

Christian Freigang

## Vorprägungen von Albert Speers »Ruinenwerttheorie« in französischen Diskursen<sup>1</sup>

Der einzige bescheidene Beitrag zur Architekturtheorie, den der nationalsozialistische Hauptarchitekt Alber Speer hervorgebracht hat, schien lange Zeit seine von ihm so genannte »Theorie vom Ruinenwert« zu sein. In seinen 1969 erschienenen, eindeutig geschönten autobiographischen *Erinnerungen* berichtet Hitlers vormaliger Lieblingsbaumeister, wie er 1934 die Überreste des gesprengten Straßenbahndepots auf dem Gelände des zukünftigen Nürnberger Reichsparteitagsgeländes gesehen habe. Da diese moderne Eisenbetonkonstruktion nach der Zerstörung nur unförmige Überreste übriglasse, ginge es nunmehr – da Hitler gefordert habe, »Traditionsbrücken« zwischen Vergangenheit und Zukunft zu errichten – darum, in haltbarem Naturstein zu bauen. Dabei sollten die Gebäude selbst noch im »Verfallszustand« »jene heroischen Inspirationen vermitteln, die Hitler an den Monumenten der Vergangenheit bewunderte.«<sup>2</sup> Damit bedient sich Speer vordergründig eines Stereotyps der Modernekritik – der ungenügenden Beherrschung bauphysikalischer Faktoren –, aber reichert dies mit einer paradoxen Gedankenfigur an: denn es geht nicht auf einer bautechnologischen Ebene um *stabilitas* vs. technisches Unvermögen, sondern um den Anspruch, dass selbst die Fragmentierung einer perfekt konstruierten, insofern idealen Werkeinheit diese optisch nicht gänzlich korrumpiere. Implizit wird also ein ästhetisch resistenter materieller Kern oder aber eine grundlegende konzeptuelle Qualität vorausgesetzt, die das Ein-

- 
- 1 Die nachfolgenden Überlegungen sind während eines langen Aufenthalts in Paris in den neunziger Jahren entstanden, an dem auch Thomas Kirchner seinen beträchtlichen logistischen Anteil hatte. Dafür sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt!
  - 2 Albert Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1969, S. 69. Ähnlich in: Albert Speer, *Technik und Macht*, hg. von Adelbert Reif, Esslingen 1979, S. 49–50.

wirken von Destruktion verzögert und in gewisser Weise planvoll verlaufen lässt. Der rhetorische Kniff besteht aber vor allem darin, die zeitlichen Vektoren der Lebensdauer eines Gebäudes gleichsam zu verdoppeln. Auf eine im nationalsozialistischen Kontext als prinzipiell unendlich gedachte Nutzung und Pflege des Gebäudes folgt eine weitere überlange Phase der Erosion und Defigurierung, die gleichsam jenseits der Zeiten einsetzt und langsam verläuft – nach Speers Worten handelte es sich dabei um »Tausende von Jahren«<sup>3</sup>. Dass die implizite Annahme, der Nationalsozialismus sei endlich, häretisch war, sollen angeblich kritische Bemerkungen aus der Umgebung Speers belegen.<sup>4</sup> Die latente politische Kritik liest sich aber vor allem als Ausweis, hier formuliere ein unabhängig-originell denkender Künstlerarchitekt: Die Denkfigur konnte ja beanspruchen, dass Speers Bauten erst in einer mythischen Zukunft in den Alterungsprozess übergehen sollten, wenn etwa weltumspannende Katastrophen die Bedingungen der Menschheit komplett geändert haben sollten.

Speers Statement, von der Sekundärliteratur meist als »Ruinenwerttheorie« bezeichnet, wird, nachdem sie lange als authentische Theorie seines bzw. Hitlers Bauens gegolten hatte, in der neueren Forschung einerseits als eine Verbrämung der Verpflichtung auf den Baustoff Haustein verstanden. In Wahrheit sei dies durch die Kriegsbewirtschaftung, insbesondere die Kontingentierung von Baustahl, verursacht worden.<sup>5</sup> Andererseits hat man über die Bedeutungsdimensionen der antizipierten Ruine im Kontext der Karriere Speers und der faschistischen Rezeption der klassischen Antike räsoniert.<sup>6</sup> Insbesondere wurde aber herausgestellt, dass es sich bei Speers Ausspruch nicht um eine authentische theoretische Begründung nationalsozialistischen Bauens handelt. Denn bisher ist es nicht gelungen, die Ruinenwerttheorie durch vergleichbare Aussagen aus der Nazizeit als zeitgenössisch zu untermauern.<sup>7</sup> Es scheint also, dass sich Speer hier

---

3 Speer 1969 (Anm. 2), S. 69.

4 Ebd.; Speer 1979 (Anm. 2), S. 50.

5 Angela Schönberger, *Die neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin 1981, S. 162–170; Dies., »Die Staatsbauten des Tausendjährigen Reichs als vorprogrammierte Ruinen? Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 97–107.

6 Johanne Lamoureux, »La Théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture ›futuriste‹ selon Hitler«, in: *RACAR, Revue d'art canadienne, Canadian Art Review* 18, 1991, S. 57–63.

7 Christian Fuhrmeister und Hans-Ernst Mittag: »Albert Speer und die ›Theorie vom Ruinenwert‹ (1969) – der lange Schatten einer Legende«, in: Inge Marszolek und Marc Buggeln (Hg.), *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum*, Frankfurt a. M./New York 2008, S. 225–243; Sebastian Tesch, *Albert Speer (1905–1981)*, Wien/Köln/Weimar 2016 (Hitlers Architekten, 2), S. 16. In einer vergleichenden Analyse von Äußerungen Speers kommt die jüngste Speer-Monografie zum Schluss, die

*post festum* eines paradox-originellen Statements bediente, um seiner Bautätigkeit im NS eine geistreiche Note zu verleihen bzw. den »schönen« Kern seiner Architekturen herauszustellen.

Eigenartigerweise wurde bislang kaum nach den kunsttheoretischen Ursprüngen der Ruinenwerttheorie gefragt, sei sie nun um 1934 oder in den 1960er-Jahren von Speer formuliert worden. Christian Welzbacher hat immerhin auf eine Bemerkung des Kunsthistorikers Felix Alexander Dargel aufmerksam gemacht. Dieser hatte 1933 den Entwurf Wilhelm Kreis' für einen – noch in Zeiten der Weimarer Republik ausgelobten – Wettbewerb für ein »Reichsehnenmal« pathetisch aufgrund von dessen ewiger Dauerhaftigkeit gepriesen. Noch in ferner Zukunft »[...] stände der Fremde auch noch vor seinen Trümmern und ehrte ein Volk, das dies geschaffen.«<sup>8</sup> Ob sich Speer insgeheim auf diese Quelle bezieht, ist nicht zu belegen und meines Erachtens auch nicht maßgeblich.<sup>9</sup> Denn der Topos der Ruinenwerttheorie war, anders als man bislang festgestellt hat, zumindest in wesentlichen Grundzügen seit langem bekannt. Hier ist zunächst daran zu erinnern, dass die Wertschätzung der beeindruckenden Ruine gerade der klassischen Antike einen nicht hinterfragten bildungsbürgerlichen Topos darstellte. Die unbestimmte Emphase beim Erlebnis von Parthenon, Porta Nigra oder Kolosseum fragte dabei meist nicht, ob sich die architektonische Perfektion oder Schönheit nurmehr als Spur und Abglanz vermittelt oder etwa noch im Ruinenstadium objektiv vorhanden ist. Burckhardts nüchtern-gelehrter *Cicerone* bestätigt hier als Ausnahme die Regel: Angesichts der in Wahrheit oft enttäuschenden archäologischen Überreste sei eine gedankliche, kenntnisreiche Rekonstruktion von Urzuständen nötig, die das »[...]

---

Ruinenwerttheorie müsse zwischen 1966 und 1969 formuliert worden sein, vgl. Magnus Brechtken, *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*, 2. Aufl., München 2017, S. 542–544 und 810–811 (hier auch weitere späte Äußerungen Speers zu der Theorie).

- 8 Dr. Dargel, »Entwurf von Professor Dr. Ing. E. h. Wilhelm Kreis, Architekt BDA, Dresden. Denkmal will Ewigkeit«, in: *Baugilde* 15, 1933, S. 299–303, hier S. 303; Christian Welzbacher, »Ruinenwert« und »Reichsehnenmal«. Albert Speer, Wilhelm Kreis und der Kunsthistoriker Felix Alexander Dargel«, in: *Kritische Berichte* 33/2, 2005, S. 69–72.
- 9 Die Zurückweisung der Hypothese Welzbachers durch Fuhrmeister und Mittig 2008 (Anm. 7), S. 233–235 erscheint etwas spitzfindig, denn sie geht davon aus, dass es der Forschung insbesondere darum gehen müsse, vollständige Vorformulierungen von Speers Theorie ausfindig zu machen. Dies ist aber eine nicht gerechtfertigte Vorannahme und verkennt auch die in sich begrifflich unscharfe, weil lakonische und anekdotisch mitgeteilte Formulierung der Theorie bei Speer. Auch Brechtkens Datierung ihrer Erstverwendung bei Speer besagt wenig darüber, ob Vergleichbares schon früher kursierte, Brechtken 2017 (Anm. 7), S. 810–811.

einigermaßen forschungsfähige Auge entschädigen kann.«<sup>10</sup> – Um derartige Frustrationseffekte zu vermeiden, hatte schon die Gartenkunst des 18. Jahrhunderts darauf Wert gelegt, künstliche Ruinen derart versehrt zu inszenieren, dass sie nicht als unförmige Schutthaufen erscheinen. Vielmehr müssen ihre ehemalige Schönheit und Größe soweit beeinträchtigt wirken, dass diese beiden Qualitäten in der Imagination unmittelbar rekonstruierbar bleiben und zugleich im vorgetäuschten Ausmaß der Erosion die große zeitliche Distanz zwischen der Errichtung des Gebäudes und seiner aktuellen Wahrnehmung wirksam werde.<sup>11</sup>

In konkreter und prominenter Ausformulierung war die Ruinenwerttheorie aber insbesondere der französischen Architekturtheorie und kulturpessimistischen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts zu entnehmen. Vor allem Auguste Perret, der eine klassizistisch inspirierte Betonarchitektur seit ca. 1910 zu seinem Markenzeichen gemacht hatte und seit den späten 1920er-Jahren zur unangefochtenen Autorität der französischen Moderne aufgestiegen war, machte eben eine Ruinenwerttheorie zu seiner eigenen Devise: Architektur sei das, was schöne Ruinen erzeuge.<sup>12</sup> Schon 1929 hatte er sich in einer Umfrage zur Rekonstruktion des Parthenon in diesem Sinne geäußert.<sup>13</sup> 1933, im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang des Empfangs einer von Perret angeführten französischen Architektendelegation durch Mussolini auf der Mailänder Triennale, fasste der Betonspezialist seine Auffassungen prägnant zusammen.<sup>14</sup> Hauptkriterium der Architektur sei ihre dauerhafte Erfüllung permanent gültiger Faktoren wie des Wetterschutzes und der Abbildung harmonischer Proportionen. Soziale Funktionen seien aufgrund ihrer Veränderlichkeit als Beurteilungskriterien wenig relevant. Die perfekte, harmonisch proportionierte Veranschaulichung der Urphänomene von Tragen und Lasten im Medium der monolithischen, deswegen vollendeten und gleichsam unzerstörbaren Betonkonstruktion sei Aufgabe und Ideal einer als dauerhaft begriffenen

---

10 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, hg. von Bernd Roeck, unter Mitarbeit von Katja Amato, München/Basel 2001 (JBW, 2), S. 20.

11 Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, S. 169–180; Reinhard Zimmermann, *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, passim.

12 Laut Julius Posener begleitete Perret dieses Diktum seit der Zeit um 1930: Julius Posener, *Fast so alt wie das Jahrhundert*, 2. Aufl., Berlin 1993, S. 192.

13 »Faut-il relever les ruines du Parthénon?«, in: *Revue de l'Art* 56, 1929, S. 385–390, hier S. 390: »[...] Qu'aurons-nous à la place de cette palpitante ruine? Un Parthénon rapiécé, sans ligne, un Parthénon mort! Je ne toucherais pas à la divine ruine – ce qu'on y fait n'ajoutera rien à sa durée.«

14 Auguste Perret, »L'Architecture«, in: *Revue d'Art et d'Esthétique* 1–2, 1935, S. 41–50.

Architektur. Dabei beruft sich Perret auf die Idee des absoluten, von keinem zweckrationalistischen Faktor beeinträchtigten Typus des griechischen Tempels. Die konzeptuelle und technische Rationalität sei der Grund dafür, dass wahre Schönheit den antiken Bauten unvergänglich auch noch als Ruinen zukomme. Dies gelte auch für Perrets – in der Tat oft tempelähnliche – Betonbauten. Diese behielten ihre Schönheit gegen das Wirken der Zeit selbst dann noch bei, wenn sie ihre, aufgrund des Baustoffs Beton eigentlich unübertreffliche Festigkeit eingebüßt hätten:

Le Palais de Versailles est mal construit, la voûte qui couvre la Galerie des Glaces est faite d'une mince épaisseur de plâtras accrochée à une mauvaise charpente – quand le temps se sera rendu maître de ce Palais, ce n'est pas une ruine qui restera, c'est un amas de décombres sans nom! – l'Architecture ce n'est pas cela, l'Architecture c'est qui fait les belles ruines.<sup>15</sup>

Diese Theorie blieb in Deutschland nicht unbekannt, denn im Juni 1938 folgte Perret einer Einladung des Comité France-Allemagne und der Deutsch-Französischen Gesellschaft nach Baden-Baden zu einem Kongress über die Kulturentwicklung in Frankreich und Deutschland. Perret wiederholte dort seinen Vortrag von 1933, der anschließend auch in deutscher Übersetzung in der Deutschen Bauzeitung erschien<sup>16</sup> und anscheinend, dank einer schon vorher bestehenden Bekanntheit Perrets in der deutschen Debatte, weit rezipiert wurde.<sup>17</sup>

Mit Perrets Diktum ist nun nicht die romantische, sich etwa in der Gartenkunst niederschlagende Auffassung der Ruine als Symbol der Unwiederbringlichkeit einer großen Epoche, als melancholische Erkenntnis der Fragmentation des einstmals Vollendeten angesprochen.<sup>18</sup> Perret geht es vielmehr darum, eine nicht zu beeinträchtigende

---

15 Ebd., S. 43–44.

16 Auguste Perret, »Erscheinungen und Aufgaben neuzeitlicher Baukunst«, in: *Deutsche Bauzeitung* 49, 1938, S. B 1330–1332. Die Passage zum Ruinenwert lautet: »Die Konstruktion des Schlosses in Versailles ist schlecht. Die Wölbung, die die Spiegelgalerie überdacht, ist aus dünnem Stuck, der an minderwertigem Zimmerwerk hängt. Würde die Zeit vernichtend über dieses Schloß hinweggehen, würde sie keine Ruine hinterlassen, sondern einen formlosen Schutthaufen. Dies ist indessen keine Architektur. Architektur hinterläßt schöne Ruinen.«

17 Auguste Perret, »Grundsätze der Baukunst«, in: *Der Privatarhitekt* 13, 1938, H. 19, S. 513–516; Auguste Perret, »Principes d'Architecture«, in: *Cahiers Franco-Allemands* 5, 1938, S. 281–287.

18 Dazu immer noch Wilhelm Sebastian Heckscher, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance*, Würzburg 1936, zugl. Diss. Universität Hamburg 1935.

ästhetische Vollendetheit zu postulieren, die die Polarität von zeitlicher Nähe und Ferne aufhebt. Die unablässig ruinierende Wirkung der natürlichen Zeit auf den beinahe unzerstörbaren Betonbau soll dialektisch das ewig gültige Prinzip der Konstruktion als Grundlage der materiellen Schöpfung freilegen. Vergleichbares könne einzig im Falle der klassischen antiken Architektur, mit der die wahre Baukunst erst einsetzte, konstatiert werden. Diese Argumentation scheint in vieler Hinsicht mit derjenigen Speers übereinstimmend, allerdings mit dem bezeichnenden Unterschied, dass bei diesem die unzerstörbare Betonarchitektur durch die – aus ideologischen Gründen favorisierte – Hausteintechnik ersetzt ist. Damit wird indes die Parallele zwischen Antike und Gegenwart noch offensichtlicher.

Sicherlich ist nicht klar, ob Speer nun tatsächlich bereits um 1938 von Perrets Ruinenwerttheorie erfahren hatte. Angesichts von dessen schon seit den 20er-Jahren – etwa über Architekturkritiker wie Sigfried Giedion, Werner Hegemann, Gustav Adolf Platz oder Julius Posener – vermittelten Rezeption in Deutschland ist dies keineswegs auszuschließen.<sup>19</sup> Dies gilt umso mehr, als Perrets theoretische Äußerungen eng mit dem maßgeblichen klassizistischen Kunsttheorieentwurf der Zeit, Paul Valéry's 1921 entstandenem antikisierenden Dialog *Eupalinos ou l'Architecte*, zusammenhängt. Der Text verhandelt die Bedingungen künstlerischer Produktion zwischen Erkennen von gesetzmäßiger Ordnung, zielgerichtetem Handeln und Schönheit evozierender Seelenrührung. Als Hauptexponent einer idealen künstlerischen Schöpfung erscheint der Architekt, exemplifiziert durch die Figur des ebenso perfekt konstruierenden wie klar reflektierenden Baumeisters Eupalinos, wie sie von einem der Dialogpartner, Phaidros, als Kronzeugin aufgerufen wird. Der Grund für diese Sonderstellung der Architektur als vollständigste (*le plus complet*) aller menschlichen Handlungen (*actes*) besteht in der für sie eigentümlichen Komplexität in der Beherrschung von logistischer, physikalischer und soziologischer Ratio. Damit führe der Architekt die ziellose Ordnung, die der demiurgische Welterschöpfer aus der Dissoziierung der Elemente gewonnen habe, in eine zielgerichtete, dauerhafte und auf den Menschen bezogene Ordnung weiter. Valéry's archetypische Vision des Schaffens ist in eine extrem gedehnte zeitliche Dimension eingebettet, um die Grundsätzlichkeit seiner Auffassungen herauszustellen. Nicht nur reicht die Frage der Ordnungstiftung in die mythische Erschaffung des Kosmos

---

19 Christian Freigang, »Allemagne«, in: Joseph Abram, Jean Louis Cohen und Guy Lambert (Hg.), *Auguste Perret. Une encyclopédie*, Paris 2002, S. 373–374. Auch Speer 1969 (Anm. 2), S. 95, erwähnt für das Jahr 1937 zumindest in seinen Erinnerungen »das noch im Bau befindliche ›Musée des Travaux publics«, das der berühmte Avantgardist Auguste Perret entworfen hatte.«

zurück, sondern die Protagonisten rasonieren, ganz gemäß der antiken bzw. französischen Tradition der Totendialoge (Lukian, Fénelon), lange nach ihrem leiblichen Tod, als Schattenwesen im Todesreich des Hades. Die subtilen Andeutungen auf eine ideale, selbstverständlich klassizistisch zu assoziierende Architektur beziehen sich also implizit auf eine chronologisch weit zurückreichende Epoche, die indessen durch den Lauf der Zeit in keiner Weise korrumpiert erscheint.<sup>20</sup> Zwar gibt es bei Valéry keine Reflexionen über die Vergänglichkeit in der Architektur. Doch in der archetypischen Argumentation, die den chronologischen Bogen von einem mythischen Urbeginn des Bauens bis in die ferne Zukunft spannt, besteht, neben der in beiden Fällen herausgestellten Idealität des griechischen Tempels, eine gewichtige Parallele zu den Äußerungen Perrets. – Valérys Kunstdialog wurde umgehend zur omnipräsenten, immer wieder für Motti oder epigrammartige Statements ausgewerteten Quelle klassizistischer Kunstauffassungen. Dieser Erfolg stellte sich auch in Deutschland ein, denn 1927 erschien im Insel-Verlag Leipzig, also in prominentem Hause, eine durch keinen Geringeren als Rainer Maria Rilke vorgenommene Übersetzung des Textes in Form eines handlichen Büchleins.<sup>21</sup>

Perrets Ruinenwerttheorie hatte aber auch lang zurückreichende Vorformulierungen. In Ansätzen hatte bereits der Architekt und Theoretiker Germain Boffrand 1745 vermerkt, dass es das Ziel der großartigen und kolossalen Bauten, welche die griechischen und römischen Herrscher errichten ließen, gewesen sei, das Volk zu Bewunderung und Erstaunen hinzureißen. Diese emphatische Reaktion (*étonner*) gelte auch noch dem ruinierten Zustand. Eine derartige massenpsychologische Wirkästhetik der Architektur resultiere mithin aus dem direkten Einwirken der großen Herrscher auf die Künste, erkläre deren Blüte in diesen Epochen und sei anderweitig nur oberflächlich zu imitieren gewesen. Die französische Akademie indes sei aufgerufen, eben diese Prinzipien zu bewahren und anzuwenden.<sup>22</sup> Auch der streng klassizistische Architekturtheoretiker Quatremère de Quincy äußert sich hinsichtlich der Ruinenwerttheorie im ersten, 1788 erschienenen Band seines Architekturlexikons: Die bautechnische Kompaktheit, in der die fast fugenlosen ägyptischen Gebäude errichtet seien, lasse deren Ewigkeits-

---

20 Paul Valéry, »Eupalinos ou l'Architecte«, in: ders., *Œuvres*, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1960, S. 79–147; zum Entstehungskontext, den weiteren kunsttheoretischen Implikationen und der Rezeption siehe Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich, 1900–1930*, Berlin/München 2003, v. a. S. 225–232.

21 Paul Valéry, *Eupalinos oder Über die Architektur, eingeleitet durch Die Seele und der Tanz*, Leipzig 1927.

22 Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris 1745, S. 13.

anspruch auch nach 3000 Jahren noch anschaulich werden.<sup>23</sup> Auch sei die technische Exaktheit der griechischen Gebäude Voraussetzung dafür, dass sie noch in ruinösem Zustand die Seele zu rühren vermögen.<sup>24</sup> Noch konkreter wird der Zusammenhang zwischen perfekt beherrschter guter Konstruktion und dem ästhetischen Wert von Ruinen bei einem der ersten Handbücher zur Bautechnik, Jean-Baptiste Rondelets *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* herausgestellt.<sup>25</sup>

Insgesamt verfestigt sich die Auffassung, der Ruinenwert sei intentionaler Ausdruck der Größe und des Geschmacks einer herausragenden, konstruktiv begründeten Baukultur, zu einem veritablen Topos. Dieser wurde vor allem über das maßgebliche Kunsttraktat des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbreitet, Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin*. Seit seiner Erstauflage 1867 wurde das Buch bis 1908 immer wieder nachgedruckt.<sup>26</sup> Ein nur aus dem Architekturkapitel bestehender Auszug wurde sogar bis 1924 aufgelegt.<sup>27</sup> Charles Blanc (1813–1882), von 1848 bis 1852 und von 1870 bis 1873 Direktor der Académie des Beaux-Arts, Gründer der *Gazette des Beaux-Arts* und Inhaber des ersten französischen Lehrstuhls für Ästhetik am Collège de France, beschreibt eine synästhetisch angelegte Synthese der Künste, die im Wesentlichen der Ästhetik

---

23 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Architecture*, 3 Bde., Paris 1788–1825, Bd. 1, Paris 1788 (= Encyclopédie méthodique, 40, hg. von C.-J. Panckoucke), S. 513–514 (Art. »caractère«).

24 Dabei spielt aber auch das Bewusstsein von der zeitlichen Entfernung eine entscheidende Rolle: Antoine Chrysostome Quatremère du Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ...*, Paris 1815, S. 78–90.

25 [Jean-Baptiste] Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 Bde., Paris 1802–1814, Bd. 1, Paris 1802, S. 3: »Les Egyptiens, les Grecs et les Romains se sont rendus fameux par la grandeur, la solidité, la belle disposition et la somptuosité de leurs édifices, qui les ont fait regarder successivement comme les premiers peuples de la terre. On admire encore aujourd'hui avec étonnement les vastes débris de leurs grands édifices, dont quelques-uns subsistent depuis un si grand nombre de siècles, qu'on ne trouve dans les plus anciens historiens que des conjectures hasardées et des fables sur leur origine et le nom de leurs auteurs«. Der Ingenieur-Architekt Léonce Reynaud nimmt 1850 einen differenzierten Standpunkt ein: Von der Größe der Ägypter und Griechen zeugten auch heute noch die Ruinen, doch nur in unvollständiger Weise. Heutzutage allerdings sei die Geschichtsschreibung sehr viel präziser für die Erinnerung an die Vergangenheit. Außerdem ginge es nicht mehr an, Ausgaben und Menschenleben für riesige Materialaufwendungen zu opfern; Dauer sei eine pragmatische Funktion der Zweckbestimmung; vgl. Léonce Reynaud, *Traité d'architecture*, 2 Textbde. u. 2 Tafelbde., Paris 1850 bzw. 1858, hier 1850, Bd. 2 [Textband], S. 14–15.

26 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture. Jardins – Gravures en pierres fines – Gravure en médaille...* [Paris 1867], 2. Aufl., Paris 1870. Letzte Neuauflage Paris 2000 (Einführung von Claire Barbillon); siehe dazu Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc. 1813–1882*, Ann Arbor 1984, v. a. S. 17–66; Kristiane Pietsch, *Charles Blanc (1813–1882). Der Kunstkritiker und Publizist*, Diss. Heinrich Heine-Universität Düsseldorf 2004.

27 Charles Blanc, *L'Architecture* [Paris 1904], Neuauflage, Paris 1924.

Hegels und der Theorie des Erhabenen sowie teilweise einer physiologischen Wirkästhetik folgt. Den erhabenen, religionsgleichen, mithin keineswegs auf dekoratives Beiwerk zu reduzierenden Status von Kunst und Architektur belegt Blanc auch mit dem Hinweis auf alte Kulturen, deren zivilisatorische Höhe sich nurmehr in ihren zwar fragmentierten, aber weiterhin emphatisch zu verehrenden monumentalen Zeugnissen ermessen lasse. Als hätten die Griechen für die Ewigkeit gedichtet und gebaut, zeugten die literarischen und die architektonischen Hinterlassenschaften noch in ihrer Fragmentierung weiterhin von der Größe und Idealität ihrer Zivilisation.<sup>28</sup> Hegel folgend offenbare sich also in der Kunst der ›Geist‹ (*esprit*) einer Epoche, wobei dies gerade in frühen Kulturen vornehmlich über das Medium der Architektur geschehen sei.<sup>29</sup> Der Anspruch auf Dauerhaftigkeit impliziert den zukünftigen ruinösen Zustand, eben um der Architektur ihre Fähigkeit zu erhalten, dauerhaft sublimer Ausdruck des Geistes zu sein.

Die weitreichende Rezeption von Blanc vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert<sup>30</sup> erstreckte sich auch auf Architekten wie etwa Le Corbusier<sup>31</sup> und nachweislich auch auf Perret.<sup>32</sup> Auch wenn sich dessen Rezeption Blancs nicht explizit auf die Ruinenwerttheorie beziehen lässt, so scheint diese in Frankreich um 1930 doch ein verbreiteter *lieu commun* gewesen zu sein, den eben auch Auguste Perret besetzte. Bezeichnender-

---

28 Blanc 1870 (Anm. 26), S. 13–14: »Si la Grèce était un pays ignoré ou disparu dans l'oubli, quelque jour un artiste, retrouvant une colonne des Propylées, un fragment des sculptures de Phidias, un bronze de Lysippe, une monnaie d'Alexandre ou un vase grec, serait averti qu'un grand peuple habita ces contrées, que ce peuple eut un bon sens délicat, un goût pur, un sentiment exquis de la grâce, et qu'il poussa le culte de la beauté jusqu'à diviniser l'homme et humaniser les dieux. Oui, un portique en ruine, une tête de marbre, nous suffisent pour remonter en idée à ces temps héroïques où le ciel vivait et respirait sur la terre [...]. Il semble que les nations aient pressenti que leur gloire serait mesurée aux œuvres du poète et de l'architecte, du sculpteur et du peintre, car il n'est pas de peuple qui n'ait honoré les artistes, comme s'il eût vu en eux les témoins futurs de sa grandeur.«

29 Song 1984 (Anm. 26), S. 46–50.

30 Ebd., S. 67–76; Blanc 2000 (Anm. 26), S. 27–32 (Einführung Barbillon).

31 Le Corbusier hat einige seiner einprägsamen Formeln dem Buch von Blanc entlehnt: »Il est même à remarquer, en faveur de l'architecture, que ses œuvres sont de pures créations de l'esprit.« heißt es bei Blanc 1870 (Anm. 26), S. 113. »Architecture, pure création de l'esprit« in mehreren Aufsätzen von Le Corbusier, die eben die sublimale Wirkung der Architektur im Gegensatz zum Ingenieurwesen zu definieren versuchen; vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* [Paris 1923], 2. Aufl., Paris 1924, S. 9 und 161–183.

32 Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952 [deutsch: *Zu einer Theorie der Architektur*, Berlin 1986], o. S.; [Anonym], *Französische Architektur- und Städtebauausstellung*, Ausst.-Kat. Köln, Staatenhaus, Köln 1948–1949, o. S.

weise diente der Topos aber auch schon in Frankreich – vergleichbar mit seiner späteren Verortung im Nationalsozialismus – als antidemokratisches Argument zur Verteidigung totalitärer und zeitlich unabänderlicher politischer Strukturen. Der Dichter und Essayist Adrien Mithouard etwa verfocht seit der Zeit um 1900 eine Auffassung des Okzidents, dem die zeitüberdauernde, weil solide Perfektion eigen sei, die sich auch in der materiellen Erosion nicht aufheben lasse, und die sich in den großen Monumenten der »Klassik« zeige.<sup>33</sup> Vergleichbare Topoi hatte aber vor allem Charles Maurras, der charismatische Intellektuelle der neomonarchistischen Rechten nach der Jahrhundertwende, aufgewandt, wenn er die ewig unvergängliche, auch in ihrem ruinierten Zustand noch hinreißende Schönheit des »griechischen Geistes« (*esprit grec*) in den Resten der Akropolis preist.<sup>34</sup> Grundlage hierfür ist ein biologistischer Essenzialismus, der die ewige Fortdauer des Klassischen als Lebensprinzip in alle Bereiche, Staat, Moral und Kunst, einschreibt.

Dass die Ruinenwerttheorie in französischen Diskursen die hier angedeutete Konjunktur hatte, hängt damit zusammen, dass das Paradigma einer vernunftgemäßen Konstruktion seit dem 18. Jahrhundert in den französischen Architekturkonzeptionen zur Grundforderung eines normativen Stilbegriffs geworden war. Dieser übergreift seit der Mitte des 19. Jahrhunderts klassizistische und neugotische Auffassungen und verbindet sich seit der Zeit um 1900 auch mit nationalen Identitätsmustern. Logik, Klarheit und Einfachheit als die bestimmenden Prinzipien der architektonischen Konzeptionen, aus denen eine gleichsam naturgesetzliche Schönheit resultiere, hatten in dessen die temporalen Dimensionen einzubeziehen: Unveränderliche Dauerhaftigkeit

---

33 Adrien Mithouard, *Traité de l'Occident*, Paris 1904, S. 87: Der Okzident sei »doué du sens de la durée; il ne se débarrasse jamais de l'idée de suite, il possède le sentiment des périodes. Nos arts, ne nous lassons pas de le redire, ont avec le Temps une étrange affinité. Un temple ancien ne s'enlaidit, ni embellit, pour deux mille ans de soleil qui en ont brûlé les matériaux: il se ruine sans se transformer. Une icône de Byzance vieillit indifférente. Les jours outragent en vain le marbre antique. Mais au contraire ils canonisent en beauté les vieilles statues de nos porches [...]«. Ebd., S. 89–90: »Une œuvre classique apparaît donc ordonnée selon les dimensions de l'espace, lorsqu'elle est antique ou orientale, mais au contraire établie dans le sens du temps, quand elle est occidentale. La première est harmonieuse, si elle manifeste le bonheur de ses proportions, la seconde, si elle montre une solidité. C'est plaie par l'évidence de l'ordre ou durer par sa vertu.«

34 Charles Maurras, *Anthinea. D'Athènes à Florence*, Paris 1901, erweitert wieder abgedruckt in: ders., *Œuvres capitales*, 4 Bde., Bd. 1 (Sous le signe de Minerve), Paris 1954, S. 167–257, hier v. a. S. 189–215. Der Parthénon zeige seine lebensvolle Schönheit eben in seinen Ruinen: »L'effet de sa mutilation en aura mis à nu la force. Ce que nous démasquent ces ruines, c'est une énergie héroïque, dont on est tout à tout exalté et vaincu.« (S. 194). Auch wenn die Zerstörung des Tempels fortschreite, verliere er nie seine griechisch-klassische Schönheit »tant qu'il subsistera seulement de quoi inférer une conception de l'ensemble, l'âme de la Vierge éponyme s'y fera sentir dans sa force.« (S. 195)

als eines der wesentlichen vitruvianischen und *ergo* auch klassizistischen Kriterien einzufordern, wurde nämlich gerade angesichts der schnellen sozialen und technologischen Umwälzungen im 19. Jahrhundert anachronistisch. Unveränderliche Schönheit im konzeptuellen Kern eines Gebäudes einzufordern – was sich auch noch im Ruinenzustand vermittele –, erlaubte indessen, Veränderlichkeit in der Geschichte mit grundsätzlicher Kontinuität kultureller Praktiken zu verbinden, sofern man die Zeitverläufe makroskopisch überblickte. Das wirkte auch in den politischen Ästhetizismus der anti-parlamentarischen Opposition hinein. Ob, wann und wie Albert Speer schon vor den 1960er-Jahren konkret von solchen Konzeptionen wusste – unwahrscheinlich ist es nicht –, lässt sich wohl nicht eindeutig klären. Jedenfalls war die Ruinenwerttheorie, gerade auch im Licht ihrer Vorformulierungen, ausreichend ambivalent, um einerseits als architekturimmanente Maximalforderung perfekter Konstruktion und andererseits als politische Programmatik totalitärer Diktaturen zu dienen.