

# Referenz und Mimesis - Zur Theorie des architektonischen Entwerfens

Alexander Pellnitz

Referenz und Mimesis scheinen seit dem Entstehen der Architektur elementarer Bestandteil derselben zu sein. Diese beiden Begriffe sollen hier anhand zweier Architekturtheorien thematisiert werden, die die mit diesen Begriffen verknüpften Phänomene in das Zentrum ihrer Ausführungen stellen. Im ersten Teil wird der Begriff der Referenz anhand der Theorie des italienischen Architekten Giorgio Grassi vorgestellt und im zweiten Teil einem der zentralen Begriffe der Ästhetik des ungarischen Philosophen Georg Lukács – dem Begriff der Mimesis – gegenübergestellt. 1967 erscheint das theoretische Hauptwerk des damals 31-jährigen Architekten Giorgio Grassi: „La costruzione logica della architettura“.<sup>1</sup> Die Ideen und Begriffe dieses Buches entfalten über die italienische und spanische Rezeption international eine große Wirkung. Im deutschen Sprachraum wird jedoch erst im Jahre 2001 eine Anthologie von einigen ausgewählten Aufsätzen Grassis publiziert, während „La costruzione logica“ und mehrere Anthologien bereits in zahlreichen Übersetzungen vorliegen.<sup>2</sup> Die Bedeutung von „La costruzione logica“ für die Entwicklung der Architekturge-schichte und -theorie – unabhängig von Grassis eigener Architektur – wird dabei vor allem im deutschen Sprachraum bis heute unterschätzt.<sup>3</sup> Im Folgenden wird Grassis Verwendung des Begriffes der Referenz in „La costruzione logica“ vorgestellt, der bei ihm

eine zentrale Rolle spielt und eng mit dem Begriff des Rationalismus verknüpft ist. Die Haltung des Rationalismus ist für Grassi dabei „vor allem eine Haltung gegenüber der Geschichte und folglich eine losgelöste Reflexion zu den grundlegenden menschlichen Bedürfnissen und zu den konstanten Formen, die diesen entsprechen.“<sup>4</sup> Es geht ihm um die „konstanten Veranlagungen“ der Menschen, die konstanten Charakteristika der menschlichen Natur, die grundsätzlich unveränderbar in der Zeit blieben. Jenen menschlichen Ansprüchen, die sich „konstant und typisch“ im Laufe der Zeit wiederholen.<sup>5</sup>

Auch in der Architektur sei, so Grassi, die Haltung des Rationalismus auf Erkenntnisse ausgerichtet.<sup>6</sup> Letztendlich geht es ihm in einem übergeordneten Sinn um eine Selbsterkenntnis des Menschen in Auseinandersetzung mit seiner von ihm selbst geschaffenen Welt. In einem späteren Aufsatz spricht Grassi diesen Gedanken der Selbsterkenntnis in der Architektur an, wenn er zu den Innenräumen der palladianischen Villen schreibt: „In dieser Welt fühlen wir uns wohl und erkennen uns wieder, wir erkennen sie als unsere.“<sup>7</sup> In den konstanten und typischen städtebaulichen und architektonischen Formen der Geschichte wie Straße, Platz, Block und Haus spiegeln sich für ihn die Konstanten des menschlichen Lebens. Diese Formen können vor allem durch eine rationale Betrachtung der Geschichte mit den „Techniken der Vernunft“ – mit den

Handbüchern, Wörterbüchern und Klassifikationen – erkannt werden. Grassi entwirft hier einen auf die architektonischen Formen der Geschichte bezogenen Rationalismus. Der Rationalismus in der Architektur versuche „eine Einheit und ein Gleichgewicht“ zu erreichen, die aus dem „Erkennen und der Zustimmung zu den Prinzipien der Architektur resultieren“ und die auch die großen Momente in der Geschichte charakterisieren.<sup>8</sup> Die Architektur erwerbe so jenen „stabilen und definitiven Charakter, der sowohl für die theoretische Konstruktion als auch für die logische Anschaulichkeit“ des Rationalismus kennzeichnend sei und der auf „eine Art von Solidarität zwischen zeitlich weit auseinanderliegenden theoretischen und praktischen Erfahrungen“ verweise.<sup>9</sup> Im vierten Kapitel vom „Logischen Aufbau“ kommt Grassi dann zu seinen zentralen theoretischen Aussagen. Er stellt seiner Auffassung des Rationalismus eine andere Position gegenüber, die wie der Rationalismus ein „logisches Fundament für den Entwurf“ schaffen wolle, indem auch diese Position Prinzipien, Regeln und Normen für die Architektur festzulegen beabsichtige.<sup>10</sup> Grassi holt an dieser Stelle weit aus und führt die beiden Positionen bis hin zur berühmten „Querelle des Anciens et des Modernes“, dem „Streit zwischen Alten und Modernen“ im 17. Jahrhundert, zurück.

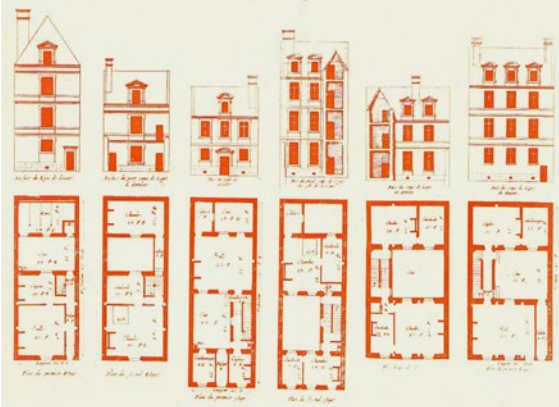
Bei der ersten Position, zu der er den Rationalismus rechnet, sei die menschliche Bedeutung der Architektur in den realisierten Werken eingeschlossen. Der Entwurf könne daher nicht von diesen Werken absehen und müsse sie immer wieder erneuern. Diese Erneuerung beruhe dabei auf der rationalen Betrachtung dieser Werke. Die Bedeutung der Architektur, ihr „warum“, wie auch der Bezug der Architektur auf die fundamentalen Ideen sei schon ganz in den Werken ausgedrückt. Es geht Grassi dabei um grundlegende Formen, Typen und Elemente des öffentlichen Raumes und der Architektur wie Häuser, Straßen, Plätze und Blöcke bzw. Öffnungen, Pfeiler und Säulen etc., um ihre Hierarchien und ihre Ordnungen, um das Verhältnis von Monument und Textur, von öffentlich und privat. Architektur machen bedeute, so Grassi,

immer tiefer in dieses Verhältnis einzudringen, immer gründlicher zu erkennen. Auch die Prinzipien der Architektur seien in den realisierten Werken eingeschlossen. Grassi spricht hier von dem „Referenzcharakter“<sup>11</sup> der Formen des Entwurfs und beschreibt damit den Bezug der Formen auf die bereits existierende Architektur, auf ihre Typen und auf die Ordnungen, mit der sie sich präsentieren. Es gehe darum, den „Sinn“ der Formen und der Elemente zu erkennen, die Beziehung, die sich zwischen den Elementen der Architektur stabilisiert habe. „Referenz“, also „Bezug“ der Architektur sei immer die Architektur selber (Abb. 1–5). In der anderen Position, die Grassi dem Rationalismus gegenüberstellt, bringt er eine ganze Reihe von Haltungen und Begriffen zusammen, die in ihrer Gesamtheit etwas heterogen, schematisch und verkürzt wirken. Es ist aber gerade dieser umfassende und verallgemeinernde Blick auf die Geschichte der Architektur und ihre Theorie, der diese in einem neuen Licht erscheinen

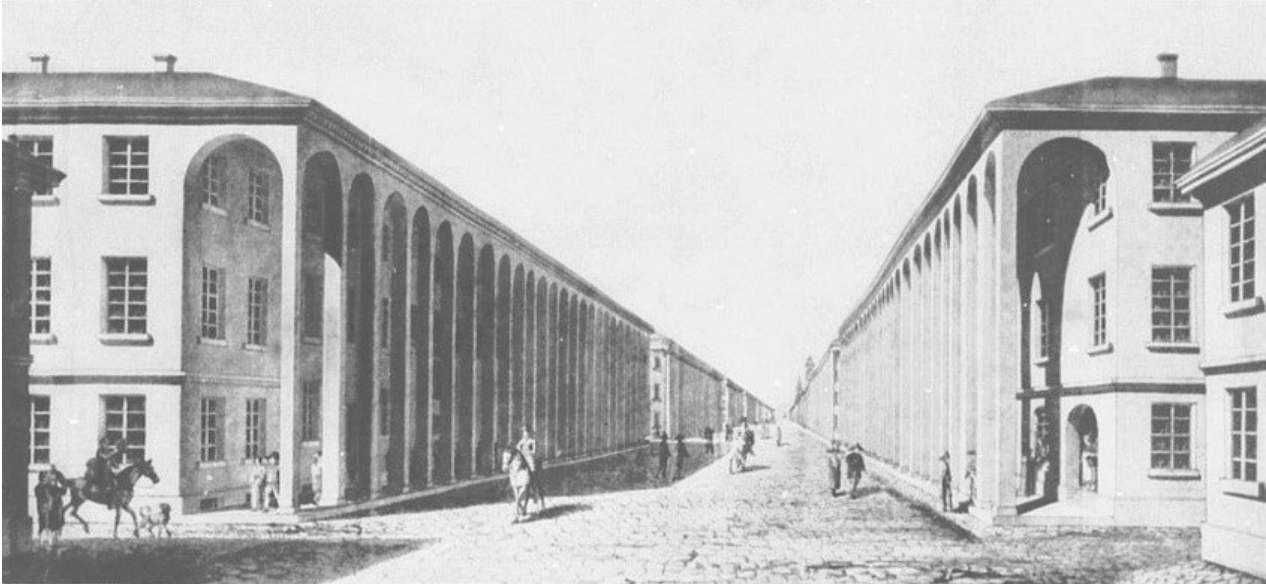
## GIORGIO GRASSI

*collana Polis / Marsilio Editori*

# LA COSTRUZIONE LOGICA DELLA ARCHITETTURA



1 Giorgio Grassi: La costruzione logica dell'architettura, Padua 1967, Cover.



2 Friedrich Weinbrenner: Entwurf für die Lange Straße in Karlsruhe (1808).

lässt. Grassi schlägt einen weiten Bogen von der „Querelle“ über Marc-Antoine Laugier und Jean-Nicolas Ledoux bis hin zur Moderne und insbesondere zu Le Corbusier.

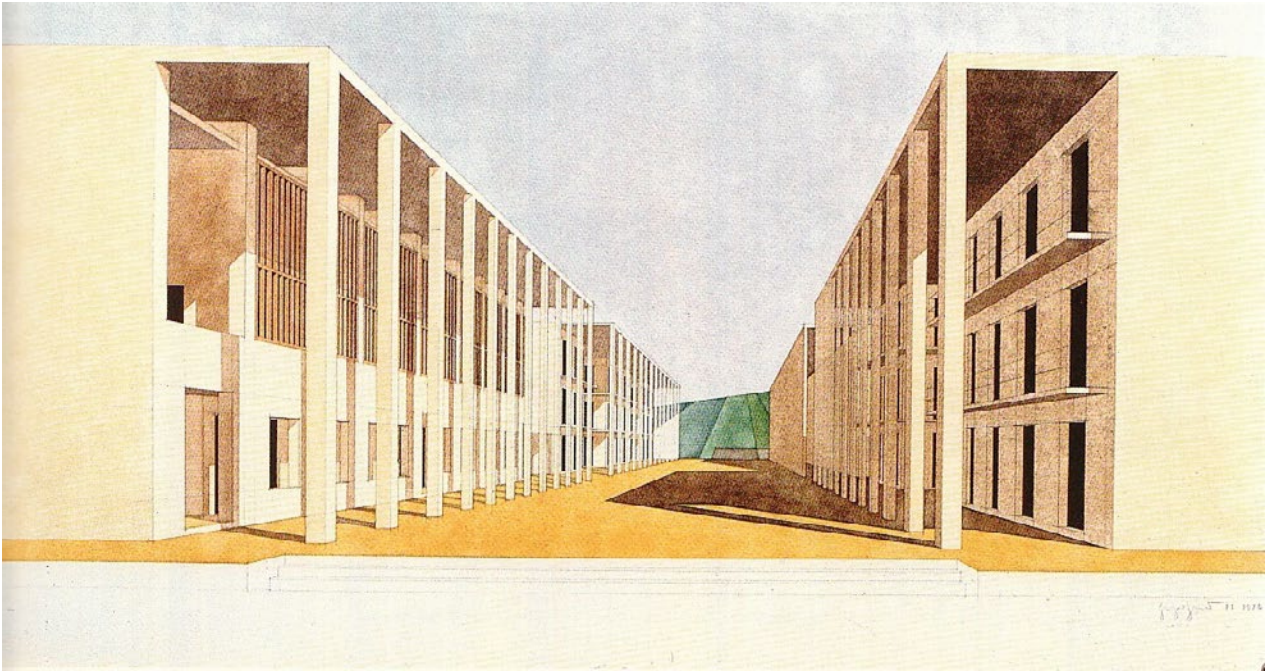
Gemeinsam sei all diesen Haltungen vor allem die Position einer Neugründung der Architektur. Als Auftakt für diese Position bringt Grassi die Urhütte von Laugier, die als rein gedankliche Konstruktion eben außerhalb der konkreten Erfahrung der Architektur liege. Es ist nun nicht mehr die gesamte Geschichte, sondern ein fiktiver Ursprung, eine fiktive Urhütte, die zum Vorbild und zum Bezugspunkt der Architektur wird. Das Handbuch mit seiner

systematischen Behandlung der im Laufe der Zeit realisierten Werke habe für diese Position daher auch keine große Bedeutung mehr. Die Position des Rationalismus hingegen lege die Betonung auf die Ausdifferenzierung der Typen im Laufe der Zeit – verschiedene, durch Ort und Kultur geprägte Typen wie das griechische oder das römische Theater, das französische „Hôtel“ oder das Hamburger Kaufmannshaus. Dabei geht es ihm auch um Charakteristika und Identitäten einzelner Städte, die durch verschiedene Materialien oder verschiedene Strukturen gekennzeichnet sind.

Der Prozess bei Laugier, so Grassi, bei dem einige wesentliche Grundelemente der Architektur ohne Bezug auf ihre Erfahrung normativ festgelegt werden, besitze eine große Offenheit in alle möglichen Richtungen. Grassi führt hier die „architecture parlante“ von Ledoux an – wo über eine außerarchitektonische Form auf die Bedeutung eines Gebäudes verwiesen wird, wie z.B. beim Haus des Reifenmachers in Form eines Reifens oder beim Haus des Flusswächters in Form eines Abflussrohres. Auch die „elementare Geometrie“<sup>12</sup>, die in dem kugelförmigen Haus des Flurwächters von



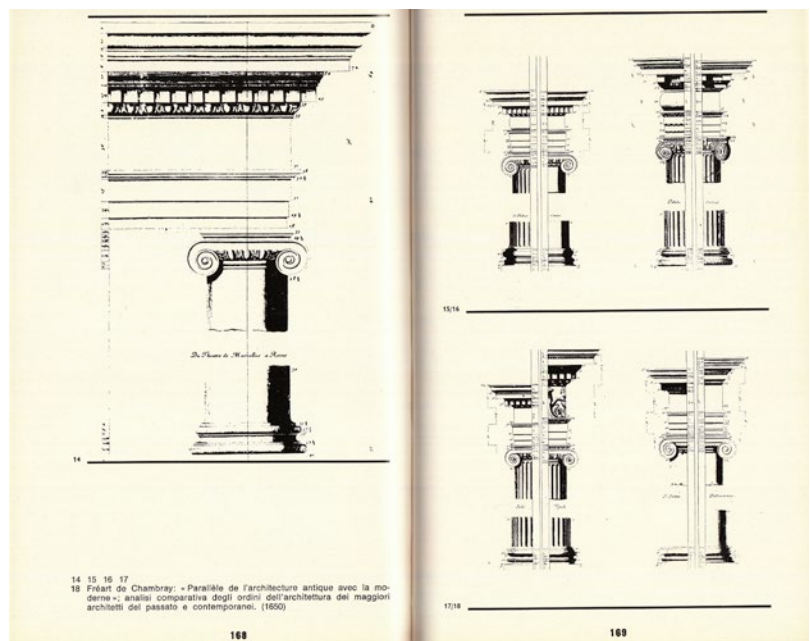
3 Heinrich Tessenow: Sächsische Landesschule in Klotzsche bei Dresden (1925).



4 Giorgio Grassi: Casa dello Studente, Chieti.

Ledoux ihre extremste und auch unarchitektonischste Form erhält, zählt Grassi zu dieser Richtung. Natürlich ist auch für Grassi die Geometrie ein elementarer Bestandteil der Architektur, aber eben nicht ihr letztes Ziel oder die Grundform, von der der Entwurf ausgehen könne. Von Ledoux schlägt Grassi einen großen Bogen in die Moderne mit ihrem Bezug auf den Ozeandampfer und generell auf die Maschine und die technische Form – wie z.B. bei Le Corbusier – als Symbole oder Metaphern einer neuen Zeit und des Fortschritts.<sup>13</sup> Gemeinsam sei allen genannten Beispielen der zweiten Position, dass ein rationales Normensystem durch eine „rhetorische“<sup>14</sup> oder „symbolische Figur“<sup>15</sup> ersetzt werde, dass die Architektur zu einem „synthetischen Bild“<sup>16</sup>, zu einem „Zeichen“<sup>17</sup>, zu einem „naiven Symbolismus“ werde. Ein weiteres Beispiel der „architecture parlante“, das Grassi jedoch nicht anführt, ist der Entwurf von Jean-Jacques Lequeu für eine Molkerei. Der Symbolismus wird hier sicher ad absurdum getrieben und erinnert wiederum an ein zeitgenössisches Beispiel – die

Brathähnchenbude in Form einer Ente, die Venturi und Scott-Brown in ihrem „Learning from Las Vegas“ abbilden.<sup>18</sup> Interessant bei dem Vergleich der Theorien von Grassi und Venturi/Scott-Brown ist dabei, dass zwar beide den Symbolismus dieser „sprechenden Architektur“ kritisieren, Venturi und Scott-Brown jedoch als Alternative nur ihren „decorated shed“ – eine Kiste mit einem Zeichen – vorschlagen. Die Reihe der außerarchitektonischen Formen ließe sich bis



5 R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* (1650).

in unsere heutige Zeit verlängern – man denke nur an die High-Tech-Architektur oder den Biomorphismus.

Bei den beiden von Grassi beschriebenen Positionen ist neben dem Gegensatz von Kontinuität und Neugründung vor allem derjenige von Form und Zeichen hervorzuheben. Dieser Gegensatz verweist auf ein Buch, aus dem Grassi im „Logischen Aufbau“ einige Stellen zitiert: „La vie des formes“, „Das Leben der Formen“ von Henri Focillon.<sup>19</sup> Focillon schreibt hierzu: „Immer werden wir versucht sein, den Begriff der Form mit dem des Abbildes, das die Darstellung eines Gegenstandes mit einbezieht, und vor allem mit dem Begriff des Zeichens selbst zu verwechseln. Das Zeichen bezeichnet etwas, während die Form für sich selber besteht.“<sup>20</sup>

Das Begriffspaar Form/Zeichen charakterisiert am besten die beiden von Grassi beschriebenen Positionen: Während es bei der Haltung des Rationalismus vor allem um einen Bezug, eine Referenz, auf die architektonischen Formen der Geschichte geht, so steht bei der anderen Haltung ein außerarchitektonisches oder ahistorisches Zeichen im Vordergrund. Kennzeichnend für diese zweite Haltung ist, dass es sich hier um Formen handelt, die keine Vorläufer in der Geschichte der Architektur besitzen und aufgrund ihrer Beliebigkeit auch kaum wieder Gegenstand folgender Architekturen werden. Damit wird nicht nur die Kontinuität von Geschichte und Kultur unterbrochen. Die Ausdrucksmöglichkeiten und der Reichtum der architektonischen Formen werden – auch wenn das Gegenteil der Fall zu sein scheint – stark eingeschränkt.

Dass Grassis Theorie nicht rein rational bestimmt ist, wird im „Logischen Aufbau“ ebenso deutlich, wenn Grassi über Spiel, Ironie und Ornament schreibt, die alle einer „absoluten Rationalität“<sup>21</sup> diametral gegenüberstehen. Ganz im Gegensatz zur Rationalität scheinen auch die Gefühle und Emotionen zu sein, die von der Architektur ausgelöst werden können und die bereits in „La costruzione logica“ auftauchen. In den 70er Jahren beschäftigt sich Grassi dann eingehender auch mit

diesen Fragen. Grassi spricht nun allgemein vom „evokativen Charakter“ und von der „evokativen Reichhaltigkeit“ als generellem Merkmal der Architektur.<sup>22</sup> Es geht um die Empfindungen und Gefühle, die durch die Architektur evoziert, also hervorgerufen werden.

Den Anstoß zu dieser Vertiefung bekommt Grassi durch den ungarischen Philosophen Georg Lukács und dessen 1963 erschienene zweibändige Abhandlung über die Künste, die „Eigenart des Ästhetischen“.<sup>23</sup> Einer der zentralen Begriffe, der den Text durchzieht, ist die Mimesis. Grassi ist dabei wohl einer der ersten Architekten, der sich ausführlicher mit den Ausführungen von Lukács zur Architektur auseinandersetzt. In dem langen Abschnitt über die Architektur betont Lukács dabei als erstes die „Realität“ des Raumes: „Das Spezifische des architektonischen Raums ist seine Wirklichkeit. In der Malerei wird ein Raum geschaffen, dessen ästhetisches Wesen rein mimetisch in Erscheinung tritt. Der architektonische Raum ist dagegen etwas Wirkliches: Er umgibt den ganzen Menschen des Alltags; seine Verwandlung in ein Evokationen leitendes homogenes Medium der Architektur verwandelt den Menschen des Alltags in den ‚Menschen ganz‘ dieser Kunst. Nur so, nur als wirklicher Raum kann er zum eigenen Raum des Menschen in diesem unmittelbarsten Sinn werden.“<sup>24</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Lukács den Aufsatz „Wesensbestimmung der Architektur“ von Dagobert Frey nicht zitiert, obwohl zahlreiche Gedankengänge und Formulierungen der beiden übereinstimmen.<sup>25</sup> Auch Frey geht von der Idee der Architektur als „künstlerisch geformter Wirklichkeit“<sup>26</sup> aus und meint, dass sie nicht „allen Modifikationen des Schönen zugänglich“ sei, es also auch keine „tragische“ oder „komische“ Architektur geben könne, es sei denn, sie sei „nicht Wirklichkeit, sondern Wiedergabe, Illusion“<sup>27</sup>: „Im Tragischen, Komischen und Hässlichen“, so Frey, „handelt es sich stets um etwas Negatives, etwas, das wir in Wirklichkeit nicht wollen können, etwas nicht Seinsollendes. Eben dieses Negative scheidet sie aus der Architektur aus.“<sup>28</sup> Genauso schreibt Lukács, dass

aufgrund der Realität der Architektur die Architektur unfähig sei, „etwas Negatives künstlerisch zum Ausdruck zu bringen“<sup>29</sup>: „Jene unendliche Skala der Empfindungen und weltanschaulichen Stellungnahmen, die von der Tragödie bis zur Komödie, zur Satire, zur Karikatur reicht, ist aus dem Kosmos der Evokationen, zu denen die Architektur befähigt ist, ästhetisch durch das Wesen ihres Welterschaffens a limine ausgeschlossen.“<sup>30</sup> Auch Grassi übernimmt diese Gedankengänge, wenn er schreibt, dass „die evokative Qualität der Architektur nie die Formen von Negation oder offenem Widerspruch“ annehmen könne und meint damit eine „sich selbst negierende, auseinanderfallende, unbrauchbare Architektur“.<sup>31</sup> – Erst der Dekonstruktivismus einige Jahre später hat dann versucht, eine solche Architektur zu realisieren.

Ein fundamentales Prinzip der Architektur sieht Lukács mit Verweis auf Schopenhauer in dem Gegensatz von Schwere und Starrheit.<sup>32</sup> Die Statik in der Bewältigung der Naturgesetze, so Lukács, setzte sich in der visuellen Evokation eines architektonischen Raums so durch, „dass sie als Trägerin von Dauer, ja der Ewigkeit erscheint, dass ein unbeschränktes Gewesensein und ein ebenso beschaffenes künftiges Sein im Erlebnis eines solchen Raums spontan mit enthalten sind.“<sup>33</sup> Lukács spricht davon, dass die Konstruktion „ästhetisch widergespiegelt“ werden müsse. Für ihn handelt es sich um eine „doppelte Widerspiegelung oder Mimesis“ in der Architektur: der „wissenschaftlich-desanthropomorphisierenden Mimesis“ (oder „Widerspiegelung“) der Naturgesetzte in der „technologischen Konstruktion“, die erst durch eine zweite, „eine ästhetisch-anthropomorphisierende Mimesis“, also eine auf den Menschen bezogene, ihm angemessene Mimesis zur „ästhetischen Konstruktion“ werde.<sup>34</sup> Der Unterschied zwischen technologischer und ästhetischer Konstruktion, so Lukács, berge jedoch in sich „zugleich das Moment einer Einheit“<sup>35</sup>, „würde doch die künstlerische Gestaltung zum bloßen Schwindel, wenn das Weglassen konstruktiver Momente nicht ihr visuell erlebtes Wesen evozierte, wenn es eine Konstruktion anderer Art

vorzutäuschen versuchte“.<sup>36</sup>

Es gibt für Lukács also zwei verschiedene Arten der Mimesis, die jeweils gedoppelt ist: „In der primären, ersten Gruppe ist die Form der Widerspiegelung, die Naturgesetzmäßigkeiten wie Schwere und Starrheit in ihrem statischen Gleichgewicht abbildet, ebenso dem Wesen nach von desanthropomorphisierend-wissenschaftlicher Art wie die zweite, die den in den Einzelmenschen heranreifenden sozialen Auftrag begrifflich verallgemeinert. Dieses gedoppelte System von desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen der Wirklichkeit wird nun zum Objekt einer zweiten Mimesis, der anthropomorphisierend-ästhetischen, die aber die bereits objektiv vorhandene bzw. auf Grundlage der ersten Mimesis projizierte Wirklichkeit des Raums nicht aufhebt, sondern ‚bloß‘ seine konkrete Geformtheit, den Prinzipien des Ästhetischen entsprechend, qualitativ umwandelt.“<sup>37</sup>

Der kollektive Charakter vor allem öffentlicher Bauten ist für Lukács dabei ein entscheidendes Moment, wobei „deren Funktion nicht zuletzt in der Erweckung kollektiver Gefühle“ bestehe. Lukács führt hier einige Beispiele an, etwa Stonehenge, das eine Lichtung nachahme, oder die ägyptischen Grabbauten, die eine Nachahmung der Totenaufbewahrung unter natürlichen Hügeln seien.<sup>38</sup> Die Beispiele solcher „mimetischen Momente“ in der anfänglichen Architektur ließen sich nach Lukács beliebig vermehren.

Die Mimesis beziehe sich in späteren Phasen, so Lukács „nicht so sehr auf einzelne Naturgegenstände oder auf ihre Beziehungen als auf deren Ensemble, so wie es sich als ein für kollektive Handlungen der Menschen geeigneter Raum darbietet“:<sup>39</sup> „Ihre Formensprache ist dazu da, um derartige Empfindungskomplexe der einzelnen Menschen zu generellen, die ganze Gemeinschaft umfassenden zu synthetisieren [...]. Da nun ein solcher Raum der notwendige und adäquate Schauplatz der wichtigsten kollektiven Handlungen der Menschen wird, erhält er den Akzent, der eigene Raum des Menschen zu sein, der einzig angemessene Rahmen, die einzig adäquate Umwelt für höchst wichtige Inhalte seines Lebens.“<sup>40</sup>

Zwar betont Lukács die Geschichtlichkeit der Architektur, führt aber nicht weiter aus, wie die „Mimesis“ und Evokation der „kollektiven Zwecksetzungen“ durch den architektonischen Raum zustande kommen. Lukács betont nur, dass „ihrer ästhetischen Genesis [...] eine ausgedehnte Entwicklung von Emotionen, die an räumliche Vorstellungen geknüpft sind, vorgegangen“ sei.<sup>41</sup> Hier geht Grassi einen entscheidenden Schritt über Lukács hinaus. Diese „Entwicklung von Emotionen“ ist für Grassi grundsätzlich mit den typischen Architekturformen, den formalen Typen selbst verknüpft, nicht nur bei der Evokation der Konstruktion, sondern auch bei der Evokation der Ideen.

In der oben angeführten „Unfähigkeit“ der Architektur, etwas Negatives auszudrücken, sieht Lukács wiederum alles andere als einen Verzicht: „Diese Negation einer jeden Negativität begründet vielmehr die singuläre Eigenart der Architektur, nämlich: dass sie allein imstande ist, das allgemeine gesellschaftliche Sein einer Periode direkt zu offenbaren, die im Leben durch mannigfache Vermittlungen der Taten, Gedanken etc. der Einzelmenschen sich durchsetzenden gesellschaftlichen Bestimmungen als eine unmittelbare, sinnlich-sinnfällige Evokation wirksam werden zu lassen.“<sup>42</sup>

Analog dazu schreibt Grassi: „Die gebaute Stadt, die vom Menschen bearbeitete Landschaft [...] drücken kollektive Inhalte aus. Die Architektur ist in weitgehendem Maß deren Spiegel, und auf diese Weise erhalten die Formen feste Bedeutungen.“<sup>43</sup> Die Nachahmung ist für Grassi dabei aber keine „nostalgische Beschwörung“, sondern eine „Aneignung und Überwindung, als Kontinuität und Einheit der allgemeinen Ziele“.<sup>44</sup> Die „evokative Bestimmung der Architektur“ liege, so Grassi, in der „Verbindung der Architektur mit der Gesellschaft und ihren großen Zielen.“<sup>45</sup> Diese Spannung sei in der gesamten großen Architektur der Vergangenheit erkennbar, in den bedeutungsvollsten Momenten der Geschichte der Städte, in der Gestalt ihrer Gebäude und in den vorherrschenden Formen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Leben des Menschen, sowohl das alltägliche und private als auch das öffentliche Leben auf der Straße, auf den Plätzen oder in den großen Monumenten wie dem Theater, besitzt für Grassi seit der Antike bestimmte Konstanten, die sich auch im menschlichen Denken und in der menschlichen Wahrnehmung widerspiegeln. Diesen Konstanten des menschlichen Lebens entsprechen nach Grassi konstante Grundformen der Architektur: das Haus, die Straße, der Platz, der Block bis hin zur gesamten Stadt und nicht zuletzt zu den einzelnen Elementen der Architektur wie der Tür, dem Fenster, dem Dach und den Ornamenten. Der Rationalismus ist für Grassi eine Haltung gegenüber dieser Geschichte und seine Erkenntnis bezieht sich dabei sowohl auf die architektonischen Formen als auch auf das Leben, das sich in diesen abspielt. Letztendlich handelt es sich um eine Selbsterkenntnis des Menschen in der architektonischen Welt, in der er sich selbst wiedererkennt.

In den im Laufe der Zeit entstandenen Typen sind für Grassi die wichtigsten Formen für das menschliche Leben aufgehoben, die menschliche Kultur an einem bestimmten Ort ist für ihn in diesen Formen enthalten. Nur eine Architektur, die auf einem eingehenden und systematischen Studium dieser historischen Formen beruht, kann den ganzen Reichtum einer Kultur aufnehmen und weiterführen. Die Architektur muss dabei nicht nur einen realen und angemessenen Raum für das Leben des Menschen erschaffen, sondern diese Angemessenheit auch evozieren, also im Betrachter hervorrufen. Die Architektur bezieht sich also für Grassi auf ihre eigenen typischen Formen und transformiert diese, um dem kollektiven Leben in seinem ganzen Reichtum und mitsamt seiner ganzen Kultur einen angemessenen Raum zu geben und zugleich dieses Leben zu evozieren. Die Referenz von Grassi kann dabei als eine Weiterentwicklung der Mimesis von Lukács angesehen werden und erscheint letztendlich als eines der grundlegendsten Prinzipien der Architektur.

## Bildnachweis

- Abb. 1: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Cover.  
Abb. 2: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 40.  
Abb. 3: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 61.  
Abb. 4: Giorgio Grassi: opere e progetti, Mailand 2004, Abb. S. 97.  
Abb. 5: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 14–18.

## Endnoten

- 1 Grassi, Giorgio: *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editori (collana polis n. 4), Padua 1967; Umberto Allemandi (*I testimoni dell'architettura*), Turin 1998 (überarbeitete Neuauflage); Franco Angeli (Collana di Architettura Nr. 80.40), Mailand 2008 (Neuauflage der Neuauflage). Im Folgenden zitiert als CL 1967 und CL 1998, im Text als „La costruzione logica“.
- 2 Grassi, Giorgio: *Ausgewählte Schriften 1970–1999*, Hg. und Übersetzung: Caja, Michele / Frank, Birgit / Schwarzbürg, Jörg / Pellnitz, Alexander, Vorwort: Lampugnani, Vittorio Magnago, Luzern 2001.
- 3 Vgl. Pellnitz, Alexander: *Ratio und Evokation in der Architekturtheorie von Giorgio Grassi*, Berlin 2011.
- 4 CL 1967, S. 22; CL 1998, S. 28. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser dieses Aufsatzes.
- 5 CL 1967, S. 26; CL 1998, S. 32.
- 6 CL 1967, S. 27; CL 1998, S. 33.
- 7 Grassi, Giorgio: *Architettura lingua morta*, Vortrag auf dem IBA-Symposium „Architektur zwischen Individualismus und Konvention“, Berlin 8.–10.10.1984; in Grassi, Giorgio: *Ausgewählte Schriften, 1970–1999*, Luzern 2001, S. 173.
- 8 CL 1967, S. 141; CL 1998, S. 181.
- 9 CL 1967, S. 28; CL 1998, S. 34.
- 10 CL 1967, S. 87f.; CL 1998, S. 100.
- 11 CL 1967, S. 91; CL 1998, S. 103: „carattere riferente“.
- 12 CL 1967, S. 100; CL 1998, S. 113f.
- 13 CL 1967, S. 100f.; CL 1998, S. 114f.
- 14 CL 1998, S. 118: „figura retorica“; CL 1967, S. 102: „immagine“.
- 15 CL 1998, S. 117: „riflettersi in una immagine sintetica, in una figura simbolica“; vgl. CL 1967, S. 101: „rappresentare un'immagine“.
- 16 CL 1967, S. 101; CL 1998, S. 117.
- 17 CL 1967, S. 98; CL 1998, S. 110.
- 18 Vgl. Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*, Cambridge / Massachusetts 1972, dt.: *Lernen von Las Vegas*, Braunschweig u.a. 1979.
- 19 Focillon, Henri: *Vie des formes*, Paris 1934; ital.: *La vita delle forme*, Mailand 1945; dt.: *Das Leben der Formen*, Bern 1954.
- 20 Focillon, Henri: *Das Leben der Formen* 1954, S. 10f.
- 21 Grassi, Giorgio: *L'architettura come mestiere*, in: Tessenow, Heinrich: *Osservazioni elementari sul costruire*, hg. von Giorgio Grassi, Mailand 1974, S. 37.
- 22 Grassi 2001 (wie Anm. 2), S. 80.
- 23 Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied / Berlin 1963, ital.: *Estetica*, Turin 1970.
- 24 Lukács, Georg: *Die Eigenart* 1987, S. 409.
- 25 Frey, Dagobert: *Wesensbestimmung der Architektur*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, 1925, auch in: ders.: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, S. 93–106. Lukács zitiert Frey in seiner „Eigenart des Ästhetischen“ nicht.
- 26 Ebd., S. 97.
- 27 Ebd., S. 104.
- 28 Ebd., S. 105.
- 29 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 413.
- 30 Ebd., S. 413.
- 31 Grassi, Giorgio: *Architekturprobleme* 1976, AS S. 91.
- 32 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819, 1844, 1859, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1979, S. 303.
- 33 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 417.
- 34 Ebd., S. 404.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd., S. 405.
- 37 Ebd., S. 410.
- 38 Lukács bezieht sich hier auf: Worringer, Wilhelm: *Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung*, München 1927, S. 52, 76. Letzteres Beispiel erinnert dabei an die auch von Grassi zitierte Architekturdefinition von Loos anhand des Erdhügels im Wald, der ein Grab evoziert. Auf Worringers berühmte Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“, München 1908 geht Lukács ausführlich im 1. Band ein (Lukács, Georg: *Die Eigenart* 1987, S. 322–324).
- 39 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 397.
- 40 Ebd., S. 407f.
- 41 Ebd., S. 394.
- 42 Ebd., S. 413.
- 43 Grassi, Giorgio: *Architekturprobleme* 1976, S. 20; AS, S. 94.
- 44 Ebd., S. 95.
- 45 Ebd., S. 97.