg.): *The architectural capriccio*. London 2014, S. 99–118.

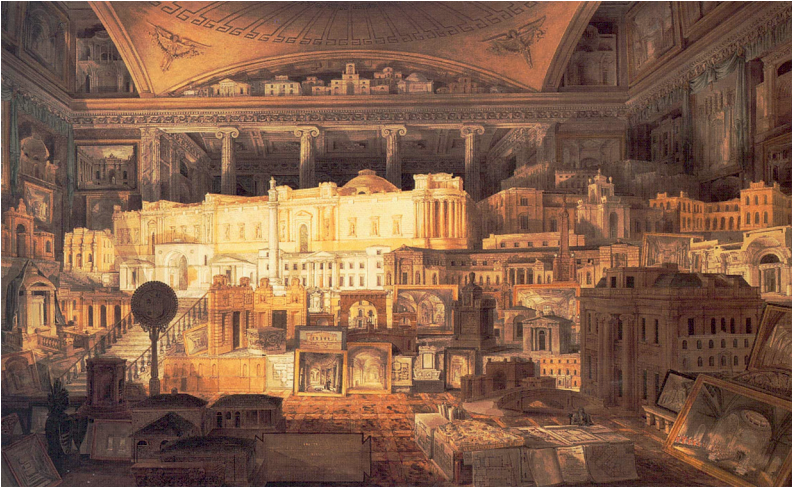


Abb. 12: Joseph Michael Gandy: Öffentliche und private Bauten von Sir John Soane aus den Jahren 1780 bis 1815, 1818, London, Sir John Soane's Museum.

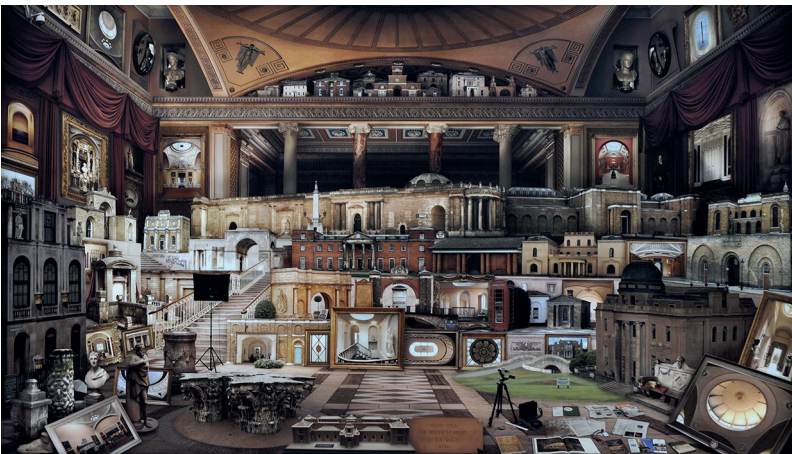


Abb. 13: Emily Allchurch: Grand Tour – In Search of Soane (After Gandy), Fotoarbeit, 2013. Foto: Emily Allchurch. Courtesy of the Royal Academy of Arts.

In einer Fotoarbeit hat die zeitgenössische Künstlerin Emily Allchurch 2013 für eine Ausstellung in der Royal Academy eine Hommage an Soane formuliert: *Grand Tour – In Search of Soane* [Abb. 13].²⁵ Michael Gandys Bild zitierend zeigt eine Art Stilleben mit den Mitteln der inszenierten Fotografie Soanes architektonisches Werk. Die Fotoarbeit ist eine Medienreflexion, die in der Aneignung seines Werks die historische Distanz gegenüber Soane bewusst macht, der selbst wie kaum ein anderer Architekt seiner Zeit die Unerreichbarkeit der klassischen Tradition thematisiert hat. Und Allchurchs Arbeit ist im Medium des Schreibens mit Licht, der Fotografie, auf die auch im Bild ein moderner Scheinwerfer und ein Fotostativ hinweisen, eine Hommage an den Meister des Lichts in der Architektur.

25 Emily Allchurch: *Grand Tour – In Search of Soane*, 2013, Fotoarbeit, Transparent, LED-Leuchtkasten, London, The Royal Academy of Arts; Bray, Xavier / Moore Ede, Minna: *Emily Allchurch and the Old Masters*. In: Stein, Lucien (Hrsg.): *The architectural capriccio*. London 2014, S. 173–182.