

## *Die Architektur der Sterne – Claude-Nicolas Ledoux, ein Architekt der „Soziologie“ der Aufklärung*

(Christopher Schlembach, Wien)

### Vorbemerkung

In diesem Vortrag geht es um eine geistesgeschichtliche Interpretation von architektonischen Räumen vor dem Hintergrund der politischen und wissenschaftlichen Transformationen, die das französische Ancien Régime im 18. Jahrhundert bewegt haben. Es geht zugleich um die Verwandlung des politischen Raumes durch die Erfindung einer neuartigen Raumform, die in der Wissenschaft des 18. Jahrhunderts geschaffen wird, in der politischen Ökonomie. Die verschiedenen Geschichtsschreibungen, kennzeichnen diesen Zeitraum mit dem Begriff der Krise, allen voran Reinhart Kosellecks „Kritik und Krise“. Krisen können als Zeiten gedeutet werden, in denen aufgrund beschleunigten Wandels akuter Mangel an Orientierungsmöglichkeit entsteht. Vorwegnehmend könnte man sagen, dass der Verlust an Orientierung in der Zeit zu einer Neuorientierung im Raum führt und in ihm sich die Konstruktion sinnhafter Ordnung vollzieht. Bevor ich zu einigen Betrachtungen zur Architektur komme, möchte ich exemplarisch den Übergang schildern, in dem sich die sog. revolutionäre Architektur des 18. Jahrhunderts bei Claude-Nicolas Ledoux entfaltet.

In seinem Buch „*La Crise de la conscience européenne*“ schreibt Paul Hazard: „Der Großteil der Franzosen dachte wie Bossuet; auf einen Schlag dachten die Franzosen wie Voltaire: Das ist eine Revolution.“<sup>1</sup> Was hat sich zwischen Bossuet und Voltaire ereignet? Eine Episode, die Eric Voegelin berichtet, mag dies verdeutlichen.<sup>2</sup> In ihren reiferen Jahren begann die Marquise du Châtelet, sich nicht nur für die Naturwissenschaften ihrer Zeit, sondern auch für die Geschichte zu interessieren. Zu diesem Zweck studierte sie Bossuets *Discours sur l'histoire universelle*. Die Lektüre machte die Marquise aber alles andere als zufrieden. Voltaire teilte zwei ihrer Randbemerkungen zu Bossuets Universalgeschichte mit. Auf einer Seite im Kapitel über Israel schreibt sie: „Man mag viel über dieses Volk in der Theologie sprechen, aber es verdient wenig Raum in der Geschichte.“ Und im Abschnitt über das römische Reich heißt es: „Warum sagt der Autor, dass Rom alle Reiche des Universums umfasste? Russland alleine ist größer als das gesamte römische Reich.“

Für Bossuets Universalgeschichte war noch immer das Schema von Augustinus verbindlich. Der zweite Teil, der über die Entfaltung der Religion handelt, entspricht dem heilsgeschichtlichen Schema der *Civitas Dei*. Das Entstehen und Vergehen der Reiche, wie es der dritte Teil schildert, entspricht der Profangeschichte des Orosius. Universalgeschichte bedeutet auch im 17. Jahrhundert noch die Hinführung der Menschheit zur wahren Religion durch die göttliche Vorsehung. Die Geschichte Israels, das Leben, der Tod und die Auferstehung Christi und die Geschichte der Kirche sind die eigentlich Bedeutung tragenden Elemente der Geschichte. Der Profangeschichte kommt lediglich die Aufgabe zu, das Volk Israel und die Kirche in Schwierigkeiten zu bringen, um sie für ihre Bestimmung und das letzte Ziel vorzubereiten und dafür wach zu halten.

Die Anmerkungen der Marquise de Châtelet nehmen nun dieses Schema nicht mehr hin. Die Profangeschichte wird der Heilsgeschichte als eigenständige Form gegenübergestellt. Israel nimmt darin eine untergeordnete Bedeutung ein. Und diese untergeordnete Bedeutung Israels für die Geschichte wird begleitet durch die Relativierung des Raumes, in dem sich das Drama von Tod und Auferstehung Christi und die Ausbreitung der Kirche abspielt: Die antike Mittelmeerwelt konnte durch die politische Geographie der Zeit die Bezeichnung der Ökumene nicht mehr beanspruchen. Für die Leserin des 18. Jahrhunderts hatte die Theologie und das heilsgeschichtliche Schema nicht mehr das Monopol dafür, den Sinn der Geschichte zu bestimmen. Die Aufgabe, die Bedeutung von Völkern und Ereignissen zu ermessen, wurde ein Monopol der Profangeschichte. Diese Drehung mag man Säkularisierung nennen. Sie bezeichnet das Phänomen, dass die Welt selbst zum Schauplatz der Sinnkonstruktion wird. Diese Sinnkonstruktion bezieht nun den Raum mit ein und schafft damit eine Art Phänomenologie des Raumes, die zur Grundlage für ein Verständnis von „Ordnung in der Geschichte“ werden kann. Nur dann, wenn in Räumen gedacht wird, lässt sich eine Bewegung in der Zeit erkennen.

## II

Wir finden eine solche neuartige Verschränkung von Raum und Zeit in einer kleinen Schrift zum Naturrecht von François Quesnay aus dem Jahr 1765. Quesnay war der Arzt der Mme de Pompadour, er beschäftigte sich aber auch mit Fragen, die zur Grundlegung einer ökonomischen Wissenschaft führten. Er nannte sie Physiokratie, was eher heißt: Herrschaft gemäß natürlicher Gesetze (und der darin enthaltenen Teleologie) als Herrschaft der Natur. „Das Naturrecht der Menschen,“ so fängt Quesnay an, „unterscheidet sich darin vom legitimen Recht oder vom Recht, das durch menschliche Gesetze festgelegt wird, dass es mit Evidenz durch das Licht der Vernunft erkannt werden kann. Und durch diese Evidenz alleine ist es verbindlich, unabhängig von jeglichem Zwang.“<sup>3</sup> Das Wissen um das Naturrecht ist für Quesnay keineswegs säkular. Es ist eingebunden in eine „natürliche Theologie“, die um den göttlichen Autor des Naturrechts weiß.<sup>4</sup> Ihm gegenüber ist das positive Recht zur Nachahmung berufen und wegen menschlicher Schwäche gemessen am Naturrecht stets unvollkommen.

Für Quesnay ist Naturrecht das Recht des Menschen auf Dinge, von denen er Genuß (*jouissance*) bekommen kann.<sup>5</sup> Aber dieses Recht ist sehr begrenzt. „Dieses Recht“, schreibt er, „ist dem einer jeden Schwalbe auf alle Fliegen ähnlich, die sich in der Luft befinden, aber die sich in der Realität auf jene Beschränken, die die Schwalbe durch ihre Arbeit fassen kann oder durch die gemäß ihrem Bedürfnis geordnete Suche.“<sup>6</sup> Quesnay hat hier bereits einen Raum bestimmt, in dem er – modern gesprochen – das Vorhandene und das Zuhandene differenziert. Arbeit wird darin nicht als Produktion verstanden, sondern als Beziehung zu den Dingen, die sich im Raum des Zuhandenen befinden. Diese Beziehungen messen den Raum aus und bestimmen damit seine Gestalt. Alle Lebewesen erschließen sich durch ihre Arbeit Räume. Was den Menschen von ihnen allerdings unterscheidet ist, dass die Arbeit eine Geschichte hat und damit auch der durch sie bestimmte Raum. Diese Geschichte stellt Quesnay in der Abfolge von Stadien dar, in denen der Mensch im Bezug auf sein Naturrecht betrachtet werden kann.

Im Stand der reinen Natur oder der vollständigen Unabhängigkeit machen die Menschen nur durch Arbeit und Suche Gebrauch von ihrem Naturrecht auf die benötigten Dinge. Das Naturrecht aller auf alles reduziert sich in diesem Stadium darauf, was sich der Einzelne durch die Aktivitäten des Jagens, Fischens oder Sammelns pflanzlicher Nahrung verschaffen kann. Der erste Raum, der durch die Arbeit der Einzelnen solcherart geöffnet wird, könnte als

eindimensionaler nomadischer Raum bezeichnet werden. Die Menschen folgen den Spuren von Tieren, sie suchen nach Orten, an denen Früchte wachsen oder sie folgen den Flüssen auf der Suche nach Fischgründen.

Im nächsten Stand wird das Naturrecht der Menschen in Bezug aufeinander betrachtet, also im Zustand der Menge. Für Quesnay gibt es in diesem Moment noch keine positiven Gesetze, welche die Menge zu einer Gesellschaft unter einer souveränen Autorität organisieren würde. Er betrachtet diese Ordnung als „Stamm von Wilden in der Wildnis, die dort von der natürlichen Produktion des Territoriums leben und wo sie sich notwendigerweise den Gefahren der Räuberei aussetzen.“ In diesem Stand können sich die Menschen nicht mit jenen Reichtümern versorgen, die ihnen aus Landwirtschaft und Viehzucht erwachsen würden, weil es keine Schutzmacht (*puissance tutélaire*) gibt, die ihr Eigentum sichert, um diesen Tätigkeiten nachgehen zu können. Hier tauchen im Text zum ersten Mal die Begriffe Territorium und Reichtümer auf, sowie die Sicherung des Eigentums, eine zentrale Kategorie aller Physiokraten. Das Territorium ist ein zweidimensionaler Raum, in dem sich Familien lose bewegen. Auch wenn die Menschen in diesem Territorium durch Arbeitsteilung mehr an Gütern erarbeiten können, als im reinen Naturzustand, so können sie kaum Reichtümer anhäufen, da sie ständig der Gefahr des Raubs ausgesetzt erscheinen.

Im dritten Stand wird nun das Naturrecht der Menschen beschrieben, die unter einer souveränen Autorität zur Gesellschaft vereint sind. Quesnay geht es nicht um die souveräne Autorität selbst. Sie kann demokratisch, aristokratisch oder monarchisch verfasst sein. Die Regierungsform reduziert sich nur auf die positiven Gesetze und berührt nicht die Essenz des Naturrechts. Durch die Abfolge von Reichen und Regierungsformen zieht sich als transzendente Größe der reine Naturstand des Menschen und damit sein Naturrecht. Reiche vergehen, wenn sie dem Naturrecht zuwider handeln. Was also für Bossuet das Schema der Heilsgeschichte war, ist nun das Schema der verschiedenen Formen des Naturrechts, die aus dem reinen Naturrecht komponiert werden können. Das reine Naturrecht ist hier die elementare Form, die durch Analyse gewonnen werden kann. In diesem Sinn ist sie nicht historisch, sondern eine transzendente Größe, die ein empirisches Feld öffnet. Und genau an diesem Punkt im Text wendet Quesnay den Blick von den unvorhersehbaren Bewegungen in der Geschichte der Reiche zu den Bewegungen der Himmelskörper, um dort das Maß und die Bestimmung von Ort und Zeit in einem dritten Raum zu finden:

„Um die Ordnung der Zeiten und der Räume zu erkennen, um die Navigation zu steuern und den Handel sicherzustellen, wurde es notwendig, mit Präzision die Bewegungsgesetze der Himmelskörper zu beobachten (auch: zu beachten: *observer*, Anm. Ch.S.) und zu berechnen. Um die Reichweite des Naturrechts der Menschen, die zu einer Gesellschaft vereinigt sind, zu erkennen, muss man sich auch nach den Naturgesetzen der bestmöglichen Regierung richten. Die Regierung unter welche die Menschen gebracht werden müssen, besteht also aus der natürlichen Ordnung und aus derjenigen positiven Ordnung, die für die Menschen, die zur Gesellschaft vereinigt sind, am vorteilhaftesten ist.“<sup>7</sup>

Damit sagt Quesnay nichts anderes, als dass sich die positive Ordnung nach der Regierung Gottes zu richten habe, die der Mensch durch sein natürliches Licht in der Welt dank astronomischer Wissenschaft erkennen kann. Dieser Raum, in dem der Handel und die Navigation stattfindet und der zugleich durch die Sicherungsmacht des Souveräns geschützt werden soll, ist der dreidimensionale ökonomische Raum der Physiokratie. In ihm nimmt der Ökonom den Rang eines Philosophen ein, der im Himmelsbetrachter, im *contemplator coeli*, seit Thales seinen Prototyp hatte.<sup>8</sup> In der dritten Dimension stehen also sowohl der Souverän, der die Sicherungsmacht auszuüben hat, als auch der Sternenbeobachter, der in der Bewegungen der Himmelskörper die Gesetze erkennt, die innerhalb dieses gesicherten

Raumes nachzuahmen sind. Die Identifikation der politischen und der astronomischen Achse eröffnet diesen ökonomischen Raum. Seine Voraussetzung ist allerdings jene absolutistische Staatskonstruktion, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Zusammenarbeit von Administratoren und Naturwissenschaftlern ihre Vollendung erfuhr.

Mit der physiokratischen Ökonomie formuliert Quesnay keine politische Metaphysik als Grundlage des Staats mehr, wie sie in der barocken Konstruktion des Sonnenkönigs eine Fassung erhielt, sondern eine politische Physik. Politische Ökonomie taucht in jenem Moment der Geschichte auf, als der Staat über seine neue analytisch-geometrische Bestimmung als verwaltbares Territorium gefasst wird. Mit politischer Ökonomie lässt sich der Staat machen und die Macht des Staats messen. Sie verzichtet auf das übernatürliche Licht als Symbol für die Teilhabe am mystischen Körper des Königs, sondern orientiert sich vielmehr am natürlichen Licht der Sterne, das Bewegungsgesetze einsehbar macht.

### III

Der Raum wie er im Übergang der barocken politischen Welt des Absolutismus zu einer ebenso absolutistischen „Verwaltungslandschaft“ konstituiert wird, lässt sich selbst nicht sichtbar machen. Wir können ihn nur anhand seiner Materialisierungen kennen lernen und uns plastisch vor Augen führen. Die führenden Architekten des Zeitalters machen an den Bauformen deutlich, was die Verwaltungsbeamten in ihren formalen Operationen für die Staatskonstruktion umzusetzen suchen. Ihre Ideen und Programme kreuzen sich an den Beziehungen jeweiliger Auftraggeberschaft und bearbeiten den Raum von ihrer jeweiligen „sozialen Perspektive“ aus. Am Beispiel des Architekten Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) werden diese Kreuzungspunkte sichtbar. Ledoux ist einerseits Hofbeamter. Als Architekt war er für die staatliche Forstbehörde (*Sevice des Eaux et Fôrets*) sowie für die Brücken und Wegebehörde (*Ponts et Chaussées*) unter Leitung des Ingenieurs Jean-Rodolphe Perronet tätig, dessen Assistent er 1771 wurde. Er arbeitete auch für reformorientierte Administratoren wie Trudaine und Turgot, den Intendanten des Limoges und späteren *Controleur Générale des Finances*. Auf der anderen Seite versteht sich der Architekt als Schöpfer einer neuen Welt, der Modernisierungen wie Industrie, öffentliche Wirtschaft, staatliche Planung und das Begreifen dieser Momente als Funktionen von Raum zu integrieren hatte.

Ich möchte die Transformation des Raumes im architektonischen Register bei Ledoux in einem kurzen Abriss seines Schaffens darstellen und damit eine Vorstellung davon geben, was Emil Kaufmann eine architektonische Revolution vor der politischen Revolution genannt hat. Anschließend werde ich ausführen, wie Ledoux sich den dreidimensionalen ökonomischen Raum in der Architektur aneignet und was diese Aneignung aus seiner architektonischen Perspektive für die Konzeption einer rationalisierten barocken Staatskonstruktion bedeutet. Dies soll an seinem vielleicht wichtigsten Projekt, der Salinen-Stadt Chaux, die in der Provinz Franche-Comté zwischen den Dörfern Arc und Senans gebaut wurde, veranschaulicht werden.

Die erste Darstellung zeigt den Palast des Prinzen von Montmorency in Paris. Es steht formal noch tief in der barocken Bautradition. Die zwei Hauptgeschoße werden durch kolossale ionische Säulen verbunden, die markant vom rustizierten Erdgeschoß abgesetzt sind. Die Fassade zeigt Verkettungen und Gradationen der Gestaltungselemente und als weiteres Merkmal barocker Architektur befinden sich Statuen auf der Dachbalustrade. Ledoux bezieht die Umgebung auf die innere Struktur des Gebäudes, indem er die konventionelle Abfolge der Innenräume auf einen Eckpunkt hinordnet. In jedem Stockwerk fällt die Hauptachse des Gebäudes mit einer Diagonale des Grundrisses zusammen. Diese Einheit der Achsen, die das

Gebäude auf die Umgebung und die Innenräume auf das Gebäude bezieht, ist ein wesentliches Element barocker Baukunst.

Natürlich kann man die Drehung der Raumordnung in die Diagonale als genialen Einfall des Künstlers begreifen, doch das Spielen mit bis an ihre Grenzen ausgereizten Raumkompositionen zeigt an, wie sich die Innenräume in einem abstrakten Raum frei zu bewegen beginnen. In den Entwürfen Ledoux' wird die barocke Architektur sprichwörtlich durchschaut und in ein analytisches Verständnis übergeführt. Ledoux entfaltet nicht mehr den Raum nach außen, sondern wendet sich vom äußersten Punkt der Raumentfaltung aus zurück, um diesen Raum zu zergliedern. Emil Kaufmann hat diese Wendung im Schema der Gestaltungskraft im 18. Jahrhundert diagnostiziert, in dem barocke Gebäude geschaffen werden, die es in Wirklichkeit gar nicht mehr sind. Die Differenz zu den barocken Bauschemata wird im Laufe des 18. Jahrhunderts am Gegensatz von Extroversion und Introversion deutlich: „These different attitudes are clearly reflected in architectural schemes. The attitude underlying Baroque designs was extroversion; the resulting form was centrifugal. The attitude which created the Place du Panthéon was introversion; the resulting form, centripetal.“<sup>9</sup>

Das zweite Gebäude, das Château de Bénouville, bricht nun mit dem barocken Schema genau an jener Stelle, welche die Raumausfaltung in die Landschaft ordnete: die Hauptachse des Gebäudes. Hier unterbricht das Stiegenhaus im Zentrum der Gartenfront die Kontinuität der Hauptachse. Damit zerfiel auch die Einheit zwischen der Umgebung und dem Gebäudeinneren.

Die dritte Struktur ist der Entwurf eines Landhauses für eine nicht näher bekannte Prinzessin von Conti, der 1775 entstand. Der Entwurf wurde nie realisiert. Der Architekt spielt mit der Kombination von Massen und leeren Räumen auf unterschiedlichen Ebenen. Die formale Beziehung zwischen den Elementen wird aufgegeben, doch sie sind noch immer über ihre Anordnung auf der Hauptachse zusammen gebunden.

Anhand des vierten Gebäudes, des Palasts für den Gouverneur von Aix, erkennt man, wie Ledoux nach neuen räumlichen Lösungen sucht. Gebäude werden zu Aggregaten von einander durchdringenden Massen. Die Vorgehensweise erscheint wie eine Transposition der empiristischen Metaphysik des Zeitalters (Locke, Condillac) in die Register der Architektur, die komplexe Ideen als Kombinationen einfacher Ideen analysiert, wobei einfache Ideen als reine geometrische Formen visualisiert werden.

Der nächste Schritt besteht darin, die Aggregate von Massen frei im Raum anzuordnen. Sie sind lediglich durch den geometrischen Grundriss verbunden wie etwa bei diesem Projekt eines Bankgebäudes für Jaques Necker.

Diese letzten seltsamen Entwürfe stammen aus der Zeit nach der französischen Revolution als Ledoux aufgrund seiner Nähe zur politischen Elite des Ancien Régime nur knapp der Guillotine entkommen war und keinerlei Bauvorhaben mehr realisieren konnte. Entwürfe wie das Haus des Flurwächters stellen nur mehr reine geometrische Formen dar. Zudem hat Ledoux eine neue Beziehung zwischen dem Inneren und dem Äußeren eines Gebäudes gefunden, eine symbolische Beziehung, die in der *architecture parlante*, der sprechenden Architektur, zum Ausdruck kam. Diese Beziehung funktioniert nicht mehr über das Zusammenfallen der Achsen wie bei Montemorency, sondern über die symbolisierte Funktion eines Gebäudes. Das Beispiel zeigt das Haus der Reifenmacher. Es ist ein extremes Beispiel, in dem Ledoux die Idee des Charakters einsetzt, eine Art architektonische Physiognomie. Die

Idee dahinter ist, dass ein Gebäude zugleich funktional sein soll und seine Funktion auch ausdrücken soll.

#### IV

Architektur, so hat Eugen Rosenstock-Huessy einmal bemerkt, ist gefrorene Soziologie.<sup>10</sup> Das stimmt für die Architektur Ledoux' insofern, als sie in derselben Konjunktur steht, in der die Sozialwissenschaften im 18. Jahrhundert Gestalt annehmen. Architektur ist in dieser Formulierung nicht nur eine Verortung und Verräumlichung des Sozialen, gleichsam gefrorene Gesellschaft, sondern gefrorene Gesellschaftslehre, ein Korpus von Wissen über die Gesellschaft. Diese Ausgangslage ist der Hintergrund für die vielleicht wichtigste Schöpfung des Architekten Ledoux, da sie auch im Zentrum seines architekturtheoretischen Schaffens steht: die Salinenstadt Chaux. Die architekturtheoretischen Überlegungen hatte Ledoux in seinem Buch *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, festgehalten, das er in der Zeit seiner Inhaftierung 1793 zu schreiben begonnen und erst 1804 publiziert hatte. An ihr wird die Eigenart einer vorrevolutionären „Soziologie“ sichtbar, die ein revolutionärer Architekt zu verwirklichen sucht. Der Architekt wird der Lenker der sozialen Entwicklung, der sich als Rivale Gottes neben den König stellt und Architektur als eine umgreifende Führungswissenschaft durch Kunst begreift. „Als Rivale Gottes, der die runde Masse erschaffen hat“, schreibt er, „hat er mehr als dieser gemacht: Er hat Berge eingeebnet, die Furcht erregten. Er hat Schluchten ausgehöhlt, um das klare Wasser frei hindurch strömen zu lassen. Er hat die Wildnis beschönigt (*embelli*)“<sup>11</sup> Architektur scheint dazu berufen, gerade die sich im Laufe des Jahrhunderts entwickelnden politischen und sozialen Wissensformen zu bündeln und zu ordnen. Der Architekt ist sozusagen dem Ideal der Gelehrsamkeit gemäß der enzyklopädische Mensch: „Was sage ich? Gibt es etwas, das ihm fremd sein sollte? Diese Kunst, die alle Kenntnisse in sich versammelt. Ist sie nicht durch fühlbare Anziehung mit der allgemeinen Verwaltung, mit der höfischen Politik, mit den allgemeinen und den besonderen Sitten, mit den Wissenschaften, mit der Literatur, mit der ruralen Ökonomie [d.i. die physiokratische Ökonomie], mit dem Handel verbunden?“<sup>12</sup>

Das Projekt der Salinenstadt Chaux vereinigt nun all diese Kenntnisse und führt damit auch die Räume zusammen, die mit ihr verbunden sind: den politischen Raum, den Raum der physiokratischen Ökonomie, den des Handels und letztlich einen sozialen Raum. Die verschiedenen Entwurfsstadien machen eine Entwicklung der Absichten und Konzepte Ledoux' deutlich. Der erste Entwurf ist vor dem Tod Ludwig LV. im Jahr 1774 entstanden. Er orientiert sich noch ganz an der Hospital-Tradition und der abgeschlossenen Manufakturanlagen der Zeit Colberts. Ledoux unterwarf die Anlage einer strengen geometrischen Ordnung und suchte die Wege zwischen den einzelnen Arbeitsstationen möglichst kurz zu halten, also auch einer gewissen Ökonomisierung der Zeit zu unterwerfen.

Der zweite Entwurf – er gelangte tatsächlich zur Ausführung – geht nun deutlich andere Wege. Ledoux entschied sich diesmal, die Anlage halbkreisförmig zu planen und den kompakten Block in eine Reihe von Pavillons aufzulösen. Verantwortlich dafür war gewiss die seit den 70er-Jahren geführte Auseinandersetzung um die Konstruktion von Krankenhäusern, vor allem Fragen der Hygiene und Durchlüftung. In diesem Rahmen setzte sich die Auflösung der Blöcke in Pavillons durch. Ledoux folgte diesen Diskussionen aufmerksam und nahm auch darauf Bezug. Der Grund für die Wahl der halbkreisförmigen Anlage war jedoch ein anderer. Der Architekt wollte damit die Empfindung evozieren, dass es sich bei der Salinenstadt um ein großes Theater handle. Ledoux besaß die Vitruv-Übersetzung Perraults, die die Rekonstruktion eines römischen Theaters enthielt. An ihr konnte er sich orientieren. Anthony Vidler hat darauf hingewiesen, dass die Arbeiten am Entwurf von Chaux

mit der Gestaltung eines richtigen Theaters parallel liefen, das in Besançon errichtet werden sollte. Dieses Theater stellte eine mikrokosmische Variante zum „Industrie-Theater“ von Chaux dar. Das Theater kann sowohl als Analogie der Gesellschaft als auch als Allegorie von Ledoux sozialreformerischen Plänen verstanden werden. In Chaux führen der Direktor und die Arbeiter das Stück der Salzproduktion auf. Das Beispiel der Arbeit soll Antrieb moralischen Fortschritts sein. Entsprechend der physiokratischen Wirtschaftstheorie wird Arbeit in ihrer moralischen und nicht in ihrer produktiven Qualität verstanden. In dem Ledoux aber der Arbeit den Status eines Elements des Theaterspiels verleiht, gibt er ihr auch die Würde, ein Bestandteil der Gesellschaft zu sein, die sich in diesem Spiel erkennt. Neu ist nun, dass die Zuseher des Stücks zugleich diejenigen sind, die es aufführen. Die mehrschichtige Verbindung von Industrieraum und Theater zum Industrie-Theater hat Ledoux in einem allegorischen Bild gefasst. Das Bild zeigt das Auge des Direktors, in dem sich der leere, doch gegliederte Zuschauerraum widerspiegelt. Aus dem Hintergrund des Auges dringt ein Lichtstrahl in die Tiefe des Raumes, der sich im Auge spiegelt. Bezogen auf Chaux ist das Auge dort positioniert, wo sich das Haus des Direktors befindet. Es gibt eine Beziehung zwischen dem Direktor der Saline und den Arbeitern ebenso wieder, wie jene zwischen einem Gesetzgeber und seinem Volk, wie Rousseau es im *Contrat Social* dargelegt hatte.<sup>13</sup> Das Auge verrät Ledoux' Nähe zur Ikonographie der Freimaurer. Er teilte deren spekulative Gesellschaftslehre einer in Geometrie gründenden ursprünglichen Gesellschaftsordnung, die es wiederherzustellen galt. Zuletzt weist es auf den Gedanken der Überwachung hin. Die Position des Direktorhauses in Chaux, das sich im Zentrum der Anlage zwischen den Flügeln der anschließenden Fabriksgebäude befindet, symbolisiert ebenso dieses Zug der Überwachung. Vergleiche mit Benthams Panoptikum fehlen nicht, doch gewährt die Anlage durch schützende Hecken diesen vollständigen Durchblick nicht, sondern beschränkt sich auf die repräsentative Funktion der Darstellung königlicher Macht, die im Direktor inkarniert ist. Das Auge ist Symbol, nicht Funktion, es ist symbolisierte Funktion.

Das Theater-Auge und der Raum, den es durch sein Licht erschließt, eröffnen eine zu Quesnays ökonomischem Raum parallele Konstruktion. Allerdings macht sie im ästhetischen Register einen neuen Gegenstand sichtbar: die Gesellschaft. Das natürliche Licht und die Position des Direktors und damit letztlich des Königs werden in eins gesetzt. In der barocken Konstruktion war es das metaphysische Licht des Königs, das sich regelmäßig abgestuft auf alle ergoß, die am mystischen Körper des Königs Teil hatten. Der Lichtkörper des Königs war der politische Raum. Nun ist es das natürliche Licht der Aufklärung, das sich nicht nur den Sternen zuwendet, sondern auch der im Theater versammelten Gesellschaft. Um die Position des Architekten zu verstehen, müssen wir ihn in dieser Krise des barocken Symbolismus und der allegorischen Repräsentation des Königs erkennen. Der Architekt muss dort eine neue symbolische Struktur erschaffen, einen neuen symbolischen Raum stiften und ausleuchten, wo das Licht der politischen Metaphysik dunkel wurde.

Die Grundfigur der Soziallehre der Aufklärung ist der Vertrag. Im Architekten kreuzen sich nun zwei, durch Verträge gekennzeichnete Achsen und dies ist die Voraussetzung für Ledoux' architektonische Gesellschaftskonstruktion und den sozialen Raum, den sie öffnet. Er setzt zwei Verträge ein, die er in der besonderen Form stiller Verträge, *contrats tacites*, fasst. Es sind Verträge, die auf einer stillschweigenden Übereinkunft oder Gewohnheit beruhen. Mit dem ersten Vertrag stützt Ledoux jenes Problem, das sich aus der Diskussion der Charaktere im Rahmen der *architecture parlante* ergibt: Ist die Beziehung zwischen dem äußerlich Dargestellten und dem innerlich Intendierten auch aufrichtig? Warum soll man daran glauben? Diese Konstruktion zeigt an, dass die Repräsentation von Bedeutung nicht mehr selbstverständlich ist und nach einer neuen Legitimation verlangt. An dieser Stelle setzt Ledoux den Vertrag der Einbildung oder der Einbildungskraft (*imagination*) ein. „Die Einbildungskraft ist ein stiller Vertrag zwischen demjenigen, der Wahrnimmt und dem

Künstler, der ihm zu denken gibt.“<sup>14</sup> Diese Vorstellung war gerade in der Welt des Theaters nicht ungewöhnlich, in der die aufrichtige Darstellung eines Charakters Teil eines stillschweigenden Übereinkommens zwischen Publikum und Schauspieler war. Der Künstler ist nun derjenige, der für die Stimmigkeit des Ereignisses bürgt, weil er sich nicht auf einen regionalen Brauch beruft, sondern auf die Natur, die er dank seines Genies nachzuahmen berufen ist. Die Referenz des Stücks ist die Darstellung der Natur und damit der sozialen Ordnung, weshalb Ledoux noch einen zweiten *contrat tacite* einführt. Dieser Vertrag eröffnet eine vertikale Dimension und kreuzt so die erste zwischen Künstler und Betrachter. In ihm wird die Stadt Chaux zu einem Ort, zu einer von der Welt isolierten Welt und insofern zu einer Natur in der Natur, in der die stillschweigenden Voraussetzungen der natürlichen Ordnung anerkennbar werden sollen. Der Mensch soll darin in der Arbeit jenem Versprechen genüge tun, das die Natur ihm in ihrer Fruchtbarkeit angekündigt hat. Dieses Versprechen hat die Natur als ihre Verpflichtung in einem stillen Vertrag den Menschen zugesichert und es ist nichts anderes als die Arbeit, durch die der Mensch seine Verpflichtung einzulösen vermag. „Es ist eine von der Welt isolierte Welt; es ist ein arbeitsames Volk, das alle Samen sich entwickeln und aufblühen lässt, welche die Natur in ihrem stillen Vertrag mit den Menschen fruchtbar macht.“<sup>15</sup> In dieser doppelten Beziehung zwischen Natur und Mensch einerseits, zwischen Mensch und Künstler andererseits übersetzt der Architekt die wissenschaftlichen Einsichten aus dem Naturvertrag in ästhetische Symbole des Vertrags der Einbildungskraft und diese setzt er in Architektur um, damit sie sich in die Gesellschaft einschreiben können.

Ledoux hat nicht nur im Theater-Auge die Position des Direktors und das natürliche Licht zusammengeführt, sondern er hat dem Direktor und letztlich dem Architekten selbst die Position des *contemplator coeli* zugewiesen. Dies macht der dritte Entwurf deutlich, der so utopisch geblieben ist wie der Anspruch des Architekten auf universales Leitungswissen der Gesellschaft.

Im dritten Entwurf, der auch noch auf die Zeit vor der Revolution zurückgeht, wird der erste Halbkreis um einen zweiten ergänzt und die kreisförmige Stadt in eine Ellipse verwandelt. Damit gewinnt die Salinenstadt eine neue raumzeitliche und kosmische Dimension. Sie erscheint als Steigerung des englischen Landschaftsgartens zur Gartenstadt erweitert, die im Zentrum sich schneidender Straßenzüge steht und überhaupt im Schnittpunkt aller Märkte des Königreichs liegen sollte. Dieses Zentrum nun fasst Ledoux in Anspielung auf das Zentralgestirn und die Sternenbahn. Die newtonsche Symbolisierung im Zeichen der Astronomie ersetzt die theatralische Repräsentation der barocken Form. Kaufmann hat im Aufgeben der barocken Emblematisierung den Schritt hinaus und das Hervortreten des revolutionären Architekten erblickt.<sup>16</sup> Die barocken Naturallegorisierungen waren für Ledoux nur mehr schlechtes Theater. Doch dann spielte der König auch nur mehr schlechtes Theater oder *Deadly Theatre* wie Peter Brook es in seinem Buch *The empty space* nennt.<sup>17</sup> Und Ledoux musste ein neues „Heiliges Theater“ erfinden, das eine neue Beziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren errichtet.<sup>18</sup>

Es stimmt in dem tiefen Sinn, in dem Michel Foucault die Frage nach dem Platz des Königs gestellt hatte. Der Platz des Königs leer.<sup>19</sup> Ein leerer Raum hat sich aufgetan und dieser Raum ist nicht unendlich in sich gefaltet wie der barocke Raum, sondern unendlich weit. In diesem Raum soll jedoch der König einen neuen Ort finden und dabei hilft ihm der Architekt. Dessen Person hält die soziale Ordnung in zwei Dimensionen zwischen Naturbetrachtung und deren Symbolisierung in der Kunst zusammen. Er wird zu einer Figur, durch die hindurch erst Wissenschaft und Kunst vermittelt werden.

Anders als Quesnay, der aus der Himmelsbetrachtung Gesetzmäßigkeiten erkennbar machen wollte, bringt der Architekt durch sein Schaffen die Sterne in die Welt und soll damit das



Licht der Aufklärung als Orientierungsmöglichkeit königlicher Herrschaft einrichten. „Die Architektur“, schreibt er in der Linie jener Doppeldeutigkeit, welche die ganze Aufklärung begleitet, „ist den wohltätigen Sternen ähnlich, welche die Welt erhellen.“<sup>20</sup> Die Krise der Metaphysik und somit auch der politischen Metaphysik hatte eine Krise dieser symbolischen Systeme zur Folge, welche die soziale und politische Ordnung konstituieren. Das meint die Revolution, die sich zwischen Bossuet und Voltaire abgespielt hat. Ledoux antwortet darauf mit ästhetischen Konzepten wie der Theatralisierung der Gesellschaft und einer aus Naturbetrachtung abgeleiteten Symbolik. Im Industrietheater von Chaux kombiniert er diese Elemente. Ledoux mag als Vorläufer der französischen Revolution erscheinen, aber er war weder glühender Anhänger ihrer Ideale, noch Bürokrat oder moderner Techniker, sondern er war ein Künstler, der für einen modernisierten Absolutismus eine große Vision hatte. Hans Sedlmayr sah in Ledoux den „Künstler im demiurgischen Zeitalter“, Emil Kaufmann wollte einen Wegbereiter von Individualismus und Demokratie in dessen unzeitgemäßer Architektur erkennen. Und unzeitgemäß ist diese Architektur für uns, weil sie einen Raum gestaltet, in dem offen war, welche Richtung die Zeit nehmen würde, die wir Moderne nennen.

- <sup>1</sup> Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne. 1680–1715*. Paris: Fayard 2005 (1961), 7.
- <sup>2</sup> Eric Voegelin, *History of political ideas. Part six. Revolution*. Columbia: Univ. of Missouri Press 1998, 34–5.
- <sup>3</sup> François Quesnay, *Droit naturel*. In *Physiocratie. Droit naturel, Tableau économique et autres textes*. Hrsg. v. Cartelier, J. Paris: Flammarion, 67–86, 72.
- <sup>4</sup> François Quesnay, *Droit naturel*, 72: „Souvent le droit *légitime* restreint le droit naturel, parce que les lois des hommes ne sont pas aussi parfaites que les lois de l’Auteur de la nature, [...]“
- <sup>5</sup> Quesnay, *Droit naturel*, 73.
- <sup>6</sup> Quesnay, *Droit naturel*, 73.
- <sup>7</sup> Quesnay, *Droit naturel*, 83.
- <sup>8</sup> Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987
- <sup>9</sup> Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*. New York: Dover Publications 1968, 140.
- <sup>10</sup> Eugen Rosenstock-Huessy, *Das Geheimnis der Universität*. In *Das Geheimnis der Universität*. Stuttgart: Kohlhammer 1958, 17–34, 18.
- <sup>11</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*, Paris: H. L. Perroneau 1804, 103: „Rival du dieu qui créa la masse ronde, il aura plus fait que lui, il l’aura comblé les montagnes qui effraient la timidité; il aura creusé les ravins pour faire coule librement les eaux limpides; il aura embelli les déserts.“
- <sup>12</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture*, 17: „Que dis-je? est-il quelque chose qui lui soit étranger? Ce art qui rassemble toutes les connoissances, n’est il pas lié par des attractions sensible, à l’administration générale, à la politique des cours, aux mœurs publiques et particulières, aux sciences, à la littérature, à l’économie rurale, au commerce?“
- <sup>13</sup> Anthony Vidler, *The theater of industry. Claude-Nicolas Ledoux and the factory-village of Chaux* In *The writing of the walls. Architectural Theory in late Enlightenment*, Princeton: Architectural Press 1987, 35–49, 40.
- <sup>14</sup> C.N. Ledoux, *L’Architecture*, 78: „L’imagination est un contrat tacite entre celui qui conçoit et l’artiste qui donne à penser.“
- <sup>15</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture*, 74: „C’est un monde isolé du monde; c’est un peuple laborieux qui développe et fait éclore tous les germes que la terre, dans son contrat tacite avec les humains, a promis de féconder.“
- <sup>16</sup> Emil Kaufmann, *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Transactions of the American Philosophical Society 43/3 (1952), 514: „Commenting on the fountains, Ledoux inveighs against Baroque animism and illusionism, as ‚les tromperies de l’art‘. He ridicules theatrical statuary, e.g. a Thetis pressing the water from her hair, or a Neptune whose mighty trident brings forth from the rock a poor rivulent. All this is to him bluff, ‚Tout est imposture.‘ What had seemed ‚natural‘ to the Baroque, was bad theatre to the revolutionary.“
- <sup>17</sup> Peter Brook, *The Empty Space*. New York: Touchstone 1996, 9: „The Deadly Theatre can at first sight be taken for granted, because it means bad theatre.“
- <sup>18</sup> Peter Brook, *The Empty Space*, 42: „I am calling it the Holy Theatre for short, but it could be called The Theatre of the Invisible – Made – Visible: the notion that the stage is a place where the invisible can appear has a deep hold on our thoughts.“
- <sup>19</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 31–46.
- <sup>20</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture*, 7.