

André Corboz bin ich erstmals 1987 im Getty Center zu Santa Monica begegnet, wo wir am selben Flur einen Arbeitsraum hatten. Mein erster Eindruck war, daß er am liebsten bei sich selber war, daß er in Ruhe gelassen werden wollte. Dieser Eindruck verflüchtigte sich erst, als er am gleichen Center seinen Vortrag hielt: Da entfaltete sich der Intellekt eines Mannes an einem spröden Material, an den Rekonstruktionen des Tempels Salomons in Jerusalem, und schweifte durch die Fluchten und Flure dieser gewaltigen Phantasiebauten mit immer neuen Beobachtungen, Ideen und Theorien. Er braucht offenbar die Einigelung, um ins Weite zu kommen. Diesen Doppelaspekt seines Wesens – die introvertierte Konzentration und die expansive Art seines Denkens, seines Kombinierens und Phantasierens – finde ich in einer eigenartigen Ausprägung auch in seinen wissenschaftlichen Werken immer wieder entfaltet.

Corboz ist nach einem juristischen Studium, nach literarischen Veröffentlichungen und während eines Verwaltungsdienstes mit einem Buch als Architekturhistoriker hervorgetreten, dessen Thema sozusagen vor der Tür lag: ein urbanistisches Grundlagenwerk über Carouge (1968), einer Stadt im Kanton Genf. Dieses gleichsam heimatgebundene Buch weitet seinen Horizont sogleich in Richtung einer aufgeklärten Urbanistik des Zeitalters. Für die Stadtforschung hat Corboz das große Thema der Wechselbeziehungen zwischen Stadt und Land neu erschlossen, auch hier die eingehegte Zelle Stadt in einen übergeordneten Kontext hineinstellend. In den methodologischen Überlegungen von Corboz nimmt die Opposition von *Amplifikation* und *Reduktion* eine wichtige Stellung ein: Das amplifizierende Verfahren bringt einen Gegenstand, eine Beobachtung in ein weiteres Beziehungsnetz, aus dem sie heraustreten oder sich einpassen, in dem sie Verwandtschaften oder Abweichungen erkennbar machen, in dem sie sich entfalten oder in dem sie eingeschränkt werden.

Das amplifizierende Vorgehen arbeitet mit Thesen, Ahnungen und Vermutungen, sondiert mit Hilfe neuer Methoden, wagt Intuitionen und Assoziationen, etwa derart, daß der Markusplatz in Venedig ein Hippodrom ge-

nannt wird. Dabei widerfährt dem Forscher oft das, was nach einem Lieblingszitat von Corboz Horace Walpole *serendipity* genannt hat: daß „man etwas findet, während man etwas anderes suchte“. Das Reduktionsverfahren dagegen meint die stimmige Synthese, die Zusammenführung und Verknüpfung heterogener Elemente und Indizien zu einer neuartigen Figuration; das Einsammeln von Merkmalen und deren Zuordnung zu einem Sinngefüge, für dessen Evidenz und Wahrheit man sich letztlich entscheiden muß. Die Texte von André Corboz haben durch diese Doppelfähigkeit zur Expansion und Kontraktion, zum Ausbreiten und Zuspitzen einen ganz eigentümlichen Rhythmus von fast künstlerischem Rang.

Beide Verfahrensweisen sind wohl dafür verantwortlich, daß in den methodischen Reflexionen von André Corboz, die immer neu ansetzen, immer wieder auch sich selbst in Frage stellen und oft mit überraschenden philosophischen oder literarischen Hinweisen aufwarten, ein Motiv oder eine *Maxime* eine Hauptrolle spielt: das Risiko. Ohne die Kategorie des Risikos, ohne das gedankliche Experiment kommt für Corboz keine weitertreibende Erkenntnis zustande.

Die Freude, mit der ich die methodischen Passagen und Aufsätze von Corboz lese, ist lediglich überschattet von dem Bewußtsein, daß unsere kunsthistorischen Fachkollegen diese Passagen zu überschlagen pflegen, weil sie den Sachen ohne Theorie näher zu sein wähnen, während sie diese in Wirklichkeit verfehlen, wenn sie ihnen unüberlegt gegenüberreten.

Wenn ich angeben sollte, was mich an den Schriften von André Corboz am meisten fasziniert oder wo ich am meisten gelernt habe, dann würde ich sagen, daß ich durch ihn Architektur anders habe wahrnehmen lernen. Von den Technikern lerne ich die Bauten als statische Konstruktionen, als Ergebnis mathematischer oder physikalischer Operationen kennen; der Bau ist, was er ist, dank rationaler Planung. Die Stilhistoriker zeigen mir den Bau als Ergebnis einer epochalen Gestimmtheit, die dem Architekten einen Set von bestimmten Formen in die Hand gibt; der Bau ist, was er ist, dank der ästhetischen Auswirkung des Zeitgeistes. Die Wahrnehmungshistoriker seit Wölfflin bringen mir den Bau nahe als Ergebnis meiner physiologisch bedingten Apperzeption, seinen Raum als Projektion meiner körperlichen Verfaßtheit; der Bau ist, was er ist, dank eidetischer Leistung. Der Architektursoziologe erklärt mir den Bau aus Ansprüchen pragmatischer, ideologischer oder politischer Interessen bestimmter Gruppen der Gesellschaft, die sich zumeist in einem einzigen Bauherrn verkörpern lassen; der Bau ist, was er ist, dank eines bauherrlichen Willens. Bei Corboz können alle diese Zugänge eine Rolle spielen, ihre physikalische, soziologische, sti-

listische und wahrnehmungspsychologische Bestimmtheit ist ihm selbst verständlich, und doch ist ihm die Architektur immer noch etwas andere noch von anderen Voraussetzungen abhängig. Seine eigenen Interessen und Beobachtungen bewegen sich jedoch auf einer Ebene, die wohl am besten mit einem Paradoxon bezeichnet wird, das bei Corboz gelegentlich „die Idee als Bild“ genannt wird. Die Bauten verdanken sich auch mental vorgeprägten Schemata, sie sind so etwas wie kollektiv gewordene Vorstellungsbilder einzelner Architekten.

Mißtrauisch macht Corboz jegliche Form behaupteter Voraussetzungslosigkeit. Das Canaletto-Buch (1985) wendet sich gegen die Behauptung, Canaletto habe mit seinen Veduten nichts anderes als dokumentarische Absichten verfolgt, es seien nach heutigen Kategorien gemalte Fotografien. Corboz kann nachweisen, daß Canaletto mit Hilfe von Auslassungen, Verzerrungen, Verschiebungen oder sonstigen künstlerischen Regieleistungen eine *Venezia immaginaria* propagiert, die dokumentarische Objektivität nur vortäuscht. Auch Ausdruckswerte, die die Vergänglichkeit des städtischen Ambientes reflektieren, werden in den Veduten wahrgenommen. Ebenso wenig wie Canaletto die venezianische Stadt hat Hubert Robert die antiken Ruinen archäologisch dokumentieren wollen, wie oft behauptet wird. Vielmehr will Robert mit seinen Ruinenbildern, ebenso wie mit seinen Gartenansichten, ein neues „Bild“ von der Natur aufrufen, das dann auch in den Architekturprospekten Boullées nachwirkt. „Ideenbilder“ sind bei Robert auch jene Phantasien von antizipierten Ruinen, in denen etwa die Grande Galerie des Louvre mit eingestürztem Gewölbe gezeigt wird. Die urbanistischen Analysen von Corboz sind oft geleitet von der Vorstellung, daß Bilder die Architekturen prägen, Bilder von Kristall und Gebirge bei Viollet-le-Duc und bei den Architekten der Gläsernen Kette; Bilder vom rational disponierten Leben in einer durchkalkulierten Umwelt, wie sie sowohl den Stadtgestalten der *Charta von Athen* als auch den organistischen Stadtmodellen zugrunde liegen. Corboz' Satz: „Natur ist, was die Kultur als solche bezeichnet“, gilt auch für die Entstehung architektonischer Formen: Es sind kulturell geprägte „Bilder“, welche die künstlerische Wirklichkeit bestimmen.

Corboz fasziniert die alte Idee aus dem 18. Jahrhundert, Waldwege für Hauptstraßen einer Stadtanlage zu nutzen. Zuletzt hat Corboz noch ein neues Bild von der amerikanischen Stadt propagiert. Deren amorphe, unübersichtliche Struktur ist nur im Vergleich mit unserem Bild von der organisch geschlossenen Stadt ein unerträgliches Chaos. Im Lichte einer nicht mehr vorgeplanten Freiheitsvorstellung kann man die amerikanische Stadt

als ein offenes System, wie eine Collage aus unterschiedlichen Materialien, sehen. Diese aus europäischer Sicht generöse Interpretation der amerikanischen Stadtentwicklung wird von Corboz einem Zukunftsbild konfrontiert: Die Stadt der Zukunft wird die Hyperstadt sein, die den Unterschied zwischen Stadt und Land endgültig auflöst; in der die ausgewogene Harmonie ersetzt sein wird durch ein zerstreutes, kataklastisches, aus Zufallsprodukten zusammengekommenes Stadtkonglomerat. In ihm hat Corboz, so will mir scheinen, ein Analogon seines methodischen und theoretischen Ideals wissenschaftlichen Arbeitens gefunden. Schon sein Buch über die frühmittelalterliche Architektur (1970) verzichtet darauf, das heterogene Material feinsinnig zu schlüssigen Beziehungsnetzen zusammenzustricken und in stilgeschichtliche Konstruktionen zu zwingen; am liebsten, so bekennt der Autor, stelle er sich eine Kunstgeschichte dieses Zeitalters wie eine dadaistische Montage vor, in der den einzelnen Elementen ein völlig eigenes Entfaltungs- und Existenzrecht zugebilligt wird; schon sein Buch über Carouge war sogleich eine Montage genannt worden.

Corboz gehört zu dem Typus von Kunsthistorikern, welche die Vergangenheit immer mit einem reflektierten Gegenwartsbewußtsein angesehen und zum Leben erweckt haben. Die Geschichte wird ihm nahe, wo er sie mit den Augen der Gegenwart wiedererkennen kann.

Hamburg, im Sommer 2000

Martin Warnke