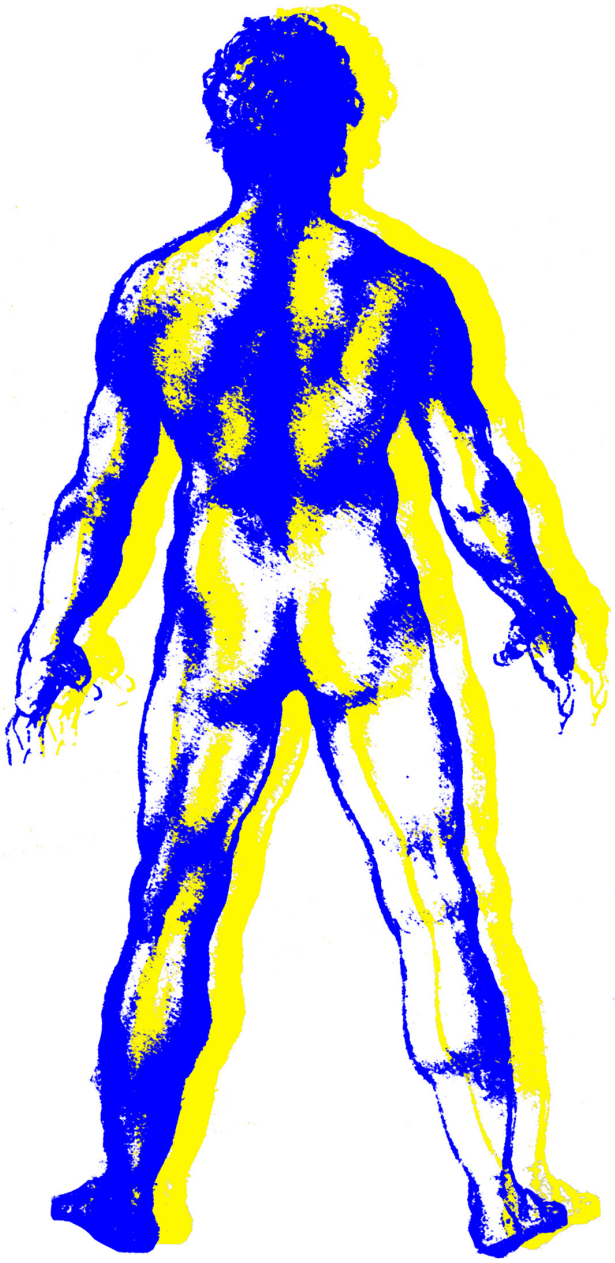
archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Rückseiten

archimaera **#9**

www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online

ISSN:1865-7001 **März 2021**

Willkommen

"*Unsre leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen*",[1] erklärt Heinrich Wölfflin 1886 in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Die Wahrnehmung von Tragen und Lasten, Stoff und Form, Schwere und Kraft, die Wirkung geometrischer Formen seien durch die Erfahrungen bestimmt, die der menschliche Betrachter als Körperwesen in seinem eigenen Leib macht. Eine charakteristische Dimension der menschlichen Körperlichkeit lässt Wölfflin allerdings unberücksichtigt. Der Mensch ist ein Wesen, das eine Vorder- und eine Rückseite besitzt. Sinne und Aufmerksamkeit des Menschen sind nach vorne gerichtet. Hinter dem Rücken liegt das, was der aktuellen Betrachtung entzogen ist.

Die Polarität von Vorder- und Rückseiten ist eine Grundlage der menschlichen Selbst- und Welterfahrung. Von Kind an wird gelernt, einem Mitmenschen in der sozialen Interaktion das Gesicht zuzuwenden. Ein feines Gespür indiziert, wie soziale Situationen über die Positionen der Akteure zueinander zu entschlüsseln sind; wer seinen Mitmenschen den Rücken zuwendet, formuliert eine Aussage.

Umso erstaunlicher ist es, dass eine bewusste Auseinandersetzung mit den Rückseiten in der Architektur weitgehend fehlt. Warum das so ist, deutet August Schmarsow, Wölfflins intellektueller Gegenspieler in der im späten neunzehnten Jahrhundert geführten Debatte über den Körper als Grundlage der menschlichen Raumwahrnehmung, mit einer Frage an – "*übertragen wir unsre eigene Orientirung auf die Körper da draussen und unterscheiden wie an uns auch an ihnen eine Vorder- und eine Rückseite? – Aber weshalb dann die Annahme, dass sie uns alle die Vorderseite zudrehen?*"[2] Bewege sich der Betrachter in einem Innenraum, so sei das Bewusstsein der in seinem Rücken liegenden Wand diffus, "*nur wie ein Schatten*". Aber "*Im Aussenbau tritt die Front gar oft* [...] *als Protagonist auf, und bildet, wie der menschliche Urheber selbst, eine ausgesprochene Vorderseite, im Gegensatz zur bescheidenen Kehrseite aus.*"[3] Intuitiv erwartet der Beobachter, dass ihm Architekturen nichts anderes als Vorderseiten zuwenden. Diese Gerichtetheit der menschlichen Erfahrung und Erwartung ist wie Raumdramaturgie, Ziel und Weg ein Grundelement der architektonischen Inszenierung. Das Ziel ist das, auf das sich der Betrachter absichtsvoll zubewegt. Mit den programmatischen Worten Le Corbusiers: "*Der Mensch geht geradeaus, denn er hat ein Ziel*".[4] Das Ziel ist das Geplante, die Rückseite ist das, was aus dem Blick geraten ist.

Liest man Le Corbusiers Statement als modernistisches Fortschrittsprogramm, steht die Rückseite für das Gegenteil einer systematisch geplanten Entwicklung: für das Ungeplante, für das Überkommene, für etwas, das sich ergibt, ohne dass es explizit so gewollt wurde. Diese Rückseiten entstehen jedoch mit einer gewissen Notwendigkeit. Wo Prioritäten festzulegen sind, werden zugleich Rückseiten geschaffen: Orte von untergeordneter Bedeutung und Gestaltqualität. Wo es gilt, einen bestimmten Weg einzuschlagen, ist das, was zurückbleibt, die Kehrseite der Entwicklung. Die Rückseite ist die Seite der Logistik, die dienende Seite, die Seite, die nicht zur Repräsentation bestimmt ist. Schnell drängen sich hier Erfahrungen, Vorstellungen und Bilder aus der Architektur auf: Einkaufszentren, Flughäfen, Behörden, städtische Räume und ihre gestaltarmen Rückseiten.

Erscheint die Rückseite in dieser Hinsicht als Problem, impliziert in anderer Weise auch die systematische Vermeidung von Rückseiten Kritik. Die Idee der "Abschaffung der Rückseite" mündet in die Vorstellung vollkommener Allansichtigkeit, Perfektion und Kontrolle, in der Idee eines Panoptikums – ein unbehagliches Bild. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben in ihrer klassischen Studie *Dialektik der Aufklärung* die Implikationen solcher

Machbarkeitsphantasien zum Thema gemacht. Wie von weiteren Vertretern philosophischer Aufklärungskritik herausgestellt wurde, haben schon Zeitgenossen der Französischen Revolution diese Schattenseite instrumenteller Vernunft thematisiert: "*Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer*" (Francisco Goya),[5] oder: "*Wo Licht hinfällt, tritt die zurückweichende Nacht desto dichter zusammen*" (Jakob Michael Reinhold Lenz).[6] Aus der Rückseite als realem lebensweltlichem Phänomen wird an dieser Stelle eine Metapher, die als Sinnfigur für die Deutung geistesgeschichtlicher Strömungen der Neuzeit dient. Auch die Architekturgeschichte ist nicht frei von diesen Prozessen. Zwei Jahrzehnte nach Horkheimer und Adorno kritisierte Robert Venturi in *Complexity and Contradiction* die Eindimensionalität einer dogmatischen Moderne in Architektur und Städtebau und wurde damit zum Anstoßgeber für eine seither breiter gewordene Debatte.

"*Der Mensch geht geradeaus, denn er hat ein Ziel.*" – Liest man diesen Gedanken als Fortschrittsprogramm, so gibt es Disziplinen, die sich für das genaue Gegenteil interessieren, die das Vergangene und das Zurückgelassene in den Blick nehmen. In diesem Sinne betreiben Architekturgeschichte und Architekturtheorie – lebensweltlich konkret oder aus einer geistesgeschichtlichen Perspektive – die Betrachtung von Rückseiten der Architektur. Dass dies kein irrationales Zurück- oder Stehenbleiben darstellt, sondern gewinnbringend und produktiv ist, verdeutlichen die Artikel dieser Ausgabe.

Den Anfang machen vier Beiträge, die das Thema der Rückseite aus architekturtheoretischer und geistesgeschichtlicher Perspektive in den Blick nehmen. Achim Hahn untersucht in Hinblick auf den Architekten und Kirchenbaumeister Rudolf Schwarz, inwiefern es möglich ist, im Bereich der Baukunst vom "Unbetretbaren" oder "Unverfügbaren" zu sprechen. Für Schwarz bezeichnet dieser Begriff einen Bereich des Bauens, der sich mit dem Transzendenten auseinandersetzt, einer Dimension der Sinnstiftung, die sich einem naturwissenschaftlich-technischen Zugriff entzieht. Wie Hahn anhand von Schwarz' geschriebenem Werk und seinem Gedankenaustausch mit dem Religionsphilosophen Romano Guardini aufzeigt, beinhaltet eine solche Auseinandersetzung Orientierungswissen in Bezug auf die Begrenztheit und auf die Sinnhaftigkeit der "baumeisterlichen" Arbeit. Schwarz erweist sich damit als bisher übersehene Stimme im Kontext der Aufklärungskritik der Nachkriegszeit. Matthias Schirren beschäftigt sich mit der Begegnung des Architekten Bruno Taut mit der japanischen Architektur. Tauts Deutung des durch eine Zwischenwand getrennten Nebeneinander von Bildnische und Abort im japanischen Wohnhaus parallelisiert Schirren mit Fechners Schrift *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*, in der Fechner die physikalischen Erscheinungsweise und den geistigen Gehalt von Phänomenen als Nacht- und Tagseite miteinander in Bezug setzte. In einer ähnlichen Weise sah Taut eine von Tagespolitik unberührte, aus sich selbst gerechtfertigte Kunst als eigentlichen Sinngeber von Kultur. Schirren verdeutlicht diese Haltung anhand einer bisher übersehenen Quelle, eines Widmungsblattes, das Taut zur Propagierung seiner Utopie *Alpine Architektur* im August 1918 an Kaiser Wilhelm II. richtete. Ein weiterer Architekt, der sich in Auseinandersetzung mit Guardini um eine Antwort der Architektur auf ein durch Technik und Wissenschaft bestimmtes Zeitalter bemühte, tritt in Albert Kirchengasts Beitrag zu Mies van der Rohe entgegen. Mies, so weist Kirchengast in seiner detailgenauen Studie des schriftlichen und gebauten Werkes nach, suchte in der Entgegensetzung der technischen Bedeutungsform und des ästhetischen Natureindrucks, der durch den panoramaartigen Ausblick aus seinen Bauten gegeben ist, einen Ausgleich dieser Pole. Der beabsichtigte Zusammenfall der Gegensätze vollzieht sich im Ausblick auf eine lebendige Außenwelt, die Mies wie ein "Unverfügbares" vor dem entleerten Innenraum als "Rückseite des Hinausschauens" inszenierte. Eine weitere Art von Rückseite identifiziert Matthew Wells in dem Verbergen von Installationen und technischen Ausstattungen, die für das Funktionieren der Bauwerke unvermeidlich sind. Was wir heute als Architektur verstehen, ist weniger eine räumliche oder tektonische Aufgabe, die auf ästhetischen Prinzipien be-

ruht, sondern ein Akt der Gestaltung geschlossener Umgebungen. Der Beitrag blickt hinter die glatte Oberfläche der ins Bild gesetzten Architektur und problematisiert die dahinter liegenden Technologien.

Einen weiteren Schwerpunkt bildet das Spannungsverhältnis von Stadt und Landschaft. Die rückseitig gelegenen Gärten des mediterranen Nikosia, dessen Gartenhöfe das Interesse antiker, neuzeitlicher und moderner Autoren in gleichem Maß anregten, sind Gegenstand des Beitrags von Christos Papastergiou. Mit Textanalyse, Fotografie und Zeichnung stellt der Autor Nikosias Gärten als Heterotopien dar, als äußere Innenräume, Nutzflächen und Orte der Sinnesästhetik – und als Orte des Rückzugs vor den Zugriffen kolonialer Herrschaft. Friederike Meyer-Roscher leistet einen medienwissenschaftlichem Beitrag, der sich mit utopischen und dystopischen Zukunftsbildern im Science-Fiction-Film befasst. Die Autorin nimmt das oben genannte Zitat Le Corbusiers als metaphorischen Ausgangspunkt, um nach dem Gehalt positiv und negativ besetzter Zukunftsbilder zu fragen. Methodisch beruht ihre Analyse auf der quantitativen Auswertung von *establishing shots*, atmosphärisch besetzter Einführungssequenzen, die Personen und Situationen im Film mit spezifischen Landschaften in Verbindung bringen.

Dem Einfluss von Technik und Infrastruktur auf die Polarisierung von Stadt und Wahrnehmung ist der Artikel von Benedikt Boucsein, Eirini Kasioumi und Elif Simge Fettahoglu-Özgen gewidmet. Die Münchner Forschergruppe diskutiert anhand der Koordinaten Erreichbarkeit und Beeinträchtigung die Einflüsse technischer Infrastrukturen auf den städtischen Raum. Dabei wird deutlich, dass sich aus der ursprünglichen, im Zeitalter von Baublock und Korridorstraße begründeten Dualität von Vorder- und Rückseite durch die Überlagerung verschiedener Verkehrssysteme und ihrer Wirkungsfelder längst eine multipolare Ordnung von bevorzugten und benachteiligten Räumen in der Stadt ausdifferenziert hat: Eisen- und U-Bahnen, Autobahnen, Verkehrsknoten, vertikale Erschließung durch Aufzüge, Flugverkehr und die in Zukunft hinzukommenden Auswirkungen von Lieferdiensten durch (autonome) Drohnen und Urban Air Mobility erzeugen ein dichtes Geflecht von Lagegunst und Beeinträchtigungen, das es schwer macht, in eindeutiger Weise von Vorder- und Rückseiten in der Stadt zu sprechen. Demgegenüber ruft der Beitrag von Christoph Mäckler und Wolfgang Sonne in Erinnerung, welche elementaren Qualitäten mit der Polarität von Vorder- und Rückseite im städtischen Baublock gegeben sind. Sie organisieren Räume im Spannungsfeld von Öffentlichkeit und Privatheit, nehmen auf Bedürfnisse von repräsentativen und informellen Nutzungen Rücksicht und erlauben dadurch die Genese nutzungsgemischter und anpassungsfähiger Quartiere. Ihre Analyse illustrieren die Autoren mit klassischen und zeitgenössischen Beispielen, die bis in die Grundrissebene die Anpassungsfähigkeit städtebaulicher Typologien vorführen. Mit dem Konzept der *Imprecise Joints* macht Chenxi Gong am Beispiel ihrer Heimatstadt Wangcang das besondere bauliche Charakteristikum jener Städte begreifbar, die sich weltweit im Zwischenstadium unvollständiger Urbanisierung und Industrialisierung befinden. Ihre inhomogene, schnell gewachsene Baustruktur, in der Alt und Neu, Stadt und Land, handwerkliche und industrielle Techniken unkontrolliert, spontan und pragmatisch miteinander verwoben sind, versteht sie nicht als temporäres Phänomen oder gar Makel auf dem Weg zu einer "vollständigen" Entwicklung, sondern vielmehr als Ausdruck von Lebendigkeit, Diversität und lokaler Identität. Entsprechend fordert sie Planer dazu auf, *Imprecise Joints* nicht zu übersehen, sondern sie bewusst als Ausgangspunkte und Referenzen für das zeitgenössische Architekturschaffen zu begreifen.

Sebastiano Fabbrini wendet sich in seiner historischen Analyse am Beispiel der Europäischen Union der Offenheit von Planungsprozessen zu. In den untersuchten Fallbeispielen erweisen sich Planungen für supranationale Institutionen nicht als rationaler Start-Ziel-Prozess, sondern als mäandrierender Vorgang. Die dadurch gegebene Möglichkeit des Richtungswechsels zeigt sich im Ergebnis als überlegen gegenüber der von Le Corbusier propagierten

Geradlinigkeit linearer Umsetzungsprozesse. Michal Lynn Shumate setzt sich mit Eingriffen in die Stadtstruktur Roms auseinander, die durch die Überlagerung antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Bauten geprägt ist. In den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts folgen Stadtentwicklung und Denkmalpflege in Rom der Strategie der Freistellung antiker Bauten durch Abbruch des umgebenden historischen Bestandes. Die mittelalterlichen Wohnbauten wurden als Gerümpel betrachtet, das weggeräumt werden könne. Auf den Rückseiten des so in Szene gesetzten Roms haben sich indes einige *case medioevali* erhalten, die Gegenstand von Shumates Beitrag sind. Auch der nächste Beitrag thematisiert die Ambivalenz vermeintlicher Rückseiten am Beispiel Roms. Beginnend mit der Renaissance förderten die Päpste städtebauliche Projekte zur Entwicklung der Stadt. Straßenverläufe wurden verändert, Plätze angelegt, der Palast- und der Villenbau finanziell unterstützt. Fabio Colonnese führt am Beispiel der Farnesina au Baullari vor, wie eine Rückseite zur Hauptfassade wurde und welche Bedeutung dies für die Wahrnehmung des Gebäudes impliziert. Derartige Veränderungen vollziehen sich auch im unmittelbaren Umfeld der Päpste: Um einen Hintereingang zur Skulpturensammlung im Cortile Ottagono des Belvedere zu schaffen, beauftragte zu Beginn des 16. Jahrhunderts Julius II. seinen Hofarchitekten Donato Bramante damit, einen Turm mit einer Rampe zu bauen. Dieses architektonische Kleinod zeichnet sich dadurch aus, dass im Verlauf der Rampe die Säulen von der tuskischen bis hin zur kompositen Ordnung wechseln. Die Säulen behalten die gleiche Höhe, werden aber nach oben hin schlanker, um die kanonischen Proportionen einzuhalten. Der Künstler und Designer Bernd Grimm hat dieses geometrische Konzept auf Grundlage von Vermessungen studiert und in einem Modell aufbereitet.

Andreas Gormans findet in den Rückenfiguren in den gemalten Kircheninnenräumen Emanuel de Wittes (1617–1692) den Schlüssel zu einer neuen Interpretation der dargestellten Architektur. Der "Blick über die Schulter" kommentiert die Wahrnehmung und Wahrnehmungsgewohnheiten der Zeit, so dass durch Verbergen und Enthüllen auch Bedeutungsebenen der Architektur in den Fokus der Malerei gerückt werden. Der Abschluss der neuen Ausgabe ist einer besonderen Typologie im Übergangsbereich zwischen Architektur und Transportmittel gewidmet. Jan Pieper befasst sich mit der Gestaltung der Rückseiten von Schiffen im Zeitalter des Barock. Während der Bug als Vorderseite des Schiffs symbolisch als Naturseite bestimmt ist, sind die Heckseiten mit architektonischen Formen gestaltet. Die hölzerne Heckarchitektur vermittelt zwischen den geschwungenen Linien des Schiffsrumpfes und orthogonalen Architekturformen und ist als Schauseite Inszenierung absolutistischer Macht. Der Beitrag erklärt diese Doppelfunktion im schiffsbautechnischen Detail und verfolgt die Repräsentationsfunktion der Heckseite barocker Schiffe von der Druckgraphik bis hin zu den städtebaulichen Planungen der barocken Hafenstädte L'Orient und Sankt Petersburg. In ihnen sind, wie der Autor nachweist, die dem Wasser zugewandten Heckseiten der Schiffe als hölzerne Schaufassade einbezogen.

archimaera dankt allen Autorinnen und Autoren für ihre anregenden, ungewöhnlichen und überzeugenden Beiträge sowie allen, die beim Zustandekommen des Heftes und beim Zusammenstellen der Abbildungen geholfen haben. Das neue Heft wird im März 2021 an der Architekturfakultät der Hochschule München vorgestellt. Da die Veranstaltung zur Zeit der Corona-Pandemie stattfindet, erfolgt die Präsentation dieses Mal als Livestream und Videoformat. Wir danken der Hochschule München als Gastgeberin sowie unseren Gesprächspartnerinnen auf dem virtuellen Podium: Nicola Borgmann (Architekturgalerie München), Vera Bühlmann (TU Wien) sowie den Autorinnen Eirini Kasioumi und Elif Simge Fettahoglu Özgen (TU München).

archimaera wünscht eine anregende Lektüre!

Daniel Buggert, Adria Daraban, Karl R. Kegler, Felix Martin, Anke Naujokat und Rainer Schützeichel

Anmerkungen:

1 Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften (1886-1933)*. Hg. v. Joseph Gantner. Basel 1946, S. 21.

2 August Schmarsow: "Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde". In: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 48 (1896), H. 4, Philologisch-Historische Klasse, S. 44-61, hier S. 55.

3 Ebd. S. 57.

4 "*L'homme marche droit parce qu'il a un but*". Le Corbusier: Urbanisme. Paris 1925, S. 3.

5 Vgl. Goyas Radierung "El sueño de la razon produce monstruos". Dazu: Jürgen Ebach: *Leviathan und Behemoth – eine biblische Erinnerung wider die Kolonisierung der Lebenswelt durch das Prinzip der Zweck-rationalität*. Paderborn 1984, S. 10-14. Hier vgl. auch: Werner Hofmann: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*. Katalog der Ausstellung der Hamburger Kunsthalle 17.10.1980–4.1.1981. Müchen 1980.

6 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Briefe von und an J. M. R. Lenz*. Gesammelt und hg. von Karl Freye. Leipzig 1918, Bd. 1 S. 77.

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Kunsthistorisches Institut der
Universität zu Köln
Vertretung der Professur
Architekturgeschichte
Albertus-Magnus-Platz
D–50923 Köln

c/o Adria Daraban
Fachgebiet Architekturtheorie
BTU Cottbus-Senftenberg
Postfach 10 13 44
D–03013 Cottbus

c/o Karl R. Kegler
Professur Geschichte und Theorie
der Stadt und der Architektur
Hochschule München
Karlstraße 6
D–80333 München

c/o Anke Naujokat, Felix Martin
Lehrstuhl für Architekturgeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
D–52056 Aachen

c/o Rainer Schützeichel
Institut gta
ETH Zürich
Stefano-Franscini-Platz 5
CH–8093 Zürich

Redaktion
Daniel Buggert, Adria Daraban,
Karl R. Kegler, Felix Martin,
Anke Naujokat, Rainer Schützeichel

Herausgeber des Heftes
Atmosphären
redaktion archimaera

Redaktion des Heftes
Atmosphären
redaktion archimaera

Kontakt:
redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout
online: Karl R. Kegler/Felix Martin
Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

technische Realisation
Hochschulbibliothekszentrum des Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)
Jülicher Straße 6
50674 Köln
Telefon: 0221 / 40075-173
Telefax: 0221 / 40075-190

März 2021

copyright
Das Urheberrecht aller in **archimaera** veröffentlichten Texte, sofern nicht durch andere urheberrechtliche Ansprüche geschützt, regelt die **Digital Peer Publishing (DiPP) Lizenz**. Jedermann darf die Texte unter den Bedingungen der DIPP-Lizens elektronisch übermitteln und zum Download bereitstellen. Der Lizenztext ist im Internet abrufbar.

Externe Links auf **archimaera** sind ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links.

Inhalt

8 **Impressum**

Achim Hahn (Berlin)
11 **"Baukunst am Rand des Unbetretbaren"**
Gedanken zum Umgang mit dem Unverfügbaren

Matthias Schirren (Berlin/ Kaiserslautern)
27 **Rückseiten des Schönen**
Gustav Theodor Fechners *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* (1879) als architektonisch-weltanschauliches Programm bei Bruno Taut

Albert Kirchengast (Florenz/ Wien)
43 **"Die Märchen kommen aus den Maschinen selber …"**
Ludwig Mies van der Rohe und die Lehre von den Gegensätzen

Matthew Wells (London/Zürich)
63 **The Blind Spot**

Christos Papastergiou (Nicosia)
69 **Garden at the Rear**
The Secret Garden as the Informal Part of the House in Nicosia and the Mediterranean

Friederike Meyer-Roscher (Kassel)
91 **Rückseiten, Gegenseiten und Parallelwelten**
Die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film

Benedikt Boucsein, Eirini Kasioumi und Elif Simge Fettahoglu-Özgen (München)
105 **The front side-backyard-multiplicity**
Transport infrastructures, urban development and the role of the third dimension

Christoph Mäckler und Wolfgang Sonne (Dortmund)
121 **Vorne und Hinten im Städtebau**

Chenxi Gong (Hangzhou)
139 **Imprecise Joints**
The Mixed Construction-Scape of Semi-Industrialised and Semi-Urbanised Cities – Wangcang as an Example

Sebastiano Fabbrini (Venedig)
151 **Against the Plan**
The Architecture of European Integration

Michal Lynn Shumate (Lucca)
167 **Behind the Roman Monument**
Case Medioevali as Case Study

Fabio Colonnese (Rom)
185 **The Rear as an Unintentional Façade**
The Farnesina ai Baullari in Rome

Bernd Grimm (Köln)
199 **Rückseitig gewendelt**
Die Rampa (Scala) Bramante im Vatikan

Andreas Gormans (Aachen)
217 **"Scheinbar belanglos, letztlich aber frech, genial und alles erklärend"**
Zur Bedeutung der Rückenfiguren in den gemalten Kircheninnenräumen Emanuel de Wittes

Jan Pieper (Aachen)
241 **Die Rückseiten der Architectura Navalis**
Vorn und hinten im Schiffbau des Barock

Thema des nächsten Heftes
265 **Fragment**



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Achim Hahn (Berlin)

"*Baukunst am Rand des Unbetretbaren*" (Rudolf Schwarz)

Gedanken zum Umgang mit dem Unverfügbaren

Der Architekt will bauen. Das entspricht seinem Selbstverständnis. Er ist dem Bauen und seinen Möglichkeiten gegenüber grundsätzlich positiv und optimistisch eingestellt. Was aber bedeutet "negative" Architekturlehre? Diese Konzeption stellt eine Haltung zum Bauen fest, die sich dem Bauen verweigert, das Bauen bewusst negiert. Der Architekt kann nämlich mit Bauaufgaben konfrontiert werden, die ihm unverfügbar sind. Das Unverfügbare wird dann zu einem eigenständigen Planungsinhalt und wirft einen eigenwilligen Blick auf das Ergreifen von Möglichkeiten des Bauens bzw. den Verzicht darauf. Der Aufsatz beschäftigt sich aus dieser Perspektive mit der Architekturlehre von Rudolf Schwarz (1897-1961), der in verschiedenen Einlassungen zur Baukunst eine kritische Position gegenüber einer aufgeklärten Moderne formuliert hat.[1]

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52102
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 11-26

1. Rudolf Schwarz und die Wahrnehmung der "Rückseite" der Moderne

Ihrem eigenen Selbstverständnis nach kommt die Moderne an kein historisches Ende, sondern begreift sich in einer stetig-endlosen Zukunft.[2] Was das eigene Machen und Herstellen angeht, kennt das moderne Selbstverständnis keine Orientierungs- bzw. Lösungsprobleme. Wenn nicht schon heute, dann zweifelfrei in absehbarer Zukunft wird es jeder auf positives Tatsachenwissen eingeschworenen Gesellschaft und ihrer Wissenschaft schon gelingen, auch über das Unverfügbare schließlich zu verfügen. Das "Unverfügbare" – das, was sich einem wissenschaftlichen und technischen Zugriff entzieht – ist nach dieser Logik nur auf Zeit unverfügbar. Die Welt aber, so haben Kritiker dieser naiven "Überzeugung" entgegnet, ist ja erst dadurch für die Wissenschaften berechenbar geworden, dass diese das Unverfügbare, z.B. die leibliche Gegenwart des wissenschaftlichen Beobachters als Einflussgröße bei Experimenten, als bloßes Nebengeräusch ihrer Messungen und Planungen unterschlugen.

Was unter dem Etikett "Moderne" (in Abgrenzung etwa zu einer "Postmoderne") eigentlich zu verstehen ist, darüber ist bis vor nicht allzu langer Zeit gefragt und gestritten worden.[3] Die philosophische Auseinandersetzung mit der Neuzeit, die mit der Durchsetzung wissenschaftlicher Rationalität den Maßstab von Wissenswertem überhaupt radikal verschob, setzte allerdings bereits nach dem Ersten Weltkrieg (u.a. Ernst Bloch, Walter Benjamin) und vermehrt während des Zweiten Weltkriegs ein, als z.B. von einer Post- oder Nachmoderne noch gar nicht die Rede war. Sie ging oft mit einer *Kritik der Aufklärung* einher. Bemerkenswerterweise wurde dabei der Zusammenhang von "Mythos und Moderne"[4] angesprochen und untersucht. Prominente Schlagworte der Diskussion, die nach dem Zweiten Weltkrieg sich fortsetzte, sind die von der "Dialektik der Aufklärung"[5] oder der "Verschlingung von Mythos und Aufklärung"[6] geworden. Andere nicht von Marx und Hegel herkommende, sondern wissenschaftstheoretisch argumentierende Philosophen wie Wilhelm Kamlah[7], Friedrich Kambartel,[8] Jürgen Mittelstraß[9] sprachen und sprechen in konstruktiver Absicht von "vernehmender Vernunft", führten den "Widerfahrnischarakter des Lebens" in die Diskussion ein und stehen einer durchgängig rationalisierten Welt und ihrer "aufgeklärten", aber zum Teil unkritisch gewordenen Wissenschaft skeptisch gegenüber. Kamlah z.B. hat die Situation der Wissenschaft dafür mitverantwortlich gemacht, dass der *Glaube* für die neuzeitliche Moderne zwangsläufig wieder an Bedeutung gewonnen hat: *"Aber erst die moderne Wissenschaft führt eine Situation herauf, in der nun gerade das Wissen skeptisch macht und mit der Geborgenheit der Religion Geborgenheit überhaupt zerstört. Erst jetzt muß gegen das Wissen der Glaube aufgeboten werden, wo das Leben-können noch gerettet werden soll."*[10] Den "Begriffen" Religion, Geborgenheit, Glaube, Leben u.a., wie sie lebenspraktisch von Bedeutung und in Gebrauch sind, müsste von den Wissenschaften explizit nachgeforscht werden, sollten nicht die Lebenswelten der Menschen verpasst werden. So werden auch aufgeklärte Zeiten sich ihrer "Rückseiten", die sich nicht als Tatsachen in Tabellen verbuchen lassen, bewusst, denn sie kamen von diesem "Schatten" ihres Tuns und Handelns nicht mehr los,[11] und benannten die Verluste an ganzheitlicher Betrachtung der menschlichen Welt. Die Aufklärungsskeptiker fragten zugespitzt: Ist dem wissenschaftlich-technischen Verwalten und Betreiben der Welt wirklich alles verfügbar?

Auch der Architekt Rudolf Schwarz, dem es primär nicht um wissenschaftliche Fragen ging, gehörte aus weltanschaulichen Gründen zu den Verneinern dieser Frage. Er war Skeptiker nicht aufgrund einer wissenschaftlichen Überzeugung. Seine Haltung ergibt sich aus seiner Lebensgeschichte und den Orten, an denen er aufwuchs und die er erlebte.[12] Ein zentrales Lebensereignis betraf die in den 1920er Jahren erfolgte Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit dem katholischen Priester und Religionsphilosophen Romano Guardini. Schwarz nahm durchaus Gedanken des "modernen Bauens" (wie Reduktion auf das



Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen. 1929-30. Foto. M. Chapey/ K.R. Kegler 2011/ 2021.

Wesentliche) auf, lehnte jedoch jeden "rationalistischen" oder "funktionalistischen" Baugedanken ab. In verschiedenen Publikationen, die in der katholischen Zeitschrift *Die Schildgenossen* bis zu deren Verbot 1941 erschienen, entwickelte er seine "Baukunst". Nach Krieg und Gefangenschaft nahm er seine Publikationstätigkeit wieder auf. In seinen Veröffentlichungen hat er das *Recht, Architektur zu verweigern*, gewissermaßen zu einem Prinzip seiner Baulehre herausgestellt.

Schwarz soll in diesem Aufsatz als Baumeister einer "negativen Architekturlehre" vorgestellt werden. Für diesen bislang noch nicht unternommenen Versuch habe ich Schwarz' Werk vergleichsweise selektiv gelesen. Dabei möglicherweise auftretende Einseitigkeiten bitte ich mir nachzusehen. Es besteht nicht der Anspruch, dem Gesamtschaffen von Schwarz auch nur ansatzweise gerecht geworden zu sein.

Schwarz' Buch *Vom Bau der Kirche* ist 1938 entstanden. Er hatte damals schon Kirchenbauten und auch Privathäuser sowie eine Schule gebaut. Das Buch ist aber keine Bau- oder Entwurfslehre. Es enthält "Pläne", die zugleich philosophische Entwürfe sind. Es beginnt mit einer Lehre vom Menschen, dem menschlichen Leib, dem Auge des Menschen. Mies van der Rohe, ein begeisterter Leser, schrieb aus Amerika: Das Buch, obwohl es sich dem Kirchenbau widme, erhelle "*die eigentlichen Fragen der Architektur überhaupt*. […] *Ich glaube, es sollte nicht nur von dem an Kirchenbau Interessierten gelesen werden, sondern von jedem, dem die Architektur ein echtes Anliegen ist. Dies ist mehr als nur ein wichtiges Buch über Architektur, es ist tatsächlich eines der wirklich bedeutenden Bücher* […]".[13] Damit reiht sich Schwarz' Buch in die Veröffentlichungen von Adorno/Horkheimer und Kamlah ein, die nach den Erfahrungen eines auf höchstem technischem Niveau geführten Krieges grundsätzliche Fragen an das moderne Leben stellen und zugleich Weltanschauungen bis auf ihren Grund, den Mythos, hinterfragen und beurteilen.

Schwarz nennt den Architektenberuf einen *echten* und *wirklichen*, weil er "*für eine letzte, auf nichts mehr rückführbare Haltung zur Welt*" steht. Auch andere Berufe stehen in dieser Reihe und haben "*zwar noch immer in ihrer Art ganze Welt, aber ihre Ord-*

nung klafft und die Welt wird 'einseitig'. Gerade das aber ist heute der Fall. Das Erkennen nämlich, und zudem noch meistens das nach den Regeln der Wissenschaft, hat die andern Berufe verdrängt. Es nimmt zuviel Platz ein." (vBdK, S. 142) In solchen Einlassungen zeigt sich Schwarz' kritische Haltung gegenüber einer aufgeklärten Wissenschaft und ihren regelgeleiteten Erkenntnisformen, die das Ganze der menschlichen Existenz aus ihrem Horizont eliminiert haben. Auf der dem einseitigen Autonomiebewusstsein unsichtbaren "Rückseite" zeigen sich Wirklichkeiten, die den für alle Widerfahrnisse des Daseins offenen uralten Kulturdokumenten und vormodernen Großerzählungen (Mythos, Religionen, Welt- und Kulturentstehungsgeschichten) als bedeutsame Leere erschienen, als Sinndimensionen des Nichtkönnens und des Loslassenkönnens, des Seinlassens. Der Mythos, so wird er heute verstanden, ist der Inbegriff sehr alter Weisheitslehren, die selbst dem von sich überzeugten modernen Menschen etwas Entscheidendes zur vermeintlich endlosen Reichweite seiner Weltbemächtigung zu sagen haben: Es gibt Grenzen und Bedingtheiten, die jeder menschlichen Praxis unverfügbar sind, auch der technisch-wissenschaftlichen. Auch die "biblische Aufklärung", in deren Horizont Schwarz sich bewegt, leistet nach Thomas Rentsch hier Orientierung:[14]

"*Zu der erwähnten Dimension tiefer Aufklärung gehört neben der sinnkonstitutiven Fehlbarkeit, der Unbedingtheit und Endgültigkeit auch die Perspektive fundamentaler menschlicher Bedürftigkeit, der Angewiesenheit auf die Mitmenschen, der Abhängigkeit von den Anderen und ihrer Mithilfe, ihrem Wohlwollen. Diese Dimension wird in der Bibel vortheoretisch, lebensweltlich-praktisch in ihrer ganzen Komplexität narrativ vergegenwärtigt.*" [15]

Man hat Rudolf Schwarz' Denken ein "baumeisterliches" genannt (Wolfgang Pehnt). Sicher verfehlten wir seinen Denkstil, unterstellten wir seiner Lehre einen architekturtheoretischen Anspruch. Es geht ihm, dem Wahrheitssucher, um etwas anderes. Das Werkverständnis des Architekten sollte dem Selbstverständnis und der "naiven" Weltanschauung des Menschen folgen. Das Bauen dürfe nicht bloß als ein Machen, sondern müsse als das Erschaffen einer Welt verstanden werden. Es ist eine schöpferische Tätigkeit, die sich am "Bau" des Menschen zu orientieren habe. In einer Notiz aus dem Jahr 1920 macht der Dreiundzwanzigjährige auf Lebensgewohnheiten aufmerksam, die ihre Bedeutsamkeit einbüßen und aus der Welt verschwinden, weil aufgeklärte Wissenschaftler sie nicht mehr verstehen, mit ihnen nichts mehr anfangen können, da sie nicht in ihre Modelle passen. Dabei geht insbesondere das lebensweltlich Selbstverständliche und Fraglose, alles nicht in wissenschaftliche Kategorien Aufzulösende verloren. Das aufgeklärte Denken akzeptierte nur, für was es eigene Begriffe und Definitionen bereithielt. Insbesondere die "Welt der natürlichen Einstellung", die von sich aus keine Veranlassung sieht, ihren Horizont "intellektuell" zu überschreiten, wird zu einer wesentlichen Quelle, um vormoderne Lebens- und Verhaltensweisen zu verstehen:

"*Den vorchristlichen Völkern wurde das Haus zum Weltmythos; das ist eine Selbstverständlichkeit, über die man nicht viel nachdachte, das Leben selbst war Grund genug, das richtige Verhalten einzunehmen. Es gehörte die ganze intellektuelle Grobheit mit ihrer Pöbelhaftigkeit dazu, die Ehrfurcht vor dem Gro*[ß]*en zu ersticken; was ihr übrigens nur teilweise, in der Aufklärung gelang.*"[16]

Im Besinnen auf archaische Lehren schreibt Schwarz: "*Die natürliche Gestalt des Weltalls war Träger eines ewigen Sinns.* […] *Gott hat sie nach dem Plan der Ewigkeit errichtet und selbst in dem uralten Kult an die heilige Sonne liegt Wahrheit.*" (vBdK, S. 128 f.)

2. Über das "Nichts" und die Potentiale des Mythos

Sein Leben lang konfrontierte Schwarz sich und seine Zeitgenossen mit Existenzfragen, deren Bedeutsamkeit für das Entwerfen und Planen er an vielen, vor allem eigenen Beispielen anschaulich machte. Ein Verständnis von *Unverfügbarkeit* ist fest in seiner Weltanschauung verankert und wird in sei-



Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen. 1929-30. Foto. M. Chapey/ K.R. Kegler 2011/ 2021.

nen Bauten konkret. Er adressierte dieses Wissen insbesondere auch an den "modernen" Architekten, dem angesichts des ungeheuren wissenschaftlich-technischen Fortschritts eigentlich alles möglich geworden war. In dem obigen Zitat des jungen Schwarz ist von der *Fundierung des Bauens und Wohnens* in einer sehr alten Großerzählung die Rede und zugleich von dem zum Scheitern verurteilten Versuch des modernen Denkens, die orientierende Bedeutsamkeit z.B. der biblischen Erzählungen zu ignorieren. Die Rede von der Un-Verfügbarkeit stellt etwas in Abrede, nämlich: alles sei dem Menschen verfügbar. Sie negiert bewusst dieses Verständnis von den unbegrenzten Möglichkeiten des Menschen. – Was ist mit der These von der *Negativität* gemeint, wo taucht sie zum ersten Mal deutlich auf? Das Wissen der Verneinung und des "Nichts" ist Bestandteil einer mythischen Weltauffassung. Um Schwarz an dieser Stelle zu verstehen, müssen wir nach Aufgabe und Funktion des Mythos als Speicher von "Weisheitswissen" fragen, die schon für eine Deutung des Weltanfangs und der Verknüpfung der Architektur mit diesem Anfang relevant sind: "*Die Welt soll gleichsam hinter den ersten Schöpfungstag zurückgeführt und dann neu erschaffen werden 'aus nichts'. Nicht in Bildern und Bauten, sondern zuerst in lebendigen Menschen soll diese Erschaffung geschehen, der Bau soll zuerst nur ihr Mittel sein und nachher ihre Wirkung.*" (vBdK, S. 134). Wie der biblische Gott den Menschen aus dem "Nichts" geschaffen hat, so waren auch der Mensch und sein Bauen ursprünglich vor ein "Nichts" gestellt, um darauf zu antworten. Die Rede vom "Nichts" taucht bei Schwarz verschiedentlich auf. *Augustinus*, dessen Bedeutung für die katholische Theologie und die Philosophie des Mittelalters Schwarz bekannt war, hat den neuplatonischen Begriff des Nichts, der es mit dem "Bösen" gleichsetzte, epochemachend *umgedeutet*. Wir dürfen davon ausgehen, dass sich Schwarz auf diese augustinische Neuinterpretation bezieht. Danach hat Gott den Menschen *aus dem Nichts erschaffen*. Das erst gibt die Chance zu einer Gestalt bzw. die Möglichkeit, maßvoll zu gestalten. Leo Kobusch erläutert diese augustinische Lehre mit folgender Überlegung: "*Da all jenes, das die 'Spur' von 'Maß, Form und Ordnung' erkennen läßt, auf irgendeine Weise ist, kann auch die Materie nicht nichts sein, denn sie ist zwar selbst formlos, aber doch durch Gottes Güte formbar.*"[17] Diese augustinische Interpretation der Materie macht dem Baumeister Schwarz

die Größe seiner Aufgabe und Verantwortung für Maß, Form und Ordnung bewusst. Er schreibt: "*Hüben ist die Welt und drüben unsägliche Ewigkeit, für die auch die Mystiker nur noch das Wort von dem 'Nichts' fanden, weil dort nicht mehr gilt, was im Weltenraum gilt, oder vielmehr überaus alles, so wie es in Gott ist, aller Worte Urwort und aller Gestalten Urgestalt* […]." (vBdK, S. 27f.) "*Die Gestalt wurde mir zum Schlüssel der Baukunst*", schreibt Schwarz 1960 (K, S. 9). Noch auf eine andere Weise wird der "Anfang" als Antwort auf eine "ursprüngliche Leere" für Schwarz bedeutsam. In *Vom Bau der Kirche*, macht Schwarz klar, dass er die Baukunstlehre aus der christlichen Großerzählung heraus entwickeln will. Denn wenn die gesuchte Lehre weder Wissenschaft noch Theorie (und auch keine Theologie) sein soll, dann ist sie Erzählung, Benennung, Geschichte des menschlichen Schicksals. Der Mythos gibt uns, so Schwarz, ein Bild davon, wie die Welt "im Anfang" war: "archaisch". Archaisch meint einen Gegensatz zur theoretischen Weltursprungsidee rationaler Naturlehren und moderner Naturwissenschaften: "*Bauen heißt doch nicht, einen theoretischen Standpunkt beziehen* […], *sondern eine menschliche Lage klären und formen*." (vBdK S. 32) Schwarz bekräftigt die Bindung des Architekten an die dem Menschen unverfügbare Ausgangssituation und Ursprungslage, dass alles "Bauen" – Mensch, Natur, Architektur – aus dem "Nichts" erschaffen wurde, und setzt diesen Anfang baumeisterlich um. Schon zu Beginn der menschlichen Welt ging es um ein "Bauen" in eine ursprüngliche "Leere" hinein. Aus dieser Erkenntnis zieht er seine Kraft zum Formen und Gestalten. Der auf diesem "Wissen"[18] ruhende "baukünstlerische" Umgang mit der "Leere" betrifft Schwarz' gesamtes Schaffen.

Auch wenn Schwarz behauptet, der Kirchenbau sei keine "kosmische Mythologie" und: "*wer eine Kirche bauen will, setzt keinen Mythos voraus*" (vBdE, S. 151), so liegt doch der Grund seiner Überzeugung im Glauben an eine heilige Erzählung. Wir haben dazu schon zu Beginn unserer Ausführungen das wissenschaftskritische Potential sowie die Sinnstiftung des Mythos angedeutet. Das soll nun näher betrachtet werden. Axel Horstmann spricht 1986 in einem philosophischen Überblickartikel vom "*Mythos als eines unvergangenen lebenswichtigen Elements*".[19] Es gibt demzufolge eine "mythische Vernunft" (Franz Koppe),[20] sie interessiert sich nicht für das "Wie" (Verfügen über Ursache-Folgen-Kausalitäten), sondern für das "Warum" (lebensweltliche Orientierung). Franz Koppe hat 1978 in einem Artikel zum Begriff des "Mythos"[21] festgestellt, dass der griechische Ausdruck Mythos im Deutschen mit Wort, Rede, Erzählung, Fabel übersetzt werden kann. Diese literarischen oder poetischen Weisen, etwas auszudrücken, haben die Intention und auch die Kraft, "*den Widerfahrnissen des Lebens, insbes. dem Leben als solchem und ganzem, einen Sinn zu geben*".[22] Vielfach geht es in diesen Geschichten darum, den "Weltursprung" und auch den weiteren "Weltverlauf" zu beschreiben. Diese Erzählungen geben Antworten auf Fragen, denen niemand ausweichen kann. Koppe weist auf den Unterschied in der Art und Weise der Beschreibung hin, die "Welt zu erklären". So wurde Koppe zufolge das *Erzählen von Geschichten* von den Wissenschaften abqualifiziert und sollte dem *Erklären durch Tatsachen* weichen. Die Naturwissenschaft tritt von Anfang an "*im Namen überlegener, rationaler Erklärungsmodelle*" auf und propagiert eine Kritik, die den Mythos "*als naive, vorwissenschaftliche Weise der Naturerklärung darstellt*". Koppe hält diese Kritik für zum Teil verfehlt, da mythische Erklärungen den Deutungsangeboten der Wissenschaft nicht grundsätzlich widersprechen. Zwar müsse man gegenüber Legitimationsmythen kritisch eingestellt sein, wenn sie versuchen, Ideologien zu rechtfertigen. Die Grundfrage sei jedoch eine andere; im Mythos gehe es um eine "*positive Antwort auf das Sinndefizit gegenüber dem prinzipiell Unverfügbaren, dem der Mensch, insb. angesichts der Unaufhebbarkeit des existenziellen Zufalls, selbst in der vollkommensten Gesellschaft ausgeliefert bleibt*".[23]

Um was geht es nun bei Schwarz? Wie geht er mit dem Sinndefizit moderner Architektur um? Die poetische Einbildungskraft und Rede rekrutiert



Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen. 1929-30. Foto. M. David/ K.R. Kegler 2011/ 2021.

auf Möglichkeiten einer Welterfahrung, die die Wissenschaft offensichtlich sich nicht leisten darf und kann. Das echt Dichterische und überhaupt Künstlerische steht für einen Zugang zur Welt, der nicht *per se* allen Wissenschaften verschlossen bleiben. Schwarz interpretiert sein architektonisches Entwerfen deshalb auch als ein dichterisches.[24] Er begreift das architektonische Gestalten und Bilden als Dichten im Gleichklang mit der Natur, insofern deren Bau Vorbild ist. Das Ziel seines dichterisch-architektonischen Schaffens sind "bewohnbare Bilder".[25] Sicher geht es Schwarz mit seiner Erinnerung an Urverhältnisse nicht um einen Legitimationsmythos, der seine Werklehre wie seine Werke in eine Position versetzen, in der sie kritiklos zu akzeptieren sind. Vielmehr gilt es, über Wesen und Aufgabe der Architektur und das Selbstverständnis des Architekten in kritischer Distanz zur Moderne neu "aufzuklären". Dieser kritischen Aufklärung geht es, wie jeder anderen auch, um Erkenntnis. Aber die Erkenntnis, von der Schwarz spricht, ist kein intellektueller Besitz von rational-technischen Hypothesen, sondern sie bewährt sich allein im Tun, in der entwerfenden und bauenden Praxis. Sie ist insoweit praktische Erkenntnis. Baukunst, so Schwarz, ist "*Urhebung lebendiger Form*" (vBdK, S. 141). Sie bewährt sich in der menschlichen Aneignung, indem Menschen das Kirchengebäude in Gebrauch nehmen. Architektur verwirklicht Welt als das Ganze des Seienden. "[…] *Kirche* […] *ist nicht nur gemauertes Gehäuse, sondern alles zusammen, Gebäude und Volk, Leib und Seele, die Menschen und Christus, ein ganzes geistliches Weltall; ein Weltall zumal, das immer aufs neue verwirklicht werden muß. Diese bauende Urtat meinten wir, den Vorgang, in dem Kirche lebendige Gestalt wird*" (ebd.). So steht der Architektenberuf, besser: das Schaffen des Baumeisters, "*für eine letzte, auf n i c h t s* [Hvhg. A.H.] *mehr rückführbare Haltung zur Welt*" (ebd.). Diesen hohen Anspruch muss man zur Kenntnis nehmen, will man Schwarz' Baulehre gerecht werden.

3. Die Kunst, die Welt der Tatsachen zu überschreiten

In einem Vortrag, den Schwarz 1951 auf einer Tagung in Darmstadt gehalten hat, hat er das *Schweigen* des Architekten als ein *Versagen* vor dem "Höheren" begründet und die Notwendigkeit festgestellt, das positive Tatsachenwissen zu überschreiten. Denn es geht um das Einlassen auf einen Er-

fahrungs- und Denkhorizont, an den alle technischen Antworten und Vorschläge zur Bewältigung der Welt nicht heranreichen: "*Haben wir das Überschießende heute? Sie sehen, wie unser Fragen, das eigentlich ein Fragen nach architektonischen Dingen ist, diese architektonischen Dinge als Fragen transzendiert und dann in Gebiete stößt, wo der Architekt eigentlich nicht mehr antworten kann.*"[26] Auch an anderer Stelle wird den technischen Regeln der Baukunst ein dringliches Transzendieren des überkommenen Regelwerks entgegengesetzt: "*Der Städtebauer muß sich gleichsam selbst überschreiten und auf einen Standpunkt erheben, von dem aus er einsieht, was er tun soll.*" Transzendenz bedeutet den Weg zu einer normativen und orientierenden Einsicht in das gebotene Ziel des eigenen Tuns: "*was er eigentlich planen soll*".[27] Transzendieren heißt z.B. ganz konkret, "*einen Plan zeichnen, in den* [der Planer, A.H.] *selber eingeplant ist*" (BdE, 13). Unsere These einer "negativen" Architekturlehre ist hier Ausdruck von Schwarz' Kritik an den Untiefen der Aufklärung und der Missachtung der Grenzen des Mach- und Verfügbaren, die nur in einem das menschliche Tun normierenden Verständnis von Raum und Zeit entkräftigt und aufgehoben werden kann. Auch seine Rede vom *Unplanbaren* gehört dazu. So sind *Raum* und *Zeit* in transzendierender Perspektive auf bestimmte Weise als verbunden zu sehen. Hans Blumenberg beschreibt diesen Gedanken mit folgenden Worten:

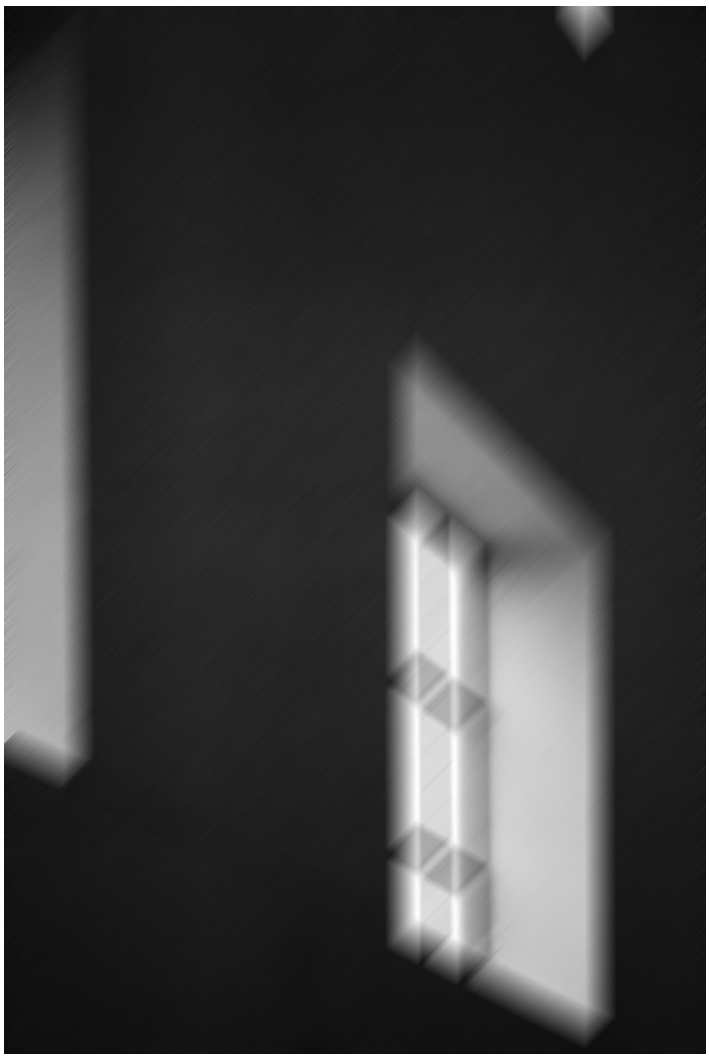
"*Der Begriff T*[ranszendenz] *geht von der Vorstellung einer Grenze des Gegebenen und Verfügbaren aus; jenseits dieser Grenze wird eine heterogene, unbedingte, nicht objektivierbare Wirklichkeit angenommen, die deshalb nicht als gleichgültig übergangen werden kann, weil alles diesseits der Grenze Existierende in seinem Grunde von ihr anhängig ist.* […] *Der Ausdruck T[ranszendenz] bezeichnet sowohl die absolute Differenz zwischen dem Bedingten (Welt) und seinem Seinsgrund als auch diesen Grund selbst, insofern er sich jeder theoretischen Befragung und praktischen Verfügbarkeit entzieht*".[28]

Es geht mir im Rahmen meines Textes nicht darum, die vorstehenden Erläuterungen des Philosophen Hans Blumenberg mit Schwarzschen Aussagen auszuschmücken. Vielmehr will ich sie als Hinweis nutzen, um Schwarz' Aussagen zum Handeln und Denken des Architekten in eine größere Debatte um das Unverfügbare einzuordnen. Es geht um die Herausstellung und Anerkennung von Seins- und Sinnbereichen, die dem menschlichen Planen, Machen und Herstellen verschlossen und entzogen sind. Der bauende Verstand steht hier vor den Grenzen seines Wissens und Könnens. Um das bewusst zu machen, müssen in der Moderne eingeschliffene Denk- und Verhaltensgrenzen in Frage gestellt werden. Der Überstieg bietet dann, so der Philosoph Thomas Rentsch, sensibilisierende und orientierende Kompetenzen für die Identifizierung des Unverfügbaren.

"*Zu den unverfügbaren, transpragmatischen Sinnbedingungen all unserer Vernunft und Praxis gehört zunächst fundamental das, was die Bibel Geschöpflichkeit, Kreatürlichkeit nennt. Die grundlegende praktische Einsicht, die sich hier philosophisch reformulieren lässt, ist die Einsicht, dass wir uns nicht selbst geschaffen, gemacht, hergestellt haben, sondern dass wir – bei allen wissenschaftlichen Erklärungsmöglichkeiten – auf letztlich unerklärliche Weise da sind.*"[30]

Das Schaffen, Machen und Herstellen kann so vom Kopf wieder auf die Füße gestellt werden. Negativ gesagt geht es um das Verneinen der uneingeschränkten Verfügbarkeit und Machbarkeit, um das Einziehen von Grenzen auf dem Gebiet planerisch-konstruktiver Zweckrationalität – und zwar Grenzen räumlicher und zeitlicher Art. Oben sind wir schon auf das Phänomen der "Grenze" gestoßen. Schwarz interpretiert diese Grenze auch als "Schwelle" zum *Unbetretbaren*. Auch seine Rede von einer "absoluten Baukunst" gehört dazu. (vBdK, S. 57-59)

Für den Lehrer und Redner Schwarz entspricht das Unplanbare dem Unsagbaren. Auch das Aussagenkönnen des Architekten kommt an seine Grenzen. Schwarz spricht davon, es gehe ihm in seinen Schriften um "lebendige Weisung" (vBdK, S. 150). Doch jede Leh-



Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen. 1929-30. Foto. R. Joss/ K.R. Kegler 2011/ 2021.

re "*endet am Rande, wo alle Dinge enden, vor dem ewigen Abgrund*" (S. 152). Die Lehrrede, so heißt es weiter, "*verstummt in der großen Stille*" (S. 153). Im Buch *Kirchenbau* heißt es: "*Was der Baumeister hinter der Schwelle unternimmt, muß jedes Mal eine Aussage sein, die den eigenen Widerruf in sich enthält, menschliches Sagen und menschliches Versagen zugleich, denn hier versagen die irdischen Aussagen, hier verstummen die Worte.*" (K, S. 24). Dennoch muss der Bau rein praktisch geschlossen werden. Er kann nicht auf robuste Außenmauern verzichten.

Schwarz "negative" Architekturlehre (wie ich seinen Umgang mit der Unverfügbarkeit nenne) spricht also vom Unbetretbaren, vom Unzugänglichen, vom Entzogenen, vom Unbewohnbaren, vom Unplanbaren. Im Zentrum des baumeisterlichen Tuns, d.h. seiner Kunst, liegt das bewusste Verlegen einer Schwelle. Nicht von einer beliebigen Schwelle ist die Rede, sondern von derjenigen, die das Verfügbare vom Unverfügbaren scheidet. Die Schwelle ist integraler Bestandteil von Rudolf Schwarz' "Lehre von den drei Räumen". Der erste Raum beschreibt die menschliche Alltagslandschaft, die Welt, in der wir wohnen, arbeiten, unser Leben führen. Ein zweiter Raum wird als Gegend vor der Schwelle bezeichnet. Dieser Raum ist Grenze und Öffnung zugleich. Der dritte Raum oder die dritte Gegend, wie Schwarz auch sagt, ist das "*schlechthin Offene, und da ist der Himmel*", der Raum der "Ewigkeit" (K, S. 24). Dieser dritte Raum ist unbetretbar. Doch auch dieser Raum muss vom Baumeister in seine Planung pragmatisch aufgenommen und praktisch gestaltet werden, obwohl er absolut "unzugänglich" ist. Das klingt für einen Entwerfer paradox. In den Ausführungen zu seinem ersten Kirchenbau beschreibt er die Aufgabe, die drei Räume zu staffeln, so:

"*Man könnte nun sagen, dieses Dritte sei in Fronleichnam* [gemeint ist die gleichnamige Kirche in Aachen, A.H.] *nicht da, dem Raum fehle jede Durchlässigkeit, und also sei auch die ewige Bewegung nicht in ihm vorgesehen. Aber man vergäße dabei die große schneeweiße Stirnwand, die ohne Bild und Teilung hinter dem Altar steht, und vernähme nicht ihr bildloses Schweigen, das doch in hohem Maße Bild ist. Sie setzt sich als Langwände und Rückwand fort, legt sich um die Versammlung der Erde herum und ist ewiger Ort. Die Gemeinde ist rundum ausgesetzt in Ewigkeit und wird von ihr von allen Seiten durchwirkt, die Erde aber ist auf dem begehbaren Innenraum zurückgehalten, die Wände des Raums gehören nicht mehr zu ihr.*" (K, S. 29)

Es geht Schwarz nicht um die intellektuelle Bewältigung einer theoretisch zu lösenden Aufgabe. Es geht allein um eine Besinnung der Möglichkeiten und der Grenze des architektonischen Vermögens. Das Ziel liegt in einer gelingenden Praxis, nämlich die Menschen gut "zur Schwelle" zu geleiten. Die jenseitige Gegend ist "Geheimnis". Wir wissen irgendwie davon, das "Geheimnis" ist Teil unserer Wirklichkeit, und der Architekt soll *seiner Ahnung vertrauen*, er kann es bloß in Demut hin-

nehmen, niemals darüber verfügen. "*Was aber jenseits liegt, ist dem Künstler entzogen. Wie soll er zeigen, was noch keines Menschen Auge gesehen?*" (K, S. 24) Das "Geheimnis" tritt bei Schwarz als das dem Menschen Entzogene und darum auch architektonisch Nicht-Zeigbare in Erscheinung. Nähert sich der Weltmensch der Schwelle, dann erwartet ihn das Offene. Weiter ist zu dieser Stelle nichts zu sagen. Angesichts des Unfassbaren kann der Architekt weiter keine Aussage treffen. Sein Schweigen bezeugt sein Versagen. "*Die Welt bleibt auf der Schwelle und tut sich auf. Mit architektonischen Mitteln läßt sich noch dartun, daß der bewohnbare Raum im Schwellenort offen wird, etwas, indem man den Ring der Gemeinde dort aufbricht, daß Gott ihn ergänze. Rein baulich muß man den Bau ja schließen, daß der Schutz vor dem Unwetter bietet, geistig aber muß er offengehalten werden.*" (K, S. 24) Jenseits der Schwelle liegt die Gegend des Unverfügbaren. Dennoch soll der Bau die Transzendenz spürbar und erlebbar machen. Schwarz führt den gotischen Dom an und erinnert an seine Erfahrungen mit dem Straßburger Münster, das zur Heimatgemeinde seiner Kindheit gehörte. Der Kirchenbauer sieht sich nicht technischen, sondern normativen Entwurfsentscheidungen gegenübergestellt, mit denen er rechnen muss und die er nicht zu ignorieren vermag, weil die Situation ihn existentiell trifft. Zum Kirchenbau sagt Schwarz: "*Die Baukunst kommt, wie man so sagt, in ihre existentielle Situation.*" (K, S. 325).

Auf die Herausforderung, das Geheimnis der Schwellen- und Grenzsituation architektonisch auszudrücken, kommt er auch anlässlich eines Vortrags während des Katholikentags in Köln (1956) zu sprechen, wo er für die Gestaltung der Festwiese verantwortlich war. Schwarz spricht diesen Raum an als die für den Menschen unbewohnbare und "*unbetretbare Gegend hinter der Schwelle. Hier aber, wo der Bau ins Jenseits durchsichtig wird, ist er als nur noch bedeutendes Sinnbild gefordert, denn hier beginnt ja das Unbewohnbare, der Bau überschreitet sich selbst und wird eine Aussage und reines Zeichen.*" (K, 252) Angesichts des Unverfügbaren nimmt der Architekt hier sein Tun demütig ganz in sich zurück und handelt situativ kompetent.

4. Die Grenzen von Raum und Zeit: Das Unplanbare

Zum Unplanbaren hat Rudolf Schwarz einen eigenen Text verfasst, der zuerst 1947 in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* veröffentlicht wurde. Derselbe Aufsatz beschloss auch das 1949 erschienene Buch *Von der Bebauung der Erde*: "*Dieses Buch entstand unter mühsamen Umständen während des Krieges drüben in Lothringen*" (BdE, S. 14), wo Schwarz als Landesplaner tätig war.[29] Der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt schreibt über das Werk: Es "*ist ein wahrhaft erstaunliches Buch, ein sonderbarer und großartiger Text.*"[31] Dieses Buch ist von zwei planungstheoretischen Kapiteln eingerahmt: dem Kapitel "Raumplanung" und dem mit der Überschrift "Das Unplanbare". Es beginnt folgendermaßen: "*Es gibt ein neues Wort, das heißt Raumplanung, und meint einen neuen Zustand der Erde, den geplanten, und eine neue Kunst, die die Erde plant und bestellt, und meint die Landschaft als Raum.*" (BdE, S. 7) Schwarz stellt in diesem Buch die Frage, ob denn die Erde überhaupt "*die Art des Raums hat", ob "sie geplant werden kann* […], *einen Plan verträgt*"? (ebd.). Der Ausblick darauf, dass die ganze Erde zu einem Planungsgegenstand werden könnte, ist Schwarz nicht geheuer: "*Es hat auch eine Grenze.*" (ebd.). Schwarz erinnert daran, dass gerade das Sprengen von Grenzen zu jener Situation geführt hat, die jetzt auf Planung dringt. Er spricht sich, angesichts der Erfahrungen mit den Folgen von ungesteuerter Industrialisierung und planlosem Städtewachstum, für Zurückhaltung und Mäßigung aus: "*Der Behälter der Geschichte, das ist der ihr karg zugemessene Raum, muß für wertvolle Inhalt freigehalten bleiben, das andere, das noch nicht schlecht zu sein braucht, aber Zeit und Raum fräße, muß eingeschränkt werden* […]. *Man muß die Geschichte vereinfachen, mit ihren Mitteln haushalten, damit das Wenige, das nottut, getan wird*" (BdE, S. 9). Schon zu Beginn seiner Planungslehre taucht ein negatives Motiv auf. Die bewusste Verneinung ungehemmter

technischer Möglichkeiten des Machens und Bauens wird gefordert. Es ist die Absage an ein modernes Denken von Landschaft *als* Raum, das aus *Prinzip* das Herstellen vor ein Warten und Unterlassen stellt. Schwarz fasst sein Verständnis von Zukunft mit Hilfe eines Bildes, indem er vom "Behälter der Geschichte" schreibt. Es ist eine gegen den Zeitgeist gerichtete Perspektive, die die Gegenwartsstimmung bewusst *überschreitet*. Dieser "Behälter" ist eine Schöpfung, mit der der Schöpfer "Zeit und Raum" zugelassen hat und beides ein Geschenk. Dem Menschen ist aufgegeben, mit "Zeit und Raum" pfleglich umzugehen. "*Der Geschichtsbehälter füllt sich mit Kram und Wust und auch mit Dingen, neben denen, sind sie einmal eingelassen, andere nicht aufkommen können*" (ebd.). Das ist die Erfahrung mit den Hinterlassenschaften des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Voraussetzung einer guten Raumplanung ist aber ein Bewusstsein von Endlichkeit: "*Enttäuscht kehrten die Menschen aus ihrer vermeinten Unendlichkeit heim ins Begrenzte. Alles war endlich, sie selbst waren endlich, eingesetzt in eine endliche Welt, um Endliches an ihr zu wirken.*" Der "Geschichtsbehälter" enthält nur eine endliche und begrenzte Welt. Die (Lebens-)Zeit des Menschen ist endlich, sein (Lebens-)Raum begrenzt. Aber auch die Dinge, mit denen der Mensch sich umgibt, unterstehen der Begrenztheit und Endlichkeit. "[D]*ie Grenze gab auch jedem Ding wieder sein Maß*" (BdE, S. 9).

Das Maß, ein Zentralbegriff des Entwerfens und Planens, muss also am unbedingten Wissen[32] der Grenze genommen werden. Existentielle wie natürliche Begrenzungen, ebenso die Endlichkeit von Mensch, Zeit und Raum sind dem bauenden Verstand unverfügbar. Er muss sie hinnehmen, da der "Weltenerbauer" die "*Menschen endlich ersann*" (BdE., S. 15). So werden in diesem Buch zur Raumordnung die "Endlichkeit" und ihr Pendant das "Maß" zu weiteren Zentralworten der "negativen" Architekturlehre. Es geht um die Planung der Erde, der Schöpfung. Der Planer "*soll die Geschöpfe großziehen und auch um seine Kunst rundum eine andere umfängliche K u n s t des Beendens legen und all sein Denken in ein Bedenken betten, das um alles Denken herumliegt und es im Maß s e i n e r E n d l i c h k e i t einhegt, die Erde und all ihre Dinge und unter anderm sich selbst in ihre Endlichkeit einweisen.*" (BdE, S. 13; Hvhg. A.H.) Der Planer muss in allem seine "Schöpferkraft" sich "mäßigen". Die Erde ist begrenzter Raum. Der Planer, der mit seinem Plan in die Zukunft greift, muss wissen, dass es keine "ewige" Zukunft gibt, sondern dass die Welt an ein Ende kommen wird. Was nach diesem Ende geschieht, ist ungewiss. Er "*soll die Welt und das Ende der Welt planen* […]. *Dieser neue Künstler, den wir meinen, steht an dem Grenzsaum der Erde – auch an diesem – und tut, indem er tut, auch sein Untun, sein Lassen und Scheiden.*" (BdE, S. 13)

Wieder werden Architekt und Planer mit den Bedingtheiten ihrer Möglichkeiten konfrontiert. Schwarz macht klar, dass es sich dabei nicht um eine zufällige und momentane Grenze knapper Mittel und Ressourcen handelt, die die *wissenschaftlich-technischen* Progressivkräfte demnächst mit Sicherheit hinter sich gelassen haben werden. Die Grenze, von der er spricht, liegt jenseits eines ungehemmten Fortschrittsdenkens. Das muss einer Zeit, die an ein unaufhaltsames technologisches und technisches Problemlösen glaubt, als pure Provokation erscheinen.

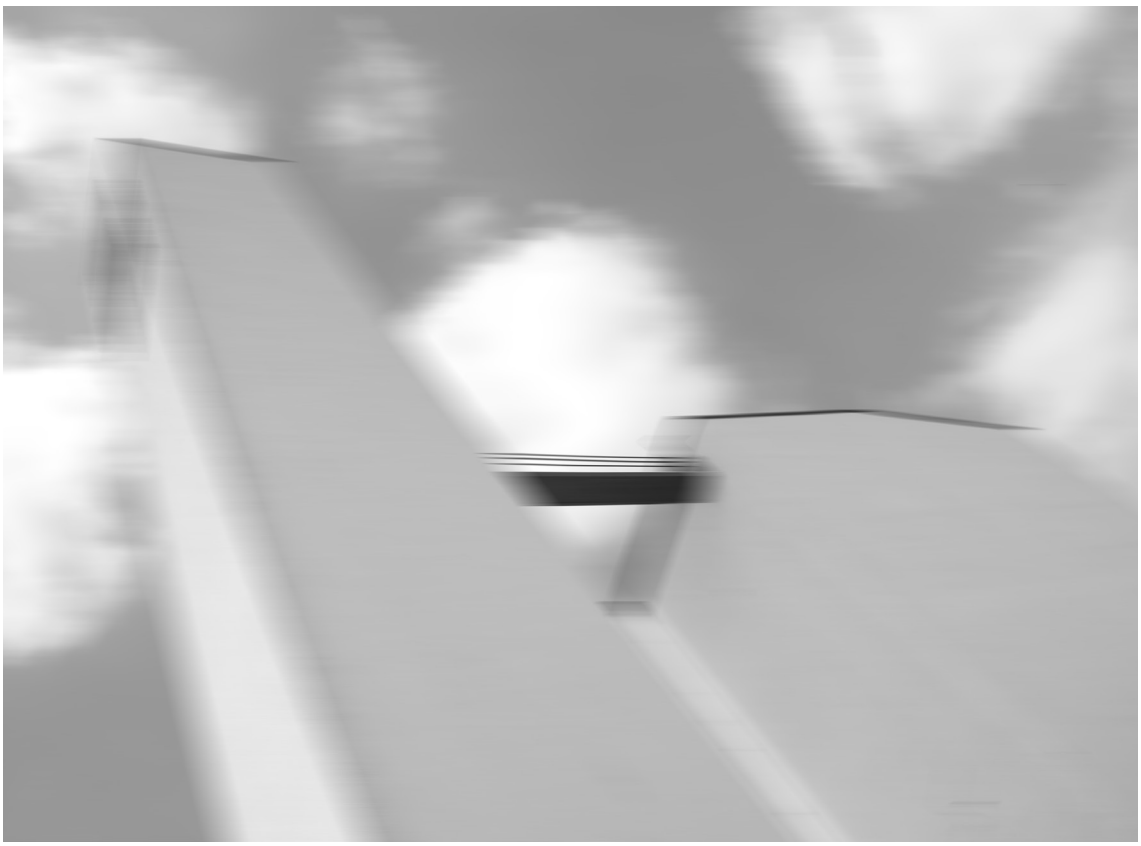
5. Fazit und ein Vorschlag

Was hat es mit dem Unverfügbaren bzw. Unplanbarem auf sich? Das *Orientierungswissen*, dem es *auch* um das Unverfügbare geht, lässt es vernünftig und klug erscheinen, sich auf Grenze, Maß und Unplanbares zu besinnen und die Haltung des Architekten zu seinen Möglichkeiten auf eine "andere" Weise zu denken. Dafür hat uns Rudolf Schwarz mit seiner "negativen" Baulehre unmissverständlich sensibilisiert und ein Beispiel gegeben. Wir werden Zeugen einer religiösen Lebensform und ihrer Orientierungsverhältnisse. Ein daran kritisch anknüpfender normativer Umgang mit den Grundlagen der Architektur verspricht aber nur dann erfolgreich zu sein, insofern das *Unterscheidungswissen* zwischen dem Verfügbaren und dem Unverfügbaren als eigenständiges Entwurfskönnen anerkannt wird. Was ist das für ein Wissen, das

zwischen dem Verfügbaren und dem Unverfügbaren unterscheidet? Man kann wissenschaftlich nicht beweisen, dass es das Unverfügbare tatsächlich gibt. Aber es ist für uns Menschen vernünftig, das Unverfügbare uns zur Gewissheit zu bringen.

Entwerfen ist eben nicht nur Tun, sondern die Kompetenz des Architekten zeigt sich auch im Lassen, im begründeten Verzicht und Einsicht in die Grenzen menschlicher Möglichkeiten. Damit sind nicht ein Scheitern aus Geldmangel, uneinsichtige Bauherren oder handwerkliche Unfähigkeit gemeint. Es liegt immer eine aufs Neue zu entscheidende Problemsituation vor, da der Eingriff in Natur, Landschaft und räumlicher Lebenswelt eine Zäsur bedeutet, die nicht um irgendeines Fortschrittswillens unsere Aufmerksamkeit verdient. Was "Fortschritt" eigentlich ist oder sein soll, welche Art von Fortkommen oder Wandel gewünscht wird, diese Fragen müssen offen und intersubjektiv besprochen werden. Schwarz zeigt, dass das Tun des Architekten sich nicht gedanken- und hilflos vom technischen und/oder ästhetischen Machbarkeitsoptimismus bestimmen lassen sollte.[33] Der Planer darf sich nicht hinter der Technik, hinter einem Regelwerk, Sachverhältnissen und deren Zwänge oder unglaubwürdig gewordene Traditionen verstecken und meinen, so notwendigen Entscheidungen auszuweichen. Schwarz bietet mit seiner "negativen" Architekturlehre nicht nur eine Orientierung, sondern fordert eine "dritte Raumordnung". Sie sei dem Planer die schwerste, "*denn er kann die Welt ja nicht planen ohne sich selbst zu entwerfen*" (BdE, S. 12). Auch wenn wir uns seine Glaubensvorstellungen und "mythischen" Herleitungen nicht zu eigen machen können, bleibt die Aufforderung richtig und wichtig, der eigenen Gewissheiten sich bewusst zu werden und als Architekten die Reichweite der eigenen *Handlungskompetenz* kritisch zu überprüfen.

Welche Bedeutung kann das Wissen des Unverfügbaren überhaupt für ein zeitgemäßes Selbst- und Entwurfsverständnis haben? An dieser Stelle ist festzuhalten, dass beileibe nicht allein in religiösen Lebensformen das Unverfügbare thematisiert wird. Unser Alltagsverstand weiß sehr gut, dass es Bedingtheiten gibt, die dem menschlichen Handeln entzogen sind. Jeder Lebensentwurf, jede Lebensplanung orientieren sich an einer letztlich ungewissen Zukunft, für die sie gemeint sind. So stellt sich jedem Entwerfer, auch dem professionellen, die Frage, wie er überhaupt *vernünftig* auf die Zukunft, deren Wirklichkeit unzugänglich und nicht vorhersehbar ist, reagieren soll. Unsere Lebenserfahrung mahnt zu Gelassenheit und hofft aus Erfahrung auf ein gutes Gelingen. Indem man aber (wie einige Denker der Moderne) die Zukunft zur immerwährenden Gegenwart erklärt, lässt sich das Kommende allenfalls rational-instrumentell, d.h. ins Heute übersetzt: *modisch* meistern. Hier muss ein Umdenken einsetzen. Der Eingriff in Natur- und Kulturverhältnisse wird seit der Neuzeit als technisches bzw. zweckrationales Verhalten und Handeln aufgefasst und durchgeführt.[34] Dabei unterstellt dieses Agieren, dass Natur und Kultur unbegrenzt verfügbar sind. Das entsprechend eingestellte Entwerfen und Planen geht mit dieser Haltung die anstehenden Bau- und Planungsprobleme an und bezieht sich allein *in technischer Weise* auf die Welt. Denn der *Homo faber* ist gewohnt, aktivisch-autonom die Welt in seinen Griff zu nehmen. "*Ein Akteur hat Zwecke, auf die er gleichsam schon vor allem Handeln gerichtet ist und nun tritt er in die Welt ein und findet* […] *geeignete Mittel zur Realisierung dieser Zwecke.*"[35] Aber Zwecke und Mittel des architektonischen Tuns, die an dem besonderen Handlungsziel, die Welt bewohnbar zu gestalten, je zu bemessen sind, lassen sich nicht deduktiv rational-logisch bestimmen. Jede Entwurfssituation ist anders, neu und einzigartig. Dem Entwerfer widerfahren situative Einmaligkeiten: Menschen, Orte, Gegenden, Stimmungen, historischer Augenblick, sie alle müssen *erst noch entdeckt* werden. Auch der Entwerfer mit seiner Lebensgeschichte muss der neuartigen Konstellation und ihren Gegebenheiten angepasst begegnen. Ihm sind ja die Erfahrungen, die er während eines Planungsprozesses erst noch "machen" wird, vollkommen ungewiss.[36] Das Ganze der Umstände unseres Handelns ist uns



Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen. 1929-30. Foto. K.R. Kegler 2011/ 2021.

nicht verfügbar. Ein situativ vernünftiges Handeln kann hier nicht darin bestehen, die Anweisungen einer historisch freischwebenden und anonymen Zweck-Mittel-Kausalität auszuführen. Vielmehr muss der Entwerfer auf Grund der *Einsicht in das Unverfügbare* selbständig entscheiden, was jeweils zu tun ist.[37] Nur so bekommen wir überhaupt die Ziele unseres Handels wieder in die eigene Hand. Das kann zum Beispiel heißen, dass wir bereits bei der Formulierung unseres Planungsziels Unsicherheiten und Bedingtheiten seiner Umsetzbarkeit und Erreichbarkeit *kommunikativ* berücksichtigen sollten. Werden aber Architekten und Planer überhaupt in Studium und Ausbildung damit konfrontiert, wie sie Wege der Einsicht in das Unverfügbare finden und beschreiten können? Friedrich Kambartel führt methodische Überlegungen an, wenn er etwa anregt, *"Einsichten durch Argumente 'herbeizuführen'."*[38] Darin sieht er einen Weg, das Unverfügbare nicht als etwas objektiv Unfassbares abzuwehren, sondern es zuversichtlich-hinnehmend in unsere Lebenspraxis zu integrieren und folglich das Streben, darüber verfügen zu müssen, *argumentativ* zu unterlassen. Mein Vorschlag: Wir sollten in der Entwurfsarbeit weder uns vom Unverfügbaren hilf- und begriffslos überwältigen lassen noch versuchen, es zu "entmystifizieren". Besser, so scheint mir, könnte es damit gehen, wenn wir bei der anstehenden Neufassung des Verständnisses von Handeln (Entwerfen, Planen) auch dem Unverfügbaren unter Aufbietung guter Gründe seinen unbedingten Ort einräumten.

Anmerkungen:

1 An Sekundärliteratur zu Schwarz habe ich drei Arbeiten herangezogen: Wolfgang Pehnt: *Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne*. Ostfildern-Ruit 1997; Thomas Hasler: *Architektur als Ausdruck – Rudolf Schwarz*. Zürich, Berlin 2000; Alexander Henning Smolian: *Weltanschauung und Planung am Beispiel des Architekten und Stadtplaners Rudolf Schwarz*. Aachen 2014. In diesen Publikationen finden sich ausführliche Angaben zu Leben und Werk von Schwarz, so dass ich auf entsprechende Hinweise verzichten kann. Die drei schriftstellerischen Hauptwerke von Schwarz werde ich folgendermaßen abkürzen: *Vom Bau der Kirche*, 2. Aufl. Heidelberg 1947, mit vBdK; D*ie Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949, mit BdE; *Kirchenbau*, Heidelberg 1960, mit K. Anschließend gebe ich die Seitenzahl des jeweiligen Buchs, dem das Zitat entnommen wurde, an.

2 Vgl. Hans Robert Jauß: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. In: Hans Steffen (Hg.): *Aspekte der Modernität*. Göttingen1965, S. 150-197; Hans Ulrich Gumbrecht: [Artikel] "Modern, Modernität, Moderne". In: Otto Brunner u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart1993, S. 93-131.

3 Vgl. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987; "Postmoderne. Eine Bilanz". *MERKUR. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Hg. v. Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Heft 9/10. 52. Jg. Sept./Okt. 1998.

4 Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne*. Frankfurt a.M. 1983.

5 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947). Frankfurt a.M. 1969.

6 Jürgen Habermas: "Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre". In: Bohrer 1983 (vgl. Anm. 4), S. 405-431.

7 Wilhelm Kamlah: *Der Mensch in der Profanität. Versuch einer Kritik der profanen durch vernehmende Vernunft*. Stuttgart 1949 und Wilhelm Kamlah: *Philosophische Anthropologie. Sprachkritische Grundlegung und Ethik*. Zürich 1972.

8 Friedrich Kambartel: "Über die Gelassenheit. Zum vernünftigen Umgang mit dem Unverfügbaren." In: *Philosophie der humanen Welt*. Frankfurt a.M.1989.

9 Jürgen Mittelstraß: "Das Verfügbare und das Unverfügbare". Paderborn 2000. [https://www.hnf.de/veranstaltungen/events/paderborner-podium/glaube-in-der-wissensgesellschaft/mittelstrass.html] Abgerufen am 18.2.2020.

10 Wilhelm Kamlah: "Sokrates und die Paideia" (1949). In: *Von der Sprache zur Vernunft. Philosophie und Wissenschaft in der neuzeitlichen Profanität*. Zürich 1975. S. 45-85. S. 81.

11 Vgl. Karl R. Kegler: "Zu den Rückseiten der Architektur". Das gleichnamige Manuskript wurde mir vom Autor freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

12 Vgl. dazu und zum Folgenden Smolian 2014 (vgl. Anm. 1).

13 Ebd., S. 131

14 Vgl. Thomas Rentsch: "Die Entdeckung der Unverfügbarkeit". In: *Transzendenz und Negativität. Religionsphilosophie und ästhetische Studien*. Berlin, New York 2011. S. 6-13.

15 Ebd. S. 10

16 Schwarz zitiert bei Hasler (vgl. Anm. 1), S. 203, Anm. 392.

17 Theo Kobusch: [Artikel] "Nichts, Nichtseiendes". In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 6. Basel 1984. Sp. 835.

18 Schwarz selbst hat sich, soweit ich sehe, nicht mit der Unterscheidung zwischen Glauben und Wissen auseinandergesetzt. Es ist also fraglich, welches der beiden Ausdrücke an dieser und ähnlicher Stellen passend ist. Ich weise auf folgende Auslegung hin: "*Die neueste protestantische und katholische Theologie sieht keinerlei Gegensatz zwischen G.*[lauben] *und W.*[issen]. *Während einige jedoch die Grenze zwischen beiden beachtet wissen möchten, bemühen sich andere energisch und eine 'Restitution des Und zwischen G. und W.' bzw. stellen fest, daß in jedem G. auch ein W. und eine Gewißheit, wenn auch nicht im Sinne der Mathematik und der Naturwissenschaft liegt, oder empfehlen den G. sogar als Korrektur an der Wissenschaft.*" Ulrich Dierse: [Artikel] "Glauben und Wissen". In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 3. Basel 1974, Sp. 653. Unterstellen wir einmal, dass Schwarz mit dieser Auslegung zufrieden gewesen wäre.

19 Axel Horstmann, [Artikel] "Mythos, Mythologie". In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Band 6. Basel 1984, Sp. 313.

20 Vgl. Franz Koppe: "Mythische Vernunft?" In: Jürgen Mittelstraß/ Manfred Riedel (Hg.): *Vernünftiges Denken. Studien zur praktischen Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Berlin/ New York 1978, S. 301-326.

21 Franz Koppe: [Artikel] "Mythos". In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. 5. Band. Stuttgart 2013. S. 483-486.

22 Ebd., S. 483.

23 Ebd., S. 484.

24 "*Bau* [des Menschen, A.H.] *lebt in vielerlei Räumen, er hat den Raum seiner Techne und auch seiner reinen Bedeutung, er hat seinen Dienst, den man gerne als Zweck mißversteht, und er hat seinen lebendigen Inhalt, die Menschen, die in dem Raum allerlei unternehmen, und es ist nicht gesagt, daß sich alles in kongruenten Gestalten begibt. Große Dichtung ist da zu tun, daß all diese vielerlei Räume zu einer gemeinsamen Form übereinkommen.*" K, S. 8f.

25 So bestimmt er in einem Vortrag, "*daß es Wesen und Aufgabe der Baukunst ist, bewohnbare Bilder zu schaffen.*" K, S. 248. Vgl. Achim Hahn: "Dimensionen der Einbildungskraft (für Karsten Harries)". In: *Wolkenkuckucksheim*. 12. Jg., Heft 1, August 2007.

26 Rudolf Schwarz: "Das Anliegen der Baukunst". In: *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig 1991. S. 86.

27 Ebd., S. 187.

28 Hans Blumenberg: [Artikel] "Transzendenz". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* Bd. 6, S. 990.

29 Rentsch 2011 (vgl. Anm. 14), S. 7.

30 Vgl. Smolian 2014 (vgl. Anm. 1).

31 Pehnt 1997 (vgl. Anm. 1), S. 112.

32 Vgl. Anm. 3.

33 Vgl. Martin Seel: *Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie*. Frankfurt a.M. 2002.

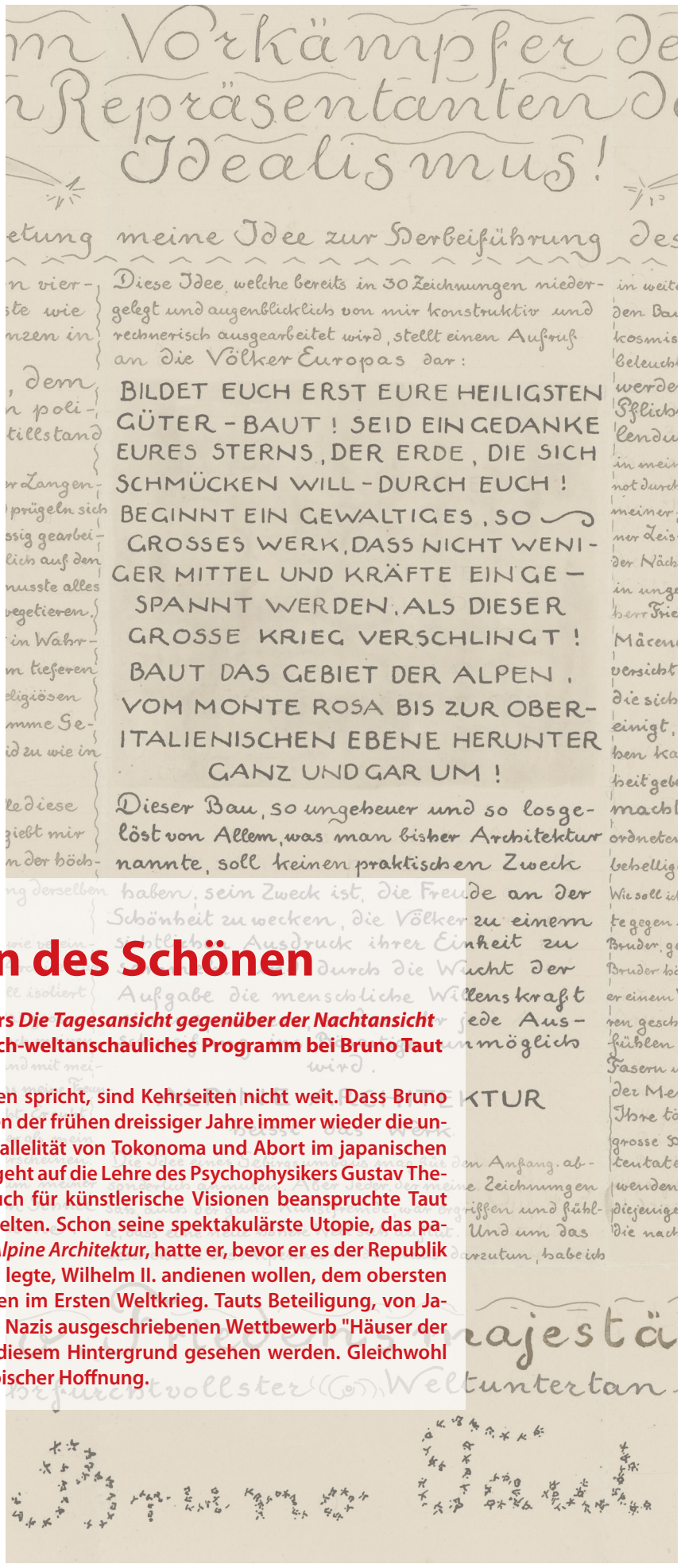
34 Vgl. Hans Freyer: *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*. Stuttgart 1958.

35 Andreas Luckner: *Heidegger und das Denken der Technik*. Bielefeld 2008, S. 128.

36 "[D]*er Mensch hat niemals alle Bedingungen seines Handelns in der Hand, nicht einmal die Faktizität, die sein Leben, seine Gegenwart – mit allen seinen Vorstellungen, Wünschen und Hoffnungen – ausmacht.*" Mittelstraß 2000 (vgl. Anm. 9).

37 Damit beziehe ich mich auf Überlegungen zur Ethik, die Wilhelm Kamlah vorgebracht hat. Vgl. Kamlah 1972 (vgl. Anm. 7).

38 Kambartel 1989 (vgl. Anm. 8), S. 94. Der Landschaftstheoretiker und Philosoph Karsten Berr macht in Anschluss an Kambartel den Vorschlag, "*das Unverfügbare zu akzeptieren und sich auf das Verfügbare zu konzentrieren*", vgl. "Philosophische Praxis und die Idee des guten Lebens". In: Hans Friesen, Karsten Berr (Hg.): *Dimensionen Praktizierender Philosophie*. Essen 2003, S. 83.



Matthias Schirren
(Berlin/
Kaiserslautern)

Rückseiten des Schönen

Gustav Theodor Fechners *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* (1879) als architektonisch-weltanschauliches Programm bei Bruno Taut

Wenn man von Rückseiten spricht, sind Kehrseiten nicht weit. Dass Bruno Taut in seinen Exilschriften der frühen dreissiger Jahre immer wieder die unzusammenhängende Parallelität von Tokonoma und Abort im japanischen Wohnhaus thematisiert, geht auf die Lehre des Psychophysikers Gustav Theodor Fechner zurück. Auch für künstlerische Visionen beanspruchte Taut den Status von Parallelwelten. Schon seine spektakulärste Utopie, das pazifistische Mappenwerk *Alpine Architektur*, hatte er, bevor er es der Republik von Weimar in die Wiege legte, Wilhelm II. andienen wollen, dem obersten Kriegsherrn der Deutschen im Ersten Weltkrieg. Tauts Beteiligung, von Japan aus, an dem von den Nazis ausgeschriebenen Wettbewerb "Häuser der Arbeit" (1934) muss vor diesem Hintergrund gesehen werden. Gleichwohl bleibt ein Schimmer utopischer Hoffnung.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52114
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 27-42

"Aber von den Sternen her klingt, wenn die Stille der Nacht kommt, auch zu uns noch jene Harmonie der Sphären, von welcher die Pythagoreer sagten, dass nur das Geräusch der Welt sie übertäube; eine unauflösliche metaphysische Stimmung, welche jeder Beweisführung zu Grunde lag und sie alle überleben wird."

Wilhelm Dilthey, 1883

Was ihm die Rückseite des Schönen war, exemplifizierte der Architekt Bruno Taut (1880-1938) mehrfach am Abort, also dem Raum der niedersten Notdurft, die man aus guten Gründen allein vollzieht. In seinem Klassiker *Houses and People of Japan*, den der 1933 vor den Nazis aus Deutschland Geflüchtete Mitte der 1930er im Stile einer Tagebuchreportage über seine eigenen Wohnerfahrungen im Land der aufgehenden Sonne zu Papier brachte, kommt er schon im Einleitungskapitel darauf zu sprechen. Es trägt den Titel "Kontraste", was uns noch beschäftigen wird, und schildert das erste Alleinsein des – zusammen mit seiner Lebensgefährtin – per Schiff gerade auf der Inselgruppe Eingetroffenen in einem traditionellen japanischen Wohnhaus.

Nachdem er zunächst das der eigentlichen Toilette vorgelagerte Pissoir beschrieben hat, das wie diese nur über eine Veranda außerhalb der Wohnräume zu erreichen ist, lokalisiert er schließlich den Abort mit folgenden Worten:

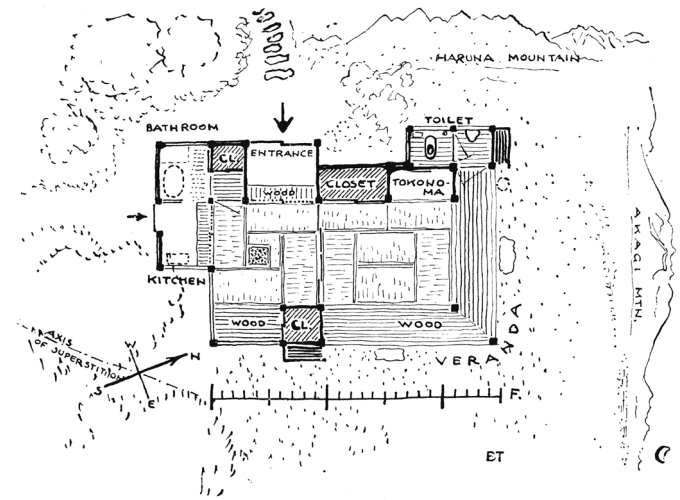
"*Hinter dem t o k o n o m a* [sic!, ms] *war das Klosett, natürlich im Fußboden vertieft, zum Hocken; es war mit der Wasserleitung zur Spülung verbunden, für solche ländlichen Verhältnisse geradezu vorbildlich. Man musste mit einer Tempellaterne hinauswandeln und schlüpfte dort in die bereitstehenden Strohpantoffeln.*"[2]

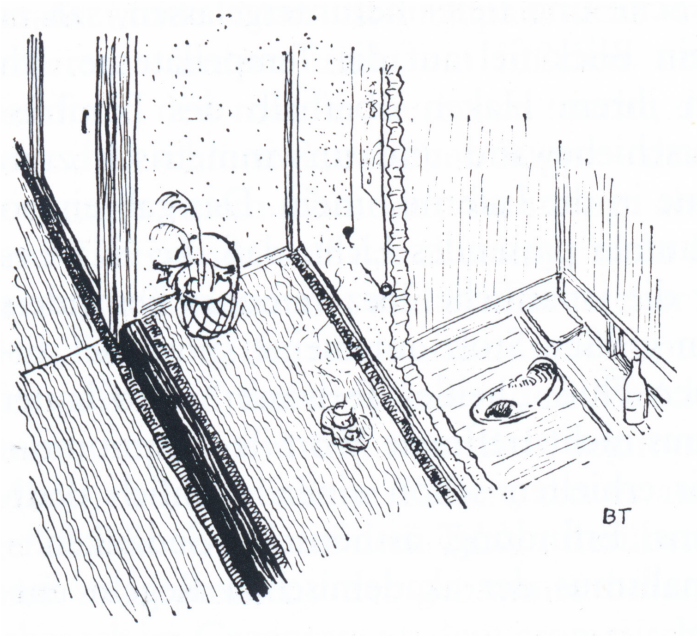
Die Toilette selbst beschreibt Taut im unmittelbaren Anschluss mit folgenden Worten: "*Ich stellte eine vorzügliche bauliche Anlage fest: das Klosett hatte oben ein Schiebefenster mit Glas und außerdem unten dicht am Fußboden ein ganz schmales; diese Anlage ist sehr gut für die Ventilation ausgedacht.*" Abschließend deutet er das Gesehene philosophisch:

"*Für mich gab es dabei auch eine Betrachtung von kultureller Tragweite: direkt Wand an Wand so ungeheure Gegensätze – hier die elementarste Notdurft und dort auf der anderen Seite derselben Wand das geistige Zentrum des Hauses, das tokonoma mit seinen Kunstwerken, dem Räuchergefäß und der Blumenkunst. Mir schien das geradezu ein Symbol zu sein, das Japan in unübertrefflichem Kontrast für zwei ganz entgegengesetzte Welten geschaffen hat, für die Welt des nur Nützlichen und die des rein Geistigen. Ich spann meine Gedanken aus, suchte mich* [sic! ms] *über die Beziehungen dieser beiden Welten klar zu werden, die hier ganz präzise als Hinterseite und Vorderseite zum Ausdruck kamen. Ich stellte schließlich fest, dass das Notwendige trotz seiner primären Voraussetzungen in dem Grade sauber und gepflegt ist, in dem drüben das Kulturelle hochgehalten wird.*"[3]



Portraitfotografie Bruno Taut und Lebensgefährtin Erica Wittich auf einer Terrasse des Imperial Hotels in Tokio, Mai 1933 Repro aus: Manfred Speidel (Hg): *Bruno Taut in Japan, Das Tagebuch, Erster Band 1933*, Berlin 2013, S. 42.





Ganz oben: Bruno Taut, Grundriss (samt eingezeichneter Ansichten von der Umgebung) des ersten von Taut und seiner Lebensgefährtin 1933/34 bewohnten, traditionellen Hauses in Japan. Toilette und Pissoir oben rechts, nur von der Veranda aus zugänglich. (Aus: Taut *Das japanische Haus*, vgl. Anm. 3, S. 29, Abb. 30).

Oben: Bruno Taut, Teilschnitt und -ansicht der Lage von Tokonoma und Toilette im traditionellen japanischen Haus (Aus: Taut *Das japanische Haus*, vgl. Anm. 3, S. 16, Abb. 20

Die Parallelität von "Nützlichem" und "rein Geistigem"

Der theoretisch-konzeptionelle Rang, den Taut seinen hier erläuterten Überlegungen zu Rück- und Vorderseite zumaß, ist als hoch einzuschätzen. Taut fiktionalisierte für seine Darstellung Beobachtungen und Überlegungen, die im Oktober des Jahres 1934 in seinem echten Tagebuch verzeichnet sind, als er sich bereits über ein Jahr in Japan aufhielt.

Damals hatte er mit Erica Wittich seit einigen Wochen das traditionelle japanische Wohnhaus Senshintei am Tempel Shorin-zan bei Takasaki bezogen. Es liegt auch den entsprechenden Zeichnungen in *Houses and People of Japan* zugrunde. Für Taut hatte sich mit dem Einzug in das ländliche Haus auch die Vision erfüllt, die er in seiner Buchpublikation *Die Auflösung der Städte* für den Wohnsitz der Weltweisen in einer städtelosen Zukunft imaginiert hatte: nahe einem Tempel, zu dem die Gläubigen pilgern.[4] Entsprechend philosophisch-reflexiv heißt es im Tagebuch:

"*Die Rückseite unseres Tokonomas (ich zünde eben den schönen Weihrauch wieder einmal an) mit seinem schönen Bild und dem Korb von Rokansai, also seine Rückseite ist – Klosett und Pissoir. Dort: 'Bedürfnis', Technik, Notwendigkeit, hier: nichts, gar nichts davon, nicht die geringste 'Notwendigkeit'. Zwei Welten! Heute* [gemeint ist die weltpolitische Lage 1934, ms] *herrscht die Rückseite mit all ihren Notwendigkeiten, Kanonen, Politik usw., und sie verlangt von der Vorderseite, daß sie sich nach ihr richten soll. Diese aber verkümmert, sobald sie sich im geringsten* [sic! ms] *danach richtet (siehe Kunst unter politischem Diktat, z.B. in Rußland und anderswo). Das Klosett kann das Tokonoma nie beeinflussen. Doch umgekehrt würde das Klosett zu einem Dreckstall mit ebensolchen Manieren, wenn das Tokonoma mit seiner Formschöpfung real oder ideell verschwände. Dann wird das 'Notwendige' selber nur zu einem Dreck. Im Tokonoma (als Begriff und als Tatsache) liegt Stille, Abseitigkeit vom Notwendigen; darum liegt in ihm schöpferische Kraft.*"[5]

Tauts In-Verhältnis-Setzung von "Nützlichem" und "rein Geistigem" als "Hinter- und Vorderseite" ist keine bloße Gleichung von Nützlichem und Geistigem, wie sie die unverständige Anwendung der Formel "form follows function" nur zu leicht kurzschließt. Behauptet wird gerade nicht das bruchlose Auseinanderhervorgehen des "rein Geistigen" aus dem "Nützlichen". Taut vermeidet zwar die geläufige Rede von den zwei Seiten einer Medaille, doch kann das Bild der Münze die von Taut an dieser Stelle gemeinte Parallelität erläutern helfen. Auch Kopf und Zahl einer Münzprägung gehören zwei verschiedenen Welten an: die Zahl der alltäglichen Welt des rechnenden Kalküls und des Marktes, während der Kopf (oder das Hoheitszeichen, heute auf Geldscheinen tatsächlich oftmals durch Kulturgüter wie Kunstwerke, herausragende Bauten oder Porträts be-

rühmter Persönlichkeiten ersetzt) für eine symbolische Welt jenseits des Kalküls steht.

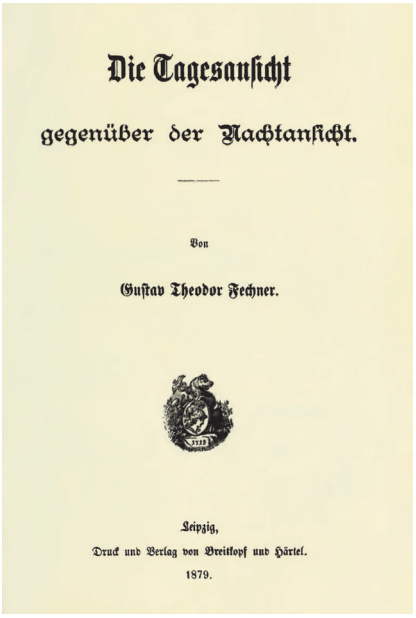
Wenn Taut gerade von dem Nichtzusammenhängenden des von ihm im japanischen Haus engst beieinander Lokalisierten – Tokonoma und Toilette – begeistert war, so verweigerte er sich einem simplifizierenden Denken, ohne bloß irrational zu argumentieren. In ihrer Verbindung sind beide Welten jenem psychophysischen Parallelismus vergleichbar, mittels dessen sich die aufkommenden Naturwissenschaften seit Leibniz das Zugleich von Physischen und Psychischen im Menschen vorstellten, ohne eine – *Horribile dictu* – direkte Beeinflussung des Psychischen durch Physisches annehmen zu müssen. Sie lag – Folge der christlichen Weltsicht, in der Geist und Materie streng getrennt zu denken waren – noch lange außerhalb jeder Vorstellung. Die Skandalansicht, dass die Materie selbst Geist, respektive den lieben Gott enthalten könnte, rief unter den späteren Klassikern von Weimar noch um 1800 den bekannten Spinozastreit hervor.[6]

Als wissenschaftliche Disziplin konstituierte sich eine messende Psychophysik erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein wichtiger Gewährsmann in diesem Zusammenhang ist der Leipziger Gustav Theodor Fechner (1801-1887).

Fechner publizierte 1860 sein zweibändiges Werk *Elemente der Psychophysik*, in dem er unter anderem mithilfe von Logarithmen das Verhältnis physischer Reize zum psychischen Erleben zu bestimmen suchte.[7] Dafür, dass sich Taut mit diesem Buch auseinandersetzte, gibt es jedoch keine Belege, und es erscheint auch wenig wahrscheinlich, dass er es getan hätte. Vielfach belegt ist hingegen Tauts schwärmerische Begeisterung für ein anderes Buch Fechners, das in seiner Breitenwirkung für das 20. Jahrhundert gar nicht überschätzt werden kann und das den alten Parallelismus der Psychophysik noch einmal konstruktiv zuspitzte. Ich meine die Schrift *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*, in der der Spross einer sächsischen Pfarrersfamilie 1879 seine explizit religiöse – wo schon nicht christliche – Kritik an dem, was er für die wissenschaftliche Nachtsicht seiner Epoche hielt, essayistisch-erzählerisch zwar, aber mit systematischem Anspruch zusammenfasste.[8]



Unten: Porträtfotografie Gustav Theodor Fechner. (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv).


Die Tagesansicht

gegenüber der Nachtansicht.

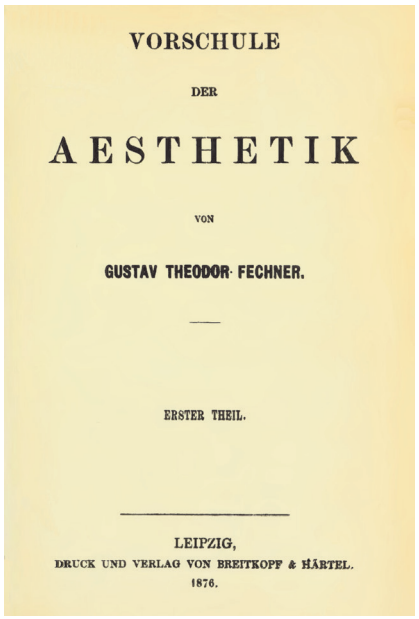
Von

Gustav Theodor Fechner.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1879.

Rechts: Gustav Theodor Fechner: *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. Leipzig, 1879, Faksimile des Titelblattes.

Die Nachtansicht des modernen physikalischen Weltbildes war für Fechner, der sich damit in den Spuren von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, der Naturphilosophie Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und Lorenz Okens wusste, so etwas wie die Rückseite einer Tagesansicht, in deren intuitiver Helle allein sich anschauendes Denken entfalten kann. Als "Nachtansicht" bezeichnete Fechner jene physikalischen Modelle, die Licht und Schall als bloße Wellenfrequenzen definieren, die in den rezipierenden Organen Auge und Ohr lediglich Reaktionen verursachen, ohne damit auch etwas von ihrem Wesen preiszugeben. Sie belässt den Menschen mit seinen Wahrnehmungen und Empfindungen, so die Kritik Fechners, in einem metaphysischen Dunkel. Dagegen setzte Fechner eine ebenso religiös motivierte wie psychohygienisch argumentierende "Tagesansicht", die Licht und Schall als immanente Realitäten eines übergreifenden, am Ende


VORSCHULE

DER

AESTHETIK

VON

GUSTAV THEODOR FECHNER.

ERSTER THEIL.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1876.

Rechts: Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876. Faksimile des Titelblattes.

göttlichen Bewusstseins zu verstehen versucht, in dem die Materie und in ihr die Menschen als ihre höchste Bewusstwerdung, sich als Teil eines größeren, beseelten Organismus begreifen, den sie selbst bilden und auf den sie somit auch durch ihr Denken und Handeln Einfluss haben. Fechner plädierte für eine Verbindung religiösen Glaubens mit naturwissenschaftlicher Analyse. Aber nicht, indem er sie über einen Kamm schor, sondern indem er dem, was physikalisch messbar ist, eine fundierte Glaubensansicht an die Seite stellte. Sein Kniff war die Parallelisierung dessen, was er Tages- und Nachtansicht nannte, zu Vorder- und Rückansicht, mitunter auch zu Außen- und Innenansicht ein- und derselben Sache. Der Außenansicht (Rückansicht) entsprach dabei das physikalisch Messbare, der Innenansicht (Vorderseite, das ist das auf den ersten Blick Frappierende, Verwirrende) die psychisch empfundene Sicht, also das, was wir tatsächlich sinnlich verarbeiten, was sich vorerst noch dem Messbaren vielfach entzog, dafür aber spekulativer Ausdeutung offenstand. Das von Fechner mitaufgestellte und bis heute gültige Weber-Fechnersche Gesetz thematisierte die mathematisch definierbare Schwelle, die ein objektiv vorhandener physischer Reiz überschreiten muss, um subjektiv wahrgenommen zu werden.

Psychophysik

Fechner huldigte auch in seiner Publikationspolitik einem Parallelismus. Seine das reduktionistische Weltbild der Naturwissenschaften ironisierenden und kritisierenden Schriften ließ er im Gegensatz zu denen, die er als zünftiger und wissenschaftlich anerkannter Physiker verfasste, mitunter pseudonym erscheinen.[9] Für seine posthume kulturkritische Breitenwirkung unter Berliner Naturalisten und Neoromantikern der Jahrhundertwende war aber vor allem das Narrativ der Genesung ausschlaggebend, wie sie die Biographie Fechners zu verbürgen schien und zwar als Triumph seiner Tages – (also Innensicht) über die veräußerlichte Nachtansicht der Epoche. Die Überwindung einer psychophysischen Krankheit, die ihn etwa in der Mitte seines Lebens befiel, hat man zurecht als eine Art "*geistiger Pubertät*" (Gert Mattenklott) gedeutet, die vom Werk selbst kaum zu trennen ist. Am zunächst aussichtslos erscheinenden, schließlich aber doch glücklichen Verlauf der Krankheit nahm nicht nur das bürgerliche Leipzig Anteil, sondern bald auch große Teile der gelehrten Welt überhaupt. Bettina von Arnim, einst eine Muse der Romantiker, versuchte von Berlin aus an das Bett des Kranken vorzudringen, musste aber unverrichteter Dinge wieder abreisen. Fechner überstand die Krankheit, indem er sich von der

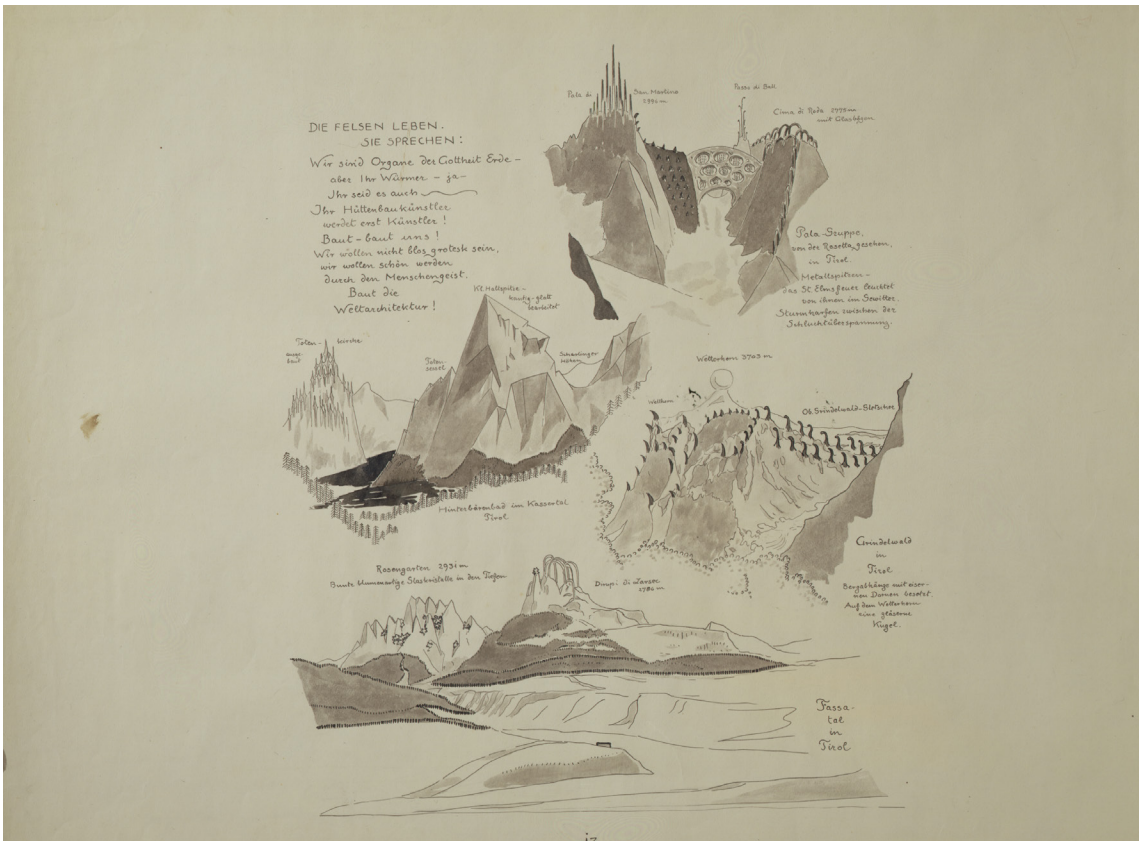


Bruno Taut: "Europa das Helle. Asien das Hellere im Dunkel der farbigen Nacht", Blatt 25 der *Alpinen Architektur*, Bleistift-, Feder- und Aquarellzeichnung (Akademie der Künste, Berlin, Nachlass Bruno Taut, ALP-10-30).

äußeren Welt vollkommen abschloss, nur noch im verdunkelten Zimmer saß und über lange Zeit so gut wie gar nichts mehr zu sich nahm. Umso leuchtender und eben auch metaphysisch tiefer empfand er die Farben und das sinnliche Erscheinen der Welt nach der Überwindung seiner Krankheit, was er alsbald philosophisch-religiös ausdeutete.[10]

Als Nachkomme einer Dynastie von evangelischen Pfarrern ist Gustav Theodor Fechner 1801 in Groß Särchen bei Bad Muskau in der Lausitz geboren. An seiner Heimatuniversität Leipzig, der er sein Leben lang treu blieb, absolvierte er zunächst ein Medizinstudium bevor er sich in den 1820er Jahren der Physik zuwandte und unter anderem zu "*Maßbestimmungen über die galvanische Kette*" (1831 bei Brockhaus), also im weitesten Sinne über den Elektromagnetismus, publizierte. 1834 wurde er an der Leipziger Universität auf eine ordentliche Professur für Physik berufen. Mit Experimenten zu subjektiven Farberscheinungen im Auge befasst, die seine Sehfähigkeit extrem beanspruchten, erkrankte er 1840 an besagter rätselhafter Augenkrankheit, die ihn vorübergehend erblinden ließ und zwischenzeitlich auch seine Fähigkeit zu denken außer Kraft setzte. Nach seiner Genesung, drei Jahre später, wandte sich Fechner vermehrt psychophysischen Phänomenen zu. Deren Untersuchung versuchte er 1860 in den *Elementen der Psychophysik* zu einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin auszubauen. Mit ihr gehört Fechner zu den Wegbereitern einer experimentellen Psychologie in Deutschland, wie sie insbesondere von Wilhelm Wundt (1832-1920) weitergeführt wurde, der 1886 auch die vielbeachtete Totenrede auf Fechner hielt.[11] Daneben sorgten seine nun stets unter eigenem Namen publizierten naturphilosophischen und ans Esoterische grenzenden Bücher Aufsehen. Neben der erwähnten *Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*, gehörten dazu *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* (1848), sowie das dreibändige *Zend Avesta oder über die Dinge des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung aus* (1851).

Fechners Bedeutung für die Architektur des 20. Jahrhunderts ist vielfach greifbar. Unter seinen Verehrern ragt Bruno Taut hervor, der sich sowohl im elitären Korrespondenzzirkel der 1920 von ihm ins Leben gerufenen Gläsernen Kette als auch in seinem Zeichenwerk *Alpine Architektur* implizit und explizit auf Fechner bezog. Wenn Taut im Kapitel "Erdrindenbau" der *Alpi-*



Bruno Taut: "Felsgegenden in Tirol", Blatt 17 der Alpinen Architektur, Feder und Pinselzeichnung (Akademie der Künste, Berlin, Nachlass Bruno Taut, ALP-10-17).

nen Architektur mit Blick auf den sich immer nur zur Hälfte im Sonnenlicht befindlichen Erdkörper "*Europa das Helle, Asien das Hellere – im Dunkel der farbigen Nacht*" feiert, so ist das eine ebenso komplexe Bezugnahme auf Fechner wie das gesamte Projekt seiner in der Zeichnungsfolge dargestellten architektonischen Bearbeitung von Alpen und Erdrinde zur moralischen Besserung der Welt.

Spätestens über den Dichter Paul Scheerbart (1863-1915), den Taut 1913 im Umfeld der Berliner Sturmgalerie Hertwarth Waldens kennen lernte, dürfte Taut mit der Fechnerschen *Tagesansicht* bekannt geworden sein. Scheerbarts literarische Phantastik hatte schon seit den 1890er Jahren vielfach Anleihen bei Fechner gemacht.[12] Und in Scheerbarts utopischem Geist hatte Taut während des Ersten Weltkriegs die *Alpine Architektur* geschaffen, nachdem der Pazifist Scheerbart selbst 1915 "am Kriege", wie Taut meinte, in Berlin gestorben war.[13]

Fechnersche Motive durchziehen Scheerbarts Dramen, Dramolette und nur vordergründig eindimensional fortschrittsemphatisch erscheinende Pamphlete wie die berühmte *Glasarchitektur* von 1914 als rote Fäden. In Hinsicht auf Taut ist vor allem das von Scheerbart aus den Fechnerschen Schriften entwickelte Thema eines Aufgehens des jeweils Niedrigeren im Höheren von Bedeutung sowie eine Philosophie, die Künstlern und Weltweisen ein mystisches Mitwirken von innen her an Aufbau und Höherentwicklung des Erdkörpers zuschreibt. In seinem Roman *Die Seeschlange* von 1901 ist es der Sonderling Hans Lorenz, der in einem Haus am Meer lebt und einem Kapitän Karl Schwarz von seinen Versuchen berichtet, durch Introspektion zur Gesundung des Erdinneren beizutragen. Im Asteroidenroman *Lesabendio* übernimmt es der gleichnamige Held als Seher *und* Techniker, sein Volk anzuführen und zugleich als eigenschaftsloses Medium die Gesetze des Alls am Fernrohr zu erforschen. Beide Romane zählte Bruno Taut im Anhang seiner Publikation *Die Stadtkrone* (1919) zu den "architektonischen Dichtungen" Paul Scheerbarts.[14] Den 15. Oktober vermerkt noch das Japantagebuch Tauts als Todestag Scheerbarts. Und auch in der Schrift *Japan mit europäischen Augen gesehen* (1935), wir kommen auf sie zurück, deutet Taut eine "*heute ziemlich landläufige Meinung*" nämlich, dass das Notwendige über die bloß künstle-

rischen Liebhabereien zu setzen sei, ganz Scheerbart-Fechnersch *"als das Symptom für eine Erkrankung des Planeten Erde, die bei den Menschen zutage tritt."*[15]

Fechner, Sitte, Fischer, Scheerbart, Taut

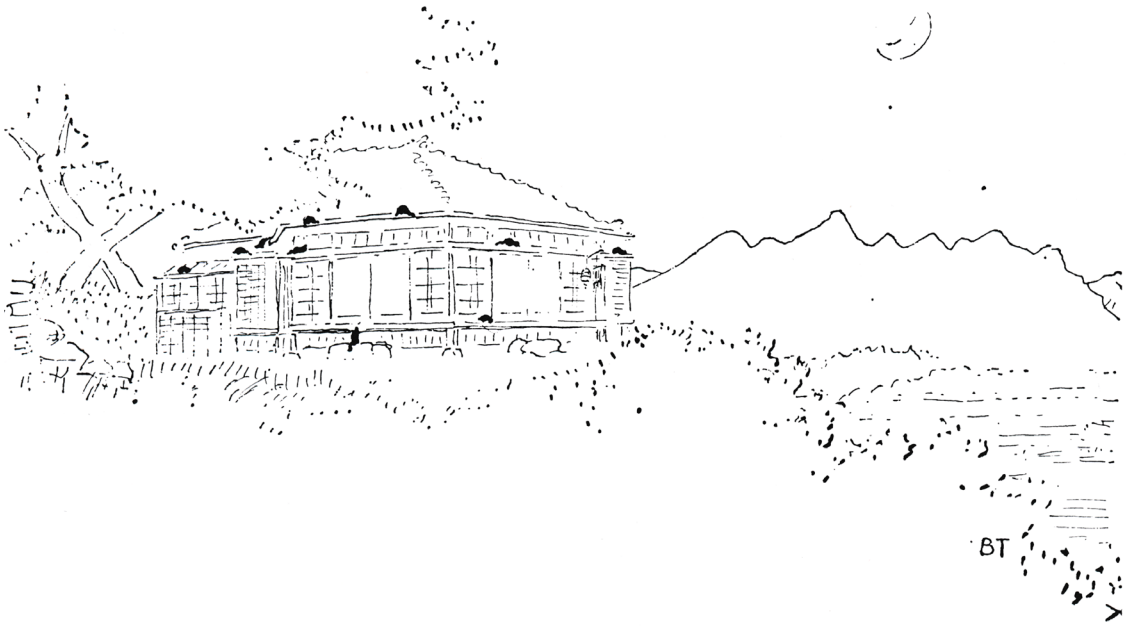
Allerdings verdankte Taut Scheerbart wohl nicht seine erste Lesebegegnung mit Fechner. An die Seite zu stellen ist der Schrift *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* in Hinsicht auf Taut noch Fechners *Vorschule der Ästhetik*. Sie erschien 1876 erstmals und wurde bis in die 1920er Jahre aufgelegt. Ihr dürfte Taut bereits während der Stuttgarter Lehrjahre bei Theodor Fischer in den Nullerjahren des 20. Jahrhunderts begegnet sein. Im Gegensatz zu ihren philosophischen Vorläuferinnen und Schwestern bei Baumgarten, Kant und Hegel, deren Vorgehen Fechner als "Ästhetik von Oben" abtat, verstand sich seine *Vorschule* als "Ästhetik von Unten". Darunter subsummierte Fechner ein streng induktives Verfahren. Vor allem zwei Architekten des Späthistorismus und der sogenannten Frühmoderne des 20. Jahrhunderts, Camillo Sitte[16] und, wohl in Abhängigkeit von diesem, Theodor Fischer hat Fechner damit beeinflusst. Camillo Sittes Plädoyer für mitunter krumme und abwechslungsreiche Straßenführungen bauen auf Fechners Theorie über die notwendige Mannigfaltigkeit des Einheitlichen ebenso auf, wie sich Theodor Fischers gemäßigter, mehr auf Stimmungsreize denn auf historisch korrekte Stilzitate setzender Historismus auf die Fechnersche, sogenannte Assoziationstheorie berufen konnte. Letztere besagt, dass nicht allein die vom Auge wahrgenommene Form den ästhetischen Eindruck bestimmt, sondern vielmehr gerade die mit der jeweiligen Form in der Psyche des Individuums als inneres Erlebnis verbundenen Assoziationen.[17]

Was Kant lediglich als "anhängende Schönheit" gelten lassen wollte, stellte Fechner in ein Zentrum seiner Kunstlehre. Man könnte ihn als Vater einer explizit gegenständlichen Ästhetik bezeichnen, die die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts präfigurierte.[18] Eine Orange, so ein gern zitiertes Beispiel Fechners, löst beim Betrachter andere Assoziationen aus als eine gelb gefärbte Holzkugel. Und bei einem Tisch, so Fechner, beeindruckt das ästhetische Bewusstsein nicht nur die Anordnung von Flächen, Körpern und Farben in einem abstrakten, rein zu denkenden Wahrnehmungsraum, sondern mindestens ebenso seine Nutzbarkeit im Alltag.

Kurz: Fechner setzte gegen den strengen Geist der Abstraktion, den die moderne Naturwissenschaft dem Menschen abverlangt, das versöhnende Prinzip der Empathie, das es dem Menschen erlaubt, sich bei den Dingen, die ihn unmittelbar umgeben, einfühlend zu verorten. Was könnte sich als philosophisch-religiöser Überbau besser eignen für die künstlerische Tätigkeit eines Architekten, der es doch mit den sicht- und fühlbaren Dingen auf der Welt zu tun hat und gerade nicht, wie die bloßen Theoretiker, mit deren schematischen Schattenbildern. *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht* ist unter Fechners Schriften die für seinen mitreißend spekulativen Stil am meisten typische, nicht zuletzt deshalb, weil der Kontrast von Tag und Nacht als rhetorisches Gegensatzpaar besonders dankbar ist. Ist in den Schriften der Romantiker häufig die Nacht Zuflucht für eine alternative Weltsicht, die an der Rationalität des Tages kein Genügen findet, so berief der Naturwissenschaftler Fechner gerade dasjenige in den Zeugenstand seiner Weltfrömmigkeit, was er in der Helle des Tages im Leipziger Rosental, wo er täglich spazieren gegangen sein soll, ganz unmittelbar mit seinen Sinnen wahrnahm: blühende, von Insekten umschwirrte Pflanzen auf einer Sommerwiese und zwitschernde Vögel im Wald.

Der künstlerische Kontrast

Tauts Analyse von Tokonoma und Toilette im japanischen Wohnhaus zeichnet eine hohe Sensibilität für künstlerische Kontrastwirkungen aus. Vorder- und Hinterseite der Architektur meinten für Taut zwar auch "Welten", wie er in offensichtlicher Anspielung auf die Fechnerschen Tages- und Nachtansichten schreibt. Aber indem er diesen Parallelismus innerhalb seines Buches unter der



Bruno Taut: "Ratten im Mondlicht" (Aus: Taut *Das japanische Haus*, vgl. Anm 3, S. 19, Abb. 24).

Kapitelüberschrift "Kontraste" subsummierte, erzielte er auch einen rhetorisch-kompositorischen Effekt. Bei Taut macht sich hier der genuin westlich geschulte künstlerische Entwerfer bemerkbar, wie übrigens auch in seiner Stellung zu hygienischen Fragen, auf die wir weiter unten noch einmal zurückkommen werden.

Wie anders gegenüber der Tautschen Schilderung man das Spezifische des Aborts in japanischen Wohnhäusern und Tempelanlagen gerade auch im Hinblick auf die kulturelle Differenz zum Westen schildern kann, lässt ein Blick in Tanizaki Jun'ichiro *Lob des Schattens* erkennen, das etwa zeitgleich zu Tauts Japanbuch niedergeschrieben wurde, allerdings aus der japanischen Perspektive. Es gehört an diese Stelle, auch wenn Jun'ichiro mit den zitierten Worten nicht den dem Wohngrundriss einverleibten Abort meint, sondern den abseits von Tempeln und Häusern angelegten, der auch bei Taut öfters erwähnt wird, allerdings als längst überlebtes Relikt. Von ihm schreibt Jun'ichiro:

"*In der Tat, es gibt keinen geeigneteren Ort, um das Zirpen der Insekten, den Gesang der Vögel, eine Mondnacht, überhaupt die vergängliche Schönheit der Dinge zu jeder der vier Jahreszeiten auf sich wirken zu lassen, und vermutlich sind die alten Haiku-Dichter ebenda auf zahllose Motive gestoßen. So könnte man nicht ohne Grund behaupten, die japanische Architektur habe hier ihren raffiniertesten Ausdruck gefunden*".[19]

Wo Jun'ichiro sich ganz dem poetisch-pastosen Helldunkel seiner Schattenwelt verschreiben kann, bricht bei Taut alsbald westliches Hygienedenken durch, von dem er, nachvollziehbar, geprägt bleibt. Dem nächtlichen Treiben der im traditionellen Japan wohlgelittenen Ratten auf Dach und Holzgesimsen seiner (fiktiv) ersten Bleibe in Nippon widmete Taut in *Houses and People of Japan* zwar die stimmungsvolle Zeichnung "Ratten im Mondlicht". Dennoch legten sich seine Gefährtin und er nach dem Erlebnis, das sie aus dem Schlaf gerissen hatte, mit der Gewissheit nieder: "*Morgen gehen wir ihnen bestimmt zuleibe, und wenn wir mit unserem Hass auf Leben und Tod gegen diese Seuchenverbreiter und Zerstörer den Japanern noch so wehe tun.*"[20]

In Otto Wagners begriffsprägender Publikation *Moderne Architektur* (Erstauflage 1895) waren nicht nur Bäder und Toiletten architekturtheoretisch geadelt worden, sondern wurde moderne Hygiene überhaupt thematisiert, mit Auswirkungen bis in die gefliesten Oberflächen der von Wagner in Wien und anderswo errichteten öffentlichen Bauten. Dass dies bei Wagner unter der gleichzeitigen Erhebung des Begriffs "Notwendigkeit" zur zentralen Kategorie, zur "Herrin"

der Kunst geschieht, verdient in Hinsicht auf Taut Beachtung, kann aber hier nicht weiterverfolgt werden. Nur so viel sei angefügt: Die Worte "*artis sola domina necessitas*" also: "die alleinige Herrin der Kunst ist die Notwendigkeit" wiederholt der humanistisch gebildete Wagner gebetsmühlenhaft in seinem Buch.[21] Das Anklingen Otto-Wagnerscher Motive in frühen Bauten Tauts, nicht nur in seinen Mietshausfassaden, sondern gerade auch in den berühmten Ausstellungsbauten der Vorkriegszeit bis hin zum Kölner Glashaus von 1914, in dem der berühmte gläserne Fußboden aus dem Schaltersaal von Wagners Hauptwerk wiederkehrt, der Wiener Postsparkasse (fertiggestellt 1905), ist hinwiederum evident und förmlich mit Händen zu greifen.

Resümee, politische Implikationen und Ausblick

Alles also nur Schall und Rauch? Der Vorhang zu und alle Fragen offen?

In dem bereits erwähnten Bändchen *Japan mit europäischen Augen gesehen*, das er gleichzeitig zu *Houses and People of Japan* abfasste, widmete Taut dem seiner Ansicht nach so signifikant unzusammenhängenden Beieinander von Tokonoma und Toilette im japanischen Wohnhaus das komplette Eingangskapitel, um schließlich bei seinem japanischen Publikum fremdländische Künstler, und damit nicht zuletzt sich selbst, für mögliche kulturelle Aufgaben, respektive Bauprojekte auch jenes Regimes ins Spiel zu bringen, das damals gerade von Japan aus die Achse zu den Nationalsozialisten in Deutschland aufbaute. Und nicht nur für dieses. Taut argumentierte mit den wandernden Baumeistern Europas in Mittelalter und Neuzeit und folgerte:

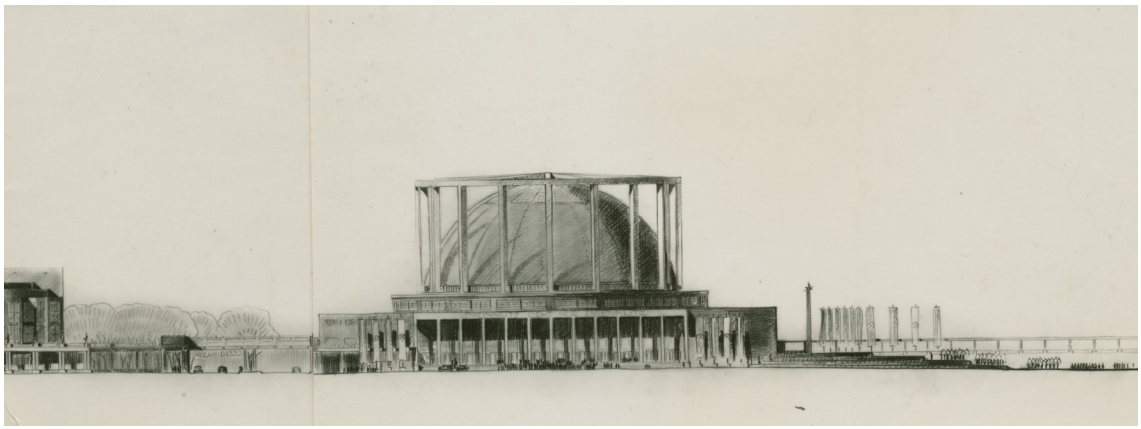
"*Die Kunst stand demnach, wenn man sich modern ausdrücken will, über der Nation. Und die Größe der nationalen Führer äußerte sich darin, dass sie diese Rangstufe* [gemeint ist die der Kunst gegenüber den übrigen, den bloß "notwendigen" Bereichen des menschlichen Lebens, auch des Politischen, ms] *nicht nur theoretisch erkannten, sondern zum Axiom ihrer Handlungen machten.* […] *Aus diesem Grund äußerte sich die Kultur der Siegervölker und Machthaber aller Zeiten darin, dass sie sich ihrer eigenen kulturellen oder künstlerischen Schwäche bewusst waren und, ob sie siegten oder besiegt wurden, die Kunst außerhalb solcher Ereignisse bleiben ließen.*"[22]

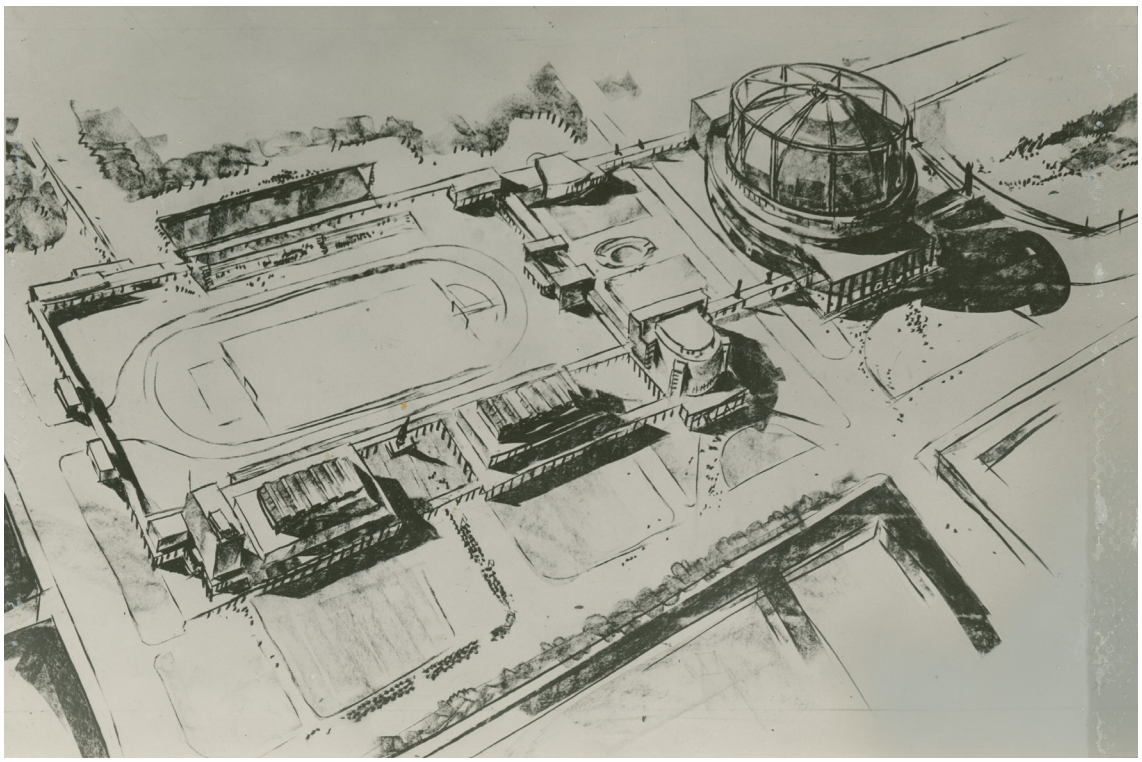
Auch im Orient hatte er vergleichbares gefunden:

"*Es gibt Friedensverträge, in denen die Sieger die großen Künstler des besiegten Volkes zu sich herüber nahmen, ihnen den Auftrag zu großen Bauten erteilten, sie mit Ehren überhäuften und sogar große Tempelanlagen nach den Namen dieser Künstler des Feindesvolks benannten, wie es zum Beispiel in der Geschichte Hinterindiens gefunden worden ist.*"[23]

Der Emigrant Bruno Taut war im März 1933 beruflich enttäuscht aus der Sowjetunion ins Berlin der sogenannten nationalsozialistischen Machtübernahme zurückgekehrt. Dort, im Umfeld einer der ersten sogenannten Säuberungen, für die man den von den Nazis selbst gelegten Reichstagsbrand als Anlass vorgab, nur knapp den Nazischergen entkommen, beteiligte sich Taut zur Zeit der Abfassung dieser Zeilen von Japan aus mithilfe des deutschen Konsulats an dem von der Naziorganisation Deutsche Arbeitsfront ausgeschriebenen Wettbewerb für "Häuser der Arbeit".[24]

So sehr Tauts Verhalten politisch aus heutiger Sicht verwundern mag, steht es doch für eine eigentümliche, sein ganzes Werk durchziehende Konsequenz, die ihrerseits auf eben die strikte Unterscheidung von bloß Notwendigem auf der einen Seite und einer alles überbietenden Kunst des Schönen auf der anderen Seite zurückzuführen ist. Auch seine *Alpine Architektur*, jenes zeichnerische Opus magnum, das Taut der jungen Weimarer Republik in die Wiege gelegt hatte und das er in einer fiktiven Zukunft des Jahres 1994, in der Regierungszeit eines "*Bundeskanzlers von Europa*" vollendet sehen wollte,[25] hatte er in den letzten Monaten des Ersten Weltkrieges mit einem aufwendigen Widmungsblatt





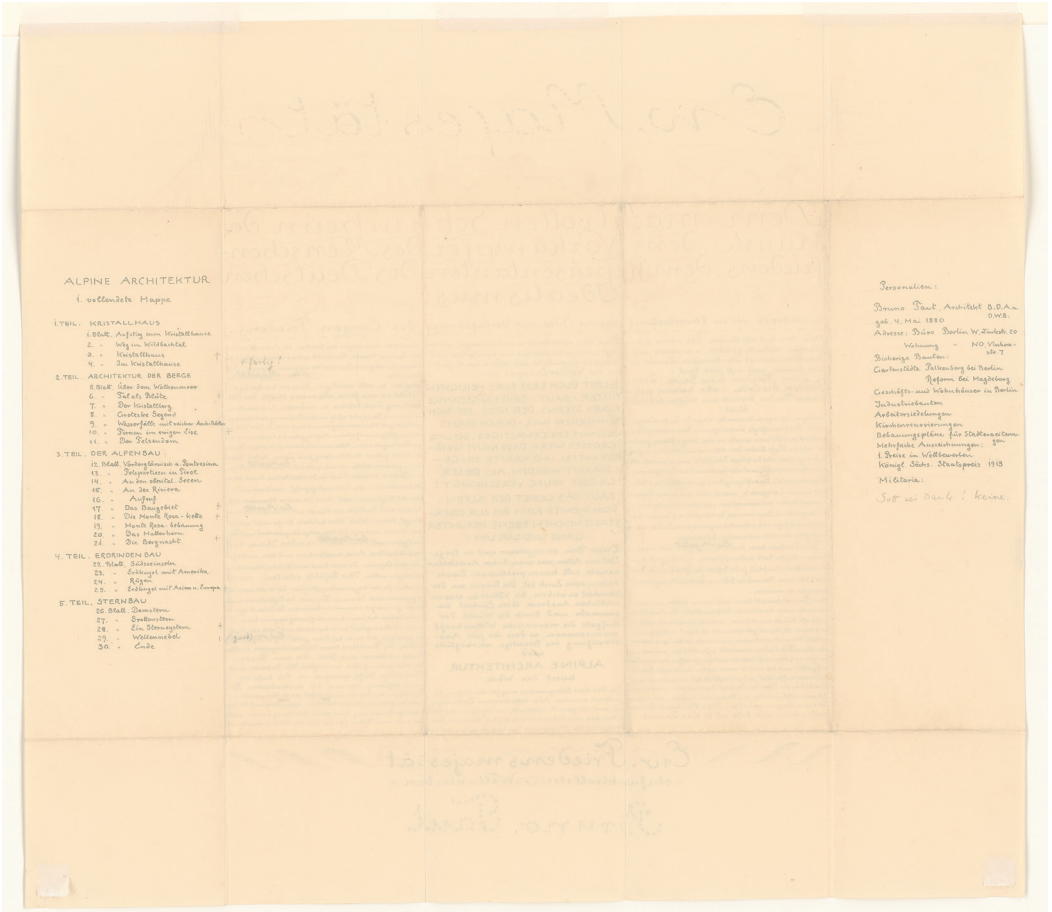
Bruno Taut: Haus der Arbeit, Wettbewerb Deutsche Arbeitsfront, (Akademie der Künste, Berlin, Bruno-Taut-Sammlung, Nr. 371 F. 1 & F. 2).

noch dem obersten Herrn eben jenes Krieges angedient, gegen den das Werk doch eigentlich gerichtet war: Kaiser Wilhelm II. persönlich. Im Nachlass von Tauts damaligen Mitstreiter, dem Kritiker Adolf Behne, hat sich die entsprechende Grußadresse erhalten. Ihr müssen wir uns abschließend noch zuwenden. Sie gehört wie die eben aufgezählten politischen Implikationen, wo nicht zur Rück-, so doch zur Kehrseite eines Selbstverständnisses, das das Künstlerische vom Politischen so kategorial getrennt sehen wollte wie Tag und Nacht– und enthält am Schluss, zum Glück, doch noch so etwas wie einen Lichtblick.

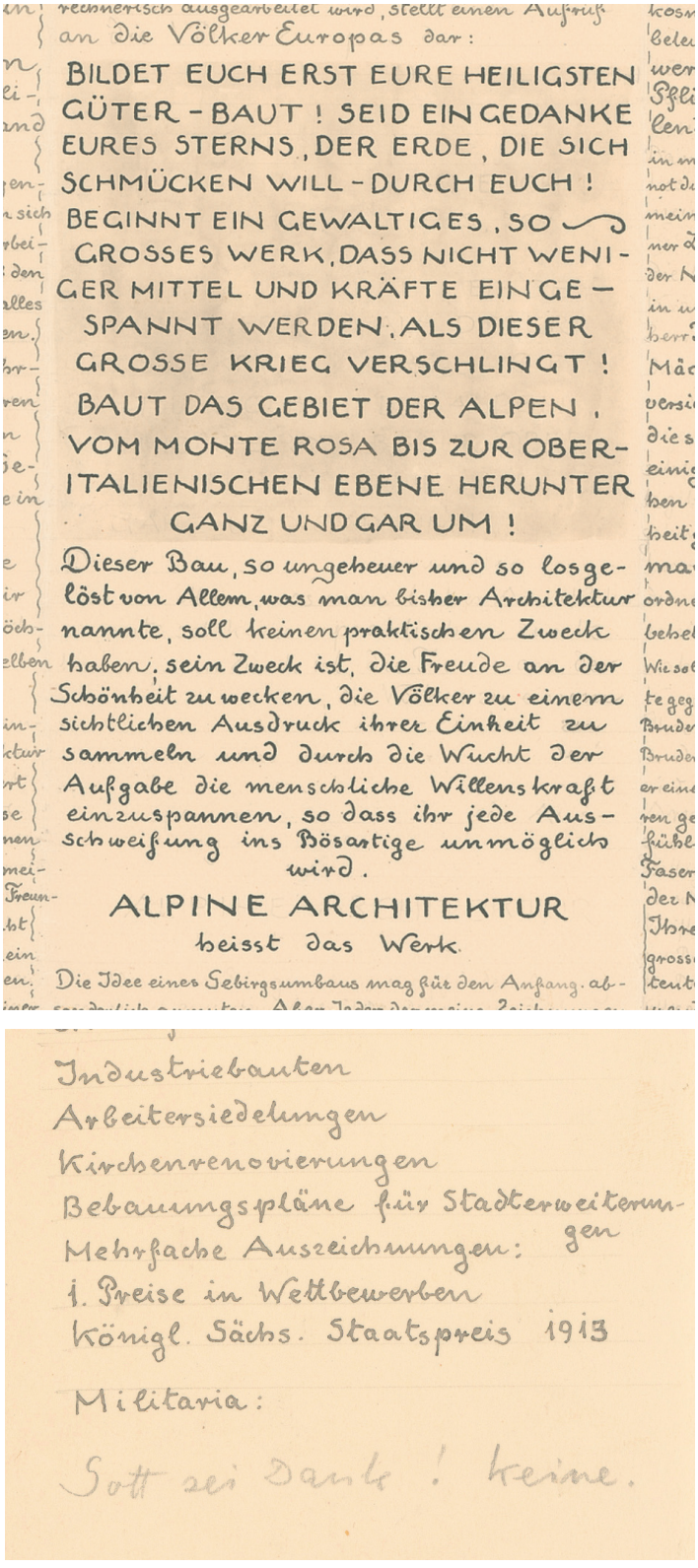
Die kalligraphische Anlage des Blattes, auf das vor Jahren ein entlegen publizierter Artikel aufmerksam machte,[26] entspricht den Zeichnungen der *Alpinen Architektur*, aber das Papier ist viel dünner und schmiegsamer als deren Karton. Bruno Taut hat es kunstvoll gefaltet und es gleichsam zu einem wendbaren Rahmen verräumlicht, indem er auch seine Rückseite in die Gestaltung mit einbezogen hat.

Berlin, den 2. August 1918, ist der Brief an seinen unteren Ecken datiert. Damals waren die 30 Zeichnungen der späteren Buchpublikation *Alpine Architektur* bereits geschaffen, aber noch nicht gedruckt. Seit Anfang November 1917, genau gesagt: seit Allerheiligen 1917 waren sie entstanden, zunächst in der Gartenstadt Gronauer Wald bei Bergisch Gladbach, wo Taut bis Juni 1918 in einer Ofenfabrik tätig war, um unabkömmlich gestellt zu sein, sprich: nicht zum Militär eingezogen zu wer-





Bruno Taut, Zeichnerische Grußadresse an Kaiser Wilhelm II. vom August 1918. Vorder- und Rückseite (Akademie der Künste, Berlin, Adolf-Behne-Archiv, Behne 582).



Bruno Taut: Zeichnerische Grußadresse an Kaiser Wilhelm II. vom August 1918. Details (Akademie der Künste, Berlin, Adolf-Behne-Archiv, Behne 582).

den, später dann, ab Juni 1918 wohl in Berlin.

Taut hat mit diesem Brief bei Kaiser Wilhelm II. um seine damals offensichtlich gefährdete, weitere Freistellung vom Militär einkommen wollen. Und er stand nicht an, dem Kaiser, den die gipfelbekrönte Anrede als "*machtvollen Schirmherrn der Künste*", als "*Vorkämpfer des Menschenfriedens*" und schließlich als "*Repräsentanten des deutschen Idealismus*" feiert, die weitere Arbeit am utopischen Werk der *Alpinen Architektur* als Grund für eine weitere Freistellung schmackhaft zu machen. So wie einer der Vorfahren des Kaisers, nämlich Friedrich Wilhelm der IV., Karl Friedrich Schinkel gefördert habe, indem er ihm den Ausbau und die architektonische Gestaltung Berlins übertragen habe, so möge Wilhelm II. nun ihn, den Architekten Bruno Taut, bei der Verwirklichung seines Alpenbauprojekts unterstützen: "*Dieser Bau*", heißt es im Zentrum des Textes, "*so ungeheuer und so losgelöst von allem, was man bisher Architektur nannte, soll keinen praktischen Zeck haben; sein Zweck ist, die Freude an der Schönheit zu wecken, die Völker zu einem sichtlichen Ausdruck ihrer Einheit zu sammeln und durch die Wucht der Aufgabe die menschliche Willenskraft einzuspannen, sodass ihr jede Ausschweifung ins Bösartige unmöglich wird.*"

Nicht sein utopisches Projekt, vielmehr das Ansinnen, ihn zum Militär einzuziehen, wogegen er Wilhelm II. bittet, seinen "*machtvollen Arm auszustrecken*", erschien dem Architekten Taut realitätsfern: "*Wie soll ich für den Kriegsdienst verwendungsfähig sein, der ich alle meine Kräfte gegen ihn richte. Ich sehe im Franzosen, im Engländer nur meinen Bruder, genauso wie in meinem Landsmann.*" Taut war sich sicher, dass auch bei den obersten Kriegsherren der Entente, bei Zar Nikolaus, bei König Georg und bei dem Amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson, an die er sich gleich nach Kriegsende zu wenden versprach, Interesse für sein Projekt zu wecken sei.

Auf der Rückseite des Briefes sind die einzelnen Zeichnungen der *Alpinen Architektur* so verzeichnet, dass ihre Auflistung dem Adressaten gleich ins Auge springen sollte, wenn er den noch gefalteten Brief in Empfang nehmen würde. Gegenüber findet man die Daten von Tauts bürgerlicher Existenz, also gewissermaßen die Rückseite seiner allein dem Schönen gewidmeten Idealexistenz auf der Vorderseite: Sein Geburtsdatum, seine Verbandszugehörigkeiten (Deutscher Werkbund und Bund Deutscher Architekten), seine damalige Privatwohnung in der

Virchowstraße im Nordosten Berlins, seine Büroadresse in der Linkstraße, ganz in der Nähe vom Potsdamer Platz, und die Reihe seiner Bauten, Siedlungen, Wettbewerbs- und Preiserfolge der Vorkriegszeit.

Der Lichtblick findet sich beim letzten Punkt der Aufzählung. Dort heißt es: "*Militaria*". Darunter, mit Bleistift: "*Gott sei Dank! Keine*."

Wie schön!

Anmerkungen:

Der Beitrag basiert zu Teilen auf einem Keynote-Vortrag, den ich zur Tagung *(Re)building the Alps? 100 years from the publication of 'Die alpine Architektur' by Bruno Taut* an der Università della Svizzera italiana (USI), Mendrisio, im November 2019 gehalten habe. Ich danke den organisierenden Initiator*Innen Sonja Hildebrand und Roberto Leggero sowie den Teilnehmer*Innen des Kongresses für Anregung und Kritik.

Tauts *Alpine Architektur* erschien unter der Jahreszahl 1919. Ausgeliefert wurde sie allerdings erst 1920. Als architektonisch-weltanschauliches Konzept ist sie nach wie vor so begeisternd-fragwürdig wie verstörend-aktuell. Das Dispositiv von Vorder- und Hinterseite erweist sich für eine kritische Sicht als besonders fruchtbar. Den Herausgebern von *archimaera* gilt deshalb für ihre inspirierende Ausschreibung mein zweiter, keineswegs nachrangiger Dank.

1 Wilhelm. Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Bd. 1, Leipzig, 1883, S. 364. Dilthey bezieht sich im Umfeld dieser nahezu poetischen Passage, die Fechner wie Dilthey selber trotz oder gerade wegen der nächtlichen Szenerie wohl eher der Fechnerschen "Tagesansicht" zugeordnet hätte, zustimmend auf Fechners vier Jahre zuvor erschienene Charakterisierung des reduktionistischen Weltbildes der Naturwissenschaft als "Nachtansicht".

2 Bruno Taut: *Das japanische Haus und sein Leben (Houses and People of Japan* [1]1937). 5. Auflage, Berlin, 2005, S. 16.

3 Ebd., S. 16-17.

4 Bruno Taut: *Die Auflösung der Städte*. Hagen, 1919, S. 17.

5 Bruno Taut, Tagebucheintrag vom 14. 10. 1934 (Auszug). In: Manfred Speidel (Hg). *Bruno Taut in Japan. Das Tagebuch. Zweiter Band 1934*. Berlin, 2015, S. 233.

6 Vgl. hierzu Eckart Förster, "Wie wird man Spinozist." In: Derselbe: *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*. 3. Auflage, Frankfurt am Main, 2018, S. 87-106. Zu den Auswirkungen bis zu Taut siehe Matthias Schirren: "Deus sive Natura. Bruno Tauts Alpine Architektur im Lichte Goethes und in Erich Kästners Fliegendem Klassenzimmer." In: Gisela Mettele / Sandra Kerschbaumer (Hg.). *Romantische Urbanität: Transdisziplinäre Perspektiven vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Köln, 2020, S. 123–144.

7 Gustav Theodor Fechner: *Elemente der Psychophysik*. 2 Bde. Leipzig, 1860.

8 Gustav Theodor Fechner: *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. Leipzig, 1879, mehrere Wiederauflagen, zum Teil in Auszügen, bis weit in das 20. Jahrhundert. Das Interesse im frühen 20. Jahrhundert wurde durch die von Fechner scheinbar leibhaftig verkörperte Leib-Seele Problematik im wissenschaftlich-metaphysischen Diskurs der Zeit angezogen. Vgl. hierzu essayistisch charakterisierend Gert Mattenklott: *Gustav Theodor Fechner, Das unendliche Leben*. Berlin, 1984. Sowie systematisch: M. Heidelberger: *Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*. Frankfurt/Main 1993.

9 So z.B. Fechners unter dem Pseudonym "Dr. Mises" 1836 im Verlag des Leipziger Buchhändlers und Komponisten Christian F. Grimma zuerst publiziertes *Büchlein vom Leben nach dem Tode*. Es erschien ab der zweiten Auflage, Hamburg und Leipzig 1866, unter seinem bürgerlichen Namen.

10 Zu dieser Sicht Gert Mattenklott,: "Exkurs über Gustav Theodor Fechner." In: Derselbe: *Blindgänger. Physiognomische Essais*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 148-157.

11 J. E. Kuntze: *Gustav Theodor Fechner (Dr. Mises). Ein deutsches Gelehrtenleben*. Leipzig, 1892. Gerhard Hennemann: "Fechner, Gustav Theodor." In: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), S. 37-38. [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118532154.html#ndbcontent

12 Hierzu Mechthild Rausch: "Irdisches Vergnügen in Glas. Nachwort." In: Paul Scheerbart: *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman* (1914). Hrsg. v. M. Rausch. München, 1986, S. 149-163. Sowie neuerdings: Charlotte Kurbjuhn: "Hinter Glas: Imaginationen des modernen Hauses in utopischen Romanen Paul Scheerbarts und frühen Architekturentwürfen Bruno Tauts." In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXX (2020), Heft 1 , S. 24-49.

13 Vgl. hierzu, Matthias Schirren: "Empathie und astrale Phantastik. Die ästhetisch-moralische Dimension der Alpinen Architektur." In: Derselbe: *Bruno Taut, Alpine Architektur. Eine Utopie*. München, 2004, S. 8-27, insbesondere S. 15-18.

14 Ebd., S. 88.

15 Bruno Taut: *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen, verfasst 1935*. Hrsg., mit einem Nachwort und Erläuterungen versehen von Manfred Speidel, Berlin, 2011, S. 8.

16 Hierzu vor allem: Karin Wilhelm / Detlef Jessen-Klingenberg: *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen* (Bauwelt Fundamente, Bd. 132). Basel, Berlin, Boston, 2006, dort insbesondere S. 40-42. Siehe auch K. Wilhelm: "Städtebautheorie als Kulturtheorie, Camillo Sittes »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen«." In: L. Musner / G. Wunberg / Ch. Lutter (Hg.). *Cultural Turn, Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. 2001, S. 89-109 (P); Zuvor auch G. Reiterer: *Augensinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes Städtebau*. Salzburg, München, 2003, S. 38-50.

17 Hierzu zusammenfassend Schirren 2020, S. 127 (vgl. Anm. 6).

18 Dass Fechner in Briefkontakt mit Franz Brentano stand, ist bezeichnend. Vgl. hierzu Mauro Antonelli (Hg.): *Franz Brentano und Gustav Theodore Fechner, Briefwechsel über Psychophysik, 1874-1878*. Berlin, 2015.

19 Tanizaki Jun'ichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. 5. Auflage, Zürich, 1990, S. 12.

20 Taut 2005, S. 20, vgl. Anm. 2.

21 Hierzu zuletzt Andreas Nierhaus: "Hygiene mit Otto Wagner. Zur Reinlichkeit der modernen Architektur." in: *Wien Museum Magazin*. Ausgabe vom 25.3.2020, abgerufen am 28.09.2020 unter https://magazin.wienmuseum.at/hygiene-mit-otto-wagner.

22 Bruno Taut: *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen* (1934). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Manfred Speidel, Berlin, 2011, S. 14.

23 Ebd. S. 13.

24 Abgebildet bei Speidel 2015, S. 90. vgl. Anm. 5.

25 Bruno Taut: "Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem Europäischen Parlament." In: *Sozialistische Monatshefte* 25. Jahrgang (1919), Heft 11, S. 816-819.

26 Eva Maria Barkhofen: "Das Bergkristallhaus lebt! Neue Quellen zur ‚Alpinen Architektur' von Bruno Taut." In: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, 60. Folge, Berlin, 2011, S. 89-104.

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Albert Kirchengast
(Florenz/ Wien)

"*Die Märchen kommen aus den Maschinen selber …*"[1]

Ludwig Mies van der Rohe und die Lehre von den Gegensätzen



Im Widerspruch zum verbreiteten Bild eines "fließenden Raumes" hat Wolf Tegethoff in den 1980er Jahren den Begriff der "ästhetischen Grenze" für Mies van der Rohes Wohnhäuser stark gemacht. Gemeint ist die auf ein Beinahe-Nichts reduzierte Schwelle, die in Mies' Architektur ein "Innen" von einem "Außen" trennt. Sie stellt eine räumliche Einheit her, die das Gemachte vom Gewordenen trennt. Geworden und gewachsen sind die Stadt- und Landschaftsräume in die der Architekt seine Häuser setzt. Dieser Korrespondenzraum war für Mies von großer Bedeutung.

Solche polare "Bezogenheiten" durchdringen das gesamte Denken und Bauen der Moderne. Mies spricht auch von einer "Aufhebung der Gegensätze". Da diese Position meist vernachlässigt wird, wird Mies' Verständnis der Moderne meist auf ein prototypisch kanonisiertes formales Schema reduziert. Dies geschieht insbesondere, wenn es um die Deutung architektonischer Motive geht, in denen eine *coincidentia oppositorum* zum Ausdruck kommt. Sie betrifft nicht nur den Zusammenhang von Haus und Landschaft, sondern auch den Raum, das Tragwerk, das Material. Schon der inszenierte Blick in die landschaftliche Ferne bringt eine natürliche "Kehrseite" mit sich. Der architektonische Raum wird zur Leerstelle. Der "entleerte" Wohnraum von Mies' Landhäusern ist eine herausfordernde "Rückseite des Hinausschauens". Dies gilt in gleicher Weise für den aufs Ästhetische zugespitzten Ausblick in die Kulturlandschaft.

Das "Ausgegrenzte" und "Verborgene" sind Prinzipien in Mies' Schaffen, die mit der Idee eines "Unverfügbaren" korrespondieren. Sie betreffen eine reale und eine symbolische Rückseite der Architektur: eine geistige Orientierung, die nicht nur ein Hinten und Vorne kennt.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52125
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 43-62

"*In der Kunst muss der Gedanke immer auf Verwirklichung gerichtet sein; und in der Darstellung die Kritik heraustreten, die im schöpferischen Geiste notwendig beiwohnen muss.*"

Friedrich Schinkel: "Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen", aus dem Nachlass 1863.

1 Die Rückseite der Säule

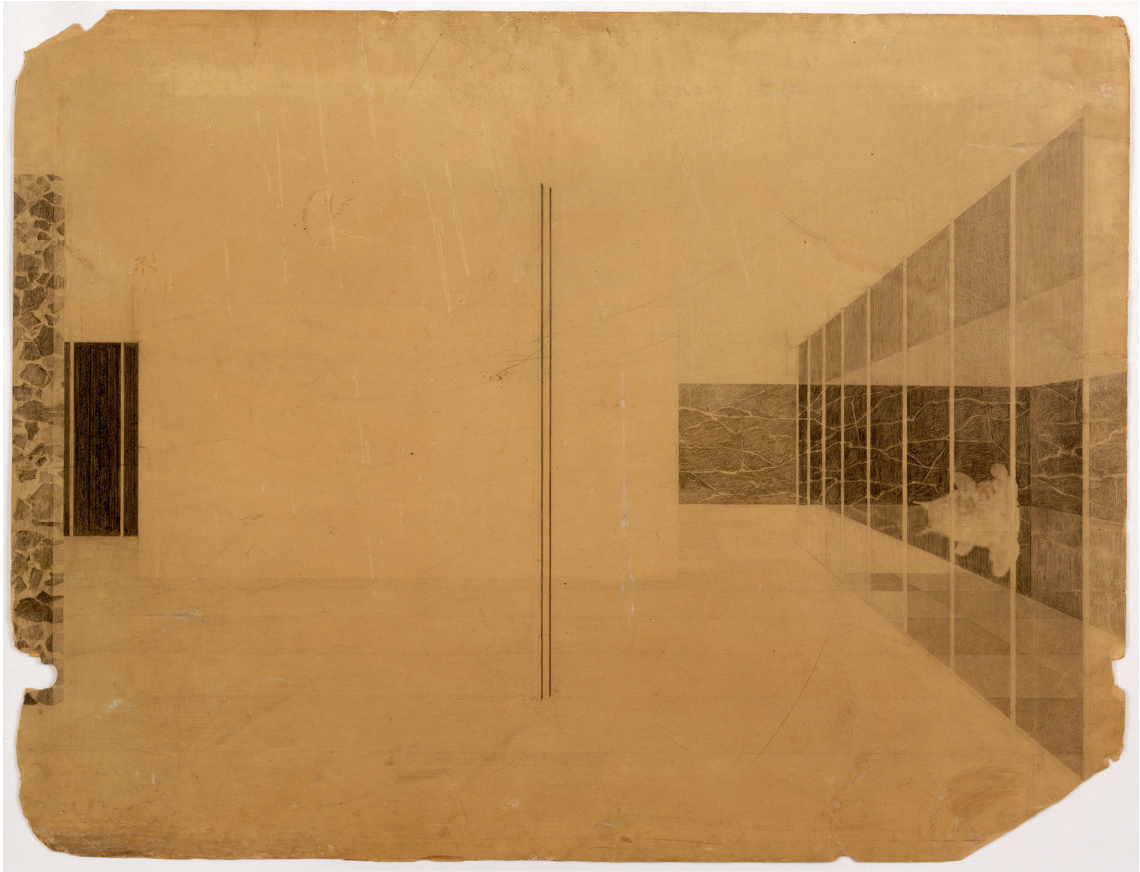
Wer nach Rückseiten fragt im Werk Mies van der Rohes, der heute für viele zum Altbestand einer in Geschichtsbüchern zu Ende formulierten Moderne zählt, der mag die Gelegenheit beim Schopf packen und mit frischem Blick hinter dessen "Säulenlehre" schauen. Gemeint sind die glänzenden (manchmal auch matten)[2] Umhüllungen von Eisen- oder Stahlstützen, die – wie beim Haus Tugendhat – nicht nur ihre eigene, sondern auch die "Kernform" des Bauwerks an wenigen Stellen zeigen und doch verbergen, weil Technik verborgen bleibt hinter baukünstlerisch zu Form bewältigtem, avanciertem Material. Solche Säulen sind zugleich Hülle und Kern und wiederholen als Bauglied die Konstruktionsweise eines eigentlichen Gliederbaus, der in Brünn als fester, weißer Putzkörper auftritt. Und so ging es Mies nicht um die *Erscheinungsform* selbst, dieses Dogma seiner frühen Äußerung vom September 1923 bleibt für seine ganze Laufbahn gültig: "*Es gibt keine Form an sich.*"[3] Aber seltsam mag er doch im ersten Moment erscheinen, dieser "Formalakt" einer Verwandlung, noch dazu durch ein luxuriös-glänzendes Kleid, eine Materiallust, die ja bekanntlich auf Mies' Werk insgesamt zutrifft. Solange jedenfalls, bis man die "Formintensität" mit der "Lebensintensität" verbindet, wie Mies dies fordert, um drei Jahre nach der erwähnten Aussage in der *Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbunds, zu ergänzen, dass er sich nie gegen die Form als solche gewandt habe, sondern den Prozess des Gestaltens stärken wollte, den er wiederum auf das Leben, nicht das "*gewesene*",[4] nicht das "*gedachte*", sondern das "*gegenwärtige*" Leben bezieht: "*Das Leben ist das Entscheidende. In seiner ganzen Fülle.*" Was aber wäre diese "ganze Fülle"?

Man könnte vorläufig festhalten: Es ginge um die *Formerscheinung*. Um etwas, das durch die Form erscheint, nicht aber mit ihr ident wäre. Etwas, das in der Gegenwart erscheint, denn selbst wenn der Raum zwischen Schale und Kern einer Mies-Säule nicht zum Erlebnis des Bewohners beiträgt, ist doch die im Wohnraum durch ihre Erscheinung erzielte Wirkung entscheidend für die geistige Statik seiner Baukunst. Dieses Leben, das war für Mies nämlich immer ein Leben "in seinen geistigen und realen Bindungen". Dementsprechend schreibt Walter Riezler, an den Mies sich gewandt hatte mit seinen Bedenken gegenüber einem drohenden, neuen Formalismus, in der *Form* des Jahres 1931 über seine Raumerfahrung im Haus Tugendhat:

"*Niemand kann sich dem Eindruck einer besonderen Geistigkeit sehr hohen Grades entziehen, die in diesen Räumen herrscht, einer Geistigkeit allerdings, die sehr neuer Art, sehr 'gegenwartsgebunden' ist und die daher von dem Geist, der in Räumen irgend einer früheren Epoche herrscht, wesentlich verschieden ist. Es ist schon der 'Geist der Technik' – aber nicht im Sinne jener oft beklagten engen Zweckgebundenheit, sondern im Sinne einer neuen Freiheit des Lebens.*"[5]

Es ginge also um die Klärung des Verhältnisses von "Geist" und "Technik", deren wechselseitige Bestimmung, um die "Freiheit des Lebens". Ein Vorhaben, das nur am Beispiel, im Werk, gelingen kann – wie sich mehrfach zeigen wird.

Die moderne, zweitaktige Mies-Säule ist eine Säule, die (im Inneren) trägt und außen *erscheint*, noch beim Haus Farnsworth, 1950, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, als dies allein durch Schleifen und Streichen eines konventionellen Stahlträgers geschieht. Aber freilich trägt sie keine "Ordnung" mehr, sondern *zeigt* etwas. Sie zeigt nun nicht sich selbst, sondern *fängt* etwas ein, *qua* der Beschaffenheit ihrer Oberfläche, ihrer Materialität, ihrer Formung, indem sie etwa das Reflektieren oder Absorbieren von Licht begünstigt. Und auch dem Raum begegnete man beim Blick auf diese Objekte in sozusagen "vir-



Ludwig Mies van der Rohe, "Innenansicht des Barcelona-Pavillon ohne Möbel", um 1928/29, Buntstift und Bleistift, 99 x 130 cm. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

tueller" Weise wieder. Dem Raum, in dem man selbst sich befinden muss, über den man dann, auf andere Weise, zu "reflektieren" beginnt, wenn man im Raum nochmals sich findet: vor sich selbst darin erscheint. Marko Pogacnik kommt in einem Text über "Säule und Statue" in Mies' Architektur zum Schluss, dass der "*freistehende, kreuzförmige Pfeiler* [...] *die erste reflektierende Säule in der Architekturgeschichte*"[6] sei. Es gibt Vorgänger – zumindest was das konstruktive Prinzip betrifft –, denen Mies in Alfred Gotthold Meyers Buch *Eisenbauten: Ihre Geschichte und Aesthetik* im Büro Behrens begegnet sein dürfte, wie Pogacnik nahelegt. Neben Brücken, Hallen, Glaskuppeln, "Glaspalästen", sogar Kirchen, aber auch Berlages Börsenhalle, ist darin die Stülersche Säule des Neuen Museums präsent. Stüler befinde sich auf den "*Bahnen Schinkels*", heißt es über den Konstrukteur und Architekten in Personalunion: "*Was der Eindruck der Eisenkonstruktion dabei an Monumentalität einbüßt, gewinnt er durch seine Leichtigkeit zurück. Die ganz flachen Kappen und mehr noch die tellerartigen Kuppeln auf den schlanken vergoldeten Säulen erinnern an ausgespanntes Gezelt.*"[7] Ein neuer, scheinbarer Gegensatz stellt sich dar, diesmal zwischen Monumentalität und Leichtigkeit. Das erinnert vielleicht an die manchmal spröde Poesie Schinkels oder aber an das tatsächliche Zelt im Haus, das rund 20 Jahre vor dem Neuen Museum aufgespannte "Zeltzimmer" von Schloss Charlottenhof, Logis der Gäste des Kronprinzenpaares, etwa Alexander von Humboldts, jenes Naturforschers, der als letztes versucht habe, im "*Buch der Natur*"[8] zu lesen. Auf den "*Tektoniker Bötticher*"[9] wird von Meyer ebenfalls hingewiesen, der bei Stüler den "*Zusammenhang von Ornamentik und Tektonik*" gelobt habe, die Spannung zwischen Ausdruckskraft und Fügung des Materials – eine Verlebendigung durch historische Form. Karl Bötticher betont in der "Einleitung zur Philosophie der tektonischen Form" seiner *Tektonik der Hellenen* von 1852, durch diese "*nicht allein dem bloßen Bedürfnisse durch eine materielle notwendige Körperbildung zu entsprechen, sondern die Letztere auch noch zur Kunstform zu erheben* […]".[10] Durch die "*Junktur*" bindet Bötticher die "Kunstform" an die "Kernform", das Mechanische wird vom Dekorativen umgeben, das dennoch nicht dekoriert, sondern geistig erklärt, und hierfür die "*Aufgabe ethisch durchdringt*". Die-

sen geistigen Zusammenhalt gewährt erst das Vorbild des griechischen Tempels als naturalisierter, sich aus der inneren Lebendigkeit eines strukturellen Organismus selbst erklärender Formzusammenhang. Einige Generationen später, in derselben Traditionslinie stehend, ist dieser Gedanke bereits historisch geworden – die Verlebendigung vollzieht Mies' Säule daher auf andere Weise. Statt in der Ursprungsgeschichte der griechisch-tektonischen Symbolform, der erstarrten Pflanze des Kallimachos,[11] die sich befreit, leicht wird durch die Mühen der Form, ist nun die sich wandelnde Natur im Spiegel der neuen Technik ins Werk gesetzt. Sie benötigt weiterhin Form, um durch die Wahrnehmung eines durch sie wiederum gewandelten Raums sich organisch zu "vervollständigen".

Zurück zu Marco Pogacnik. Ihn beschäftigt das Verhältnis von Kern und Abdruck: der kreuzförmige Kern und seine Ummantelung, bei Stüler wie bei Mies. Hier interessiert das "Strahlen", jene ästhetische Erscheinung, die durch eine Konstruktion erreicht wird, die eine Form ermöglicht, die dem Konstruktionskern verbunden bleibt, nichts Formalistisches daraus extrapoliert, aber doch etwas anderes wird als dieser. Man kann sehen, dass Mies auf die pure Wirkung der Ingenieursform nicht vertraut. Aber das hat ja schon Peter Behrens geklärt, illustriert an jenem Bau, an dem Mies mitarbeiten durfte, der AEG-Turbinenhalle in Berlin-Moabit: Dass die neue, dynamische Zeit nämlich – die moderne, bewegte Wahrnehmung im Raum – eine neue "Rhythmisierung" des architektonischen Körpers notwendig machte, die das Verstehen seiner "*Einheitlichkeit*"[12] erst erlaubte. Behrens' Appell, der mithin eine Analyse von Wahrnehmungsmodi des modernen Großstädters ist, ergeht als "ästhetische Forderung" an einen modernen Architekten, der die Stabilität der ingenieursmäßigen Rechnung gewissermaßen durch seine eigenen Mittel zu beglaubigen habe. Ein baukünstlerischer Form-Akt zur unmittelbaren "Erklärung" der abstrakt gewordenen Welt aus der Hand der Technik. Durch aus Stahl gegossene, aus Blech geformte Kompositkapitelle oder auch Formfindungen, wie Stüler sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts betrieben hatte, wie sie ja noch der Jugendstil in ganz anderem Chic – losgelöst vom vitruvianischen Vokabular – probieren wird und Behrens sie anfangs selbst noch probierte, könnte das nicht mehr gelingen. Behrens weiß das bereits und spricht am Beispiel der Turbinenhalle von einer wahrnehmungsgebundenen Elementarität des Gliederns im Großen, der zusammenhängenden Fläche, der Gleichmäßigkeit der Reihung, samt notwendiger Einzelheiten, und erkennt, worauf es im Hintergrund dieser neuartigen Gestaltungstätigkeit als alter Vermittlungsleistung von Inhalt zu Form ankäme:

"*Ich versuchte zu zeigen, dass Kunst und Technik ihrem Wesen nach zwei sehr verschiedene Geistesäußerungen sind, und dass es ein ästhetischer Trugschluss ist, wenn man glaubt, aus den technischen Prinzipen, also aus der äußersten und knappsten Zweckerfüllung allein könnte das Schönheitsmoment entstehen* […] *Es erscheint mir notwendig, die beiden geistigen Tätigkeiten wohl voneinander zu trennen, sie aber zusammen einem gemeinsamen Ziel entgegen zu führen* […] *das bisher in der Geschichte den sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck im Stil gefunden hat.*"[13]

Hier sind beide gleichranging ins "Geistige" gehoben, die Technik und die Architektur. Das "Geistige", von dem weiterhin die Rede sein wird, ist aber eine Instanz, die beides gewissermaßen umschließt: weder in geistiger, entwerferischer Kreativität, noch in der geistigen Kreativität des Konstrukteurs ginge sie auf. Sie transzendiert die Idee des Machens.

Bei aller Wertschätzung gegenüber der Leuchtkraft einer so genannten Pauluslampe, dem Produkt "*rein technisch-wissenschaftlicher Arbeit*",[14] kritisiert Mies den Selbstzweck von Technik (und Wirtschaft) in klaren Worten. Sie folge "*eigenen Gesetzen*" und ist nicht auf den Menschen bezogen", erhalte ein "*bedrohliches Übergewicht*". Die "*Erscheinungen der Zeit*", die Gegenstandswelt der Moderne, erhielten in der reduktiven "*Atmosphäre der Technik" einen "chaotischen Ausdruck*", weshalb es für den Gestalter gelte, "*künstlerische und seelische Werte zu entfalten*". Mies', vor dem sich die historische Form bereits stär-

ker verschließt als vor Behrens, wird diese Fährnisse in zunehmend lapidarer Weise gestaltgebend umschiffen – indem er sich der Technik, dem Material und den Produktionsbedingungen seiner *Epoche* stellt. Das wirft mithin die Frage auf, ob die für Behrens wesentliche *stabilitas* überhaupt noch hinreicht, als zentrale Eigenschaft der Architektur zu gelten, was sie bekanntlich nie alleine tat, wie es Behrens in seinem Vortrag von 1910 unter dem Titel "Kunst und Technik" vor dem Verband Deutscher Elektrotechniker allerdings auch nicht nahelegen wollte. Es fragt sich dennoch, ob dessen Vorgängerschaft nicht durch die fortschreitende Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Form zum momentanen Wechselspiel zwischen Konstruktion, Raum und Wahrnehmung im Werk seines "Nachfolgers" deutlich wird. Angelegt war beim ersten Industriedesigner gewiss die in den Alltag eingebrochene Notwendigkeit einer ästhetischen Verständlich-Machung abstrakter Serien-Dinge – jene, dem Ingenieur nicht zugängliche Dimension bedeutungsvoller Konkretheit, den ein Gegenstand aus maschineller Produktion erreichen müsste: ohne Zierrat, elementar, im Angesicht der Gegenwart.[15] Die Verlässlichkeit der Rechnung, die Stabilität der Ingenieursform hat mit der Verlässlichkeit der "Lebenswelt" nur mittelbar zu tun, nicht ohne Grund spricht auch Behrens bereits von Schönheit als Schönheits*moment*. Die Funktionalität als dritte im Bunde der alten Trias, die erklärte sich seinem "elektro-affinen" Publikum wohl von selbst.

2 Der aufgespannte Horizont

Zurück nun zur Säule, zum Konkreten. In seinem materialreichen Text betont bereits Pogacnik, dass sie erst in den Miesschen Raum eintritt, wenn dieser bereits in Proportion und Ausrichtung definiert ist: "*Die Positionen der Säulen entsprechen in erster Linie nicht einem statischen System, sondern sie werden von Mies aus der Betrachtung ihrer räumlichen Wirkung bestimmt. Die Säule wird mehr als eine Statue denn als ein zum Bau gehörendes Element betrachtet.*"[16] Das gilt auch im imaginären Skizzenraum, Handskizzen, die in ungeheurer Anzahl perspektivisch prüfen, was gebaut werden könnte; Räume aus meist wenigen, schnellen Strichen, in denen der Architekt den gebauten Erfahrungsraum vorweg testet, die Stofflichkeit meist hintanstellend, die Landschaft als organische Gegenlinie dagegen meist bedenkend. Daraus zu folgern, die Säule werde der Skulptur gleich, die einst anthropomorphe Säule finde in ihr gewissermaßen einen erinnernden Nachklang, in den immer figurativen Skulpturen Kolbes oder Lehmbrucks oder Maillols, die Mies zeichnet, collagiert oder real in seine Räume setzt, ist ein schöner Gedanke. Er hat zudem mit der Frage der Verständlichkeit des kargen Miesschen Raums unmittelbar zu tun: Nicht nur spiegelt die konstruktiv nur bedingt notwendige, räumlich aber wichtige Säule die luftige Atmosphäre der großen, zentralen Wohnräumen seiner Bauten, sondern sie ahmt die von Mies penibel ausgewählten Skulpturen vor allem auch darin nach, den Raum zu verdeutlichen: die Weise nämlich, in der man ihn wahrnehmen und verstehen könnte, vermittelt durch die Weise, in der man sich im Raum befindet. Ihr kontemplatives Ruhen, bedachtes Schreiten oder Umsich-Blicken sind Hinweis auf ein gewisses Raumbefinden. So lautet der Titel einer Plastik Wilhelm Lehmbrucks, auf die Mies gern zurückgreift: "Mädchentorso, sich umwendend“. Sie verkörpert nicht nur ein Gebaren, sondern regt womöglich zur Identifikation an, die Befindlichkeit eines einfühlenden Betrachters zum Umwenden, genaueren Erleben des räumlichen Hier und Jetzt wendend.

Mies' Säulen, wenn sie erscheinen, sind an der Stelle ihres Auftritts eventuell konstruktiv nicht notwendig. Oder aber der "Konstrukteur" Mies setzt sie in die Logik des Rasters, mit dem er dann im Sinne einer spezifischen Raumwirkung bricht. Dass auch Raumgrenzen nichts mit der "Wahrheit der Konstruktion" zu tun haben müssen, wird anhand der wunderbaren Zeichnung einer Säule des Barcelona-Pavillons vermittelt, die eigentlich ein Zeichen-Kunstwerk ist und als Erscheinung auf dem Blatt weniger etwas zu tragen scheint, in ihrer Entasis nicht elegante Mühe, kontrahierter Muskel wäre, sondern

eher ein neuartig-leichtfüssiges Zugglied, das die Dinge zusammenhält. Die raumabschließende, hinterleuchtete Onyx-Scheibe und die steinernen Scheiben der Innenräume hingegen tragen bekanntlich nur sich selbst, auch wenn sie das Dach zu tragen scheinen, verbergen dabei – aus gewisser Perspektive – hinter sich die tragenden Stützen und die Logik eines filigranen Stahlpavillons.[17] In einer Beobachtung über das Zusammenspiel von Raum, Skulptur und Wahrnehmung anhand Miesscher Zeichnungen hält Robin Evans fest:

"*In the drawings, Mies was more inclined to incorporate figurative sculpture than human figures. Often the eye-level of the statue is removed from the horizon line, either by overscaling, as with the Kolbe statue at Barcelona, or because of its recumbent posture. Mies never acknowledged his interest in this phenomenon.*"[18]

Mies äußert sich immer seltener "wörtlich" zu seiner Arbeit, je weiter seine Karriere voranschreitet, tritt 1938 in einen fremden Sprachraum ein, antizipiert im Zeichenraum, vor den eigenen Augen des Architekten, jedoch das Real-Erlebnis, an dem so auch der Mensch früh teilhat, da das noch nicht oder nie Gebaute im Testfeld des Zeichenraums bereits erscheint.

Es bleibt unleugbar, dass der flüchtige Besucher eines eigentlichen Durchgangsortes, eines Pavillons, nicht für die Dauer gedacht, im Gedränge der Massen einer Weltausstellung, anders als heute, sich plötzlich nicht nur abgeschieden fände in dessen kleinerem Hof, sondern bezogen bliebe auf das jenseitige Gegenüber, das die Horizontlinie der Mauerzüge begrenzt und gleichermaßen öffnet, hingewiesen von der Statue "Morgen",[19] die, überlebensgroß, eine geheimnisvoll-konkrete Gestik des Erweckens vollführt, in Korrespondenz mit dem für Momente in Achtsamkeit festgehaltenen Betrachter tritt, da ein Geschehen sich ereignet, das in der räumlichen Konstellation auf ihn bezogen, in seiner Dimension ihm aber enthoben bliebe: der verstehende Zusammenhang eines *landschaftlichen* Ganzen, an dem Himmel, verdeckte, aber in ihrer Form und Größe offenbarte Baumkronen, Rauschen, das stille Wasser im dunklen Becken, der üppige Stein, all dies gefasst wäre im Thema des *Morgens*. Der "Morgen" ist dann nicht nur eine Schmuckfigur oder bestimmte Tageszeit, sondern vielleicht eine Blumenbergsche *absolute Metapher*, eingegangen in ein ästhetisches Phänomen, ein räumlich gewordenes Verhältnis zur Unbegrifflichkeit, aus Anlass jener hektisch-profanen Gelegenheit, die sich wandelt, wo man den geistigen Zusammenhang von Nähe und Ferne wahrzunehmen begänne. Läge der Blick-Horizont von Kolbes "Morgen" auf Augenhöhe des Besuchers, wäre sie eine abstrakte Figur, man würde sich wohl nicht im selben Maße einbezogen fühlen, angesprochen, wie schon vom Tragen und Lasten der Miesschen Säule, die sich von der "alten", wenn schon nicht vollends den Anthropomorphismus, so doch die menschliche Anteilnahme leiht.

Dieses Schauspiel, das man so zugleich "versteht", zeigt man sich nur sinnesoffen (wozu diese Architektur auffordert), ist eigentlich eines des Von-sich-Weisens, des Engagierens geborgter Zutaten, die sich dem rein rationalen Verstehen entziehen. Ähnliches ereignet sich bei den Miesschen Backsteinbauten, als das ja auch das Haus Tugendhat ursprünglich erdacht war, aber nicht wurde, in Ermangelung guter, sinnlich wirkender, lokaler Ziegel. Wo Mies Ziegel wählt, sind sie von besonderer Qualität. Sie wirken lebendig, wie beim Haus Lemke in Berlin durch ihren buntgebrannten Charakter. Freilich ist das berühmteste Beispiel der Differenz zwischen Erscheinung und Konstruktion eine Miessche Invention, von der heute jedes bessere Geschichtsbuch der Moderne erzählt: Gotische Rippen oder Ecklösungen der Renaissance transformierend, sind die Stahlträger seiner amerikanischen Hochhausfassaden nur das Echo der tatsächlichen Stahlkonstruktion, die aus Feuerschutzgründen verborgen bleibt. Nichts tut diese, auf die "fertige" Fassade aufgebrachte Ingenieurs-Form, als vertikal zu gliedern. Aus einer statischen Notwendigkeit wird ein Rudiment von Ausdruckskraft. Doch wird dessen räumliche Spannkraft, deren Erleben Sinne und Denken involviert, erneut nur im Wechselspiel mit dem



Ludwig Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, großer Wohnraum, Brünn 1930, Fotografie: Atelier De Sandalo, um 1930. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

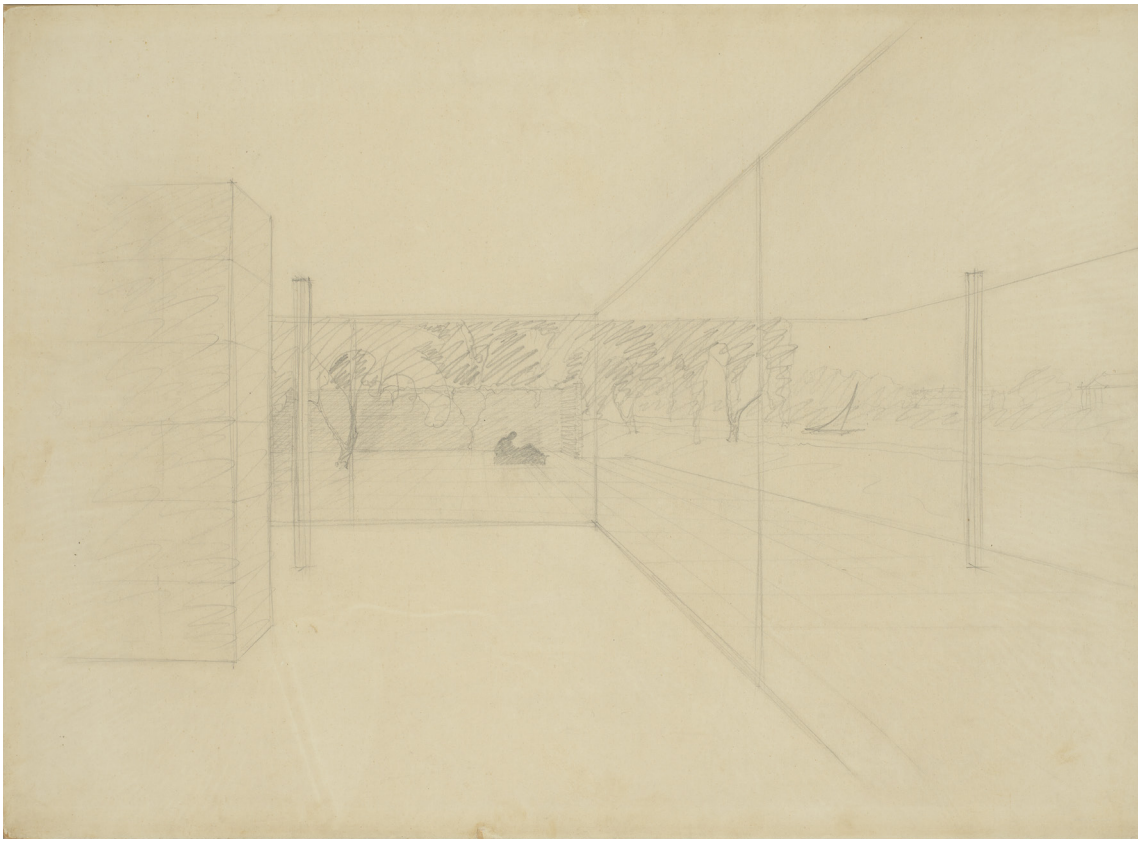
Atmosphärischen und der darin dialogisch erscheinenden Natur aktiviert. Mies spricht von einer neuen Ordnung, die er "organisch" nennt, ohne das "Gefühl" für die "gute Proportion" dabei aufzugeben, ohne aber tatsächlich organische Formen zu meinen – was angesichts dieser Bauten selbstevident ist. Organisch wäre eher das Zusammenspiel, das hier suggeriert wird und die Konstruktion sozusagen über sich hinaus hebt. Wie wiederum Evans, mittlerweile am Fuß eines der Chicagoer Hochhäuser angekommen, anschaulich beschreibt, indem er den Rätselcharakter des Moments erfasst: "*The towers at Lake Shore Drive do not represent a remission of mass. They do not rise against the pull of gravity; gravity does not enter into it. They make you believe, against reason, that they do not partake of that most pervasive and relentless of all natural forces.*"[20] Er spricht von einer eigenartigen Zusammenkunft von Verstand und "Glauben" in Anbetracht jener Architektur, in der das Abstrakte zum Konkreten wird: durch ein flüchtiges Erlebnis, dass sie allerdings auf geistige Weise "stabilisiert".

Bereits seine ersten, europäischen Visionen von Hochhausbauten proben ihre Wirkung auf die Sinne. Mies legt durch die raumgreifenden Kohlezeichnungen der "Fünf Projekte" Evidenz davon ab; zwei solcher, für Europa neuer Bauaufgaben zählen unter diese berühmten anvantgardistischen Projekte. Er schreibt im Jahr 1922, in der Zeitschrift Bruno Tauts, im *Frühlicht*, um die gestalterischen Chancen des Baustoffs Glas zu betonen, dass dieser nicht allein den amorphen Grundriss seines fiktiven Hochhauses beeinflusst habe, sondern auch die Lebendigkeit der großen Glasfläche bedinge, die "*tote Winkel*"[21] vermeiden solle. Er erklärt, dass es "*bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam.*" Dass es sich hier auch um eine ästhetische Erfahrung handelt, die ja – vereinfacht gesagt – das sinnliche Erscheinen mit Ideen verbindet, davon spricht er freilich nicht; genau dieses Phänomen spiegelt sich aber in der Architektur-Erfahrung der Zeit wider. In Barcelona belegt ein Bericht Walther Genzmers diese besondere Wahrnehmungsweise. Im Sommer 1929 hält Genzmer nach dem unmittelbaren Eindruck des Pavillons fest, er sei "[…] *irgendwie erregend, verlangt, dass man sich mit ihm geistig auseinandersetzt* […]"[22] Es geht also um eine Doppelfigur aus sinnlichem

Affekt und der Reflexion auf die Bedingungen seiner Wirkung.

In anschaulicher Weise, in Wort und Bild, hat Fritz Neumeyer anhand der Gestik des großen Hofs des Barcelona-Pavillons gezeigt, wie Mies den modernen Raum als Erfahrungsgeschehen eines dynamischen Subjekts entwickelt: durch die Horizonte der umarmenden Hofmauern, die den realen Horizont des Ortes zunehmend freigeben, beim Sich-Verschieben und Öffnen der steinernen Wandscheiben gegen den Montjuïc, die erhaben wirkende Mauer des Nationalpalastes, dunkle Baumgestalten; eingebunden auch diesmal ein daliegendes Wasserbecken in die raumgebenden Geometrien. Ähnlich wie Evans, diesmal aber aus der Warte des realen Besuchers, erläutert Neumeyer, "*this play of challenging our reading of architectural space as a perspective phenomenon continues inside*",[23] auch dort stelle sich eine "*inner infinity*" dar. Da trifft der sinnesoffene Mensch auf eine Entität, die sich erst im gehenden und schauenden Wechselspiel zwischen den durch ihn hindurchdurchlaufenden und sich so neukonstituierenden "Daten" konkreter Unmittelbarkeit öffnet – durch eine "Komposition" von Gegensätzen: dem Horizont der Mauern und der Unendlichkeit des realen Horizonts, dem Zusammentreffen des Undinglichen mit dem Konkreten im architektonischen Raum. Evans' Bemerkung über die Differenz von Mensch und Skulptur durch die Differenz der Blickpunkte wäre darin zu ergänzen, dass diese produktive Spannung den Modus des Betrachtens selbst beträfe: In Leon Battista Albertis *De Pictura* von 1435, der ersten theoretischen Erfassung der Zentralperspektive, war der natürliche Horizont noch nicht mit dem gezeichneten zusammengefallen. Er nannte den Fluchtpunkt folglich nur *centricus punctus*.[24] Das im Bildhorizont kulminierende Schauen eines vereinzelten Betrachters ist noch nicht mit der Kontrolle der äußeren Welt verknüpft, die sich der Herrschaft der Augen folglich entzieht, wie der Begriff eines "zentralen Punkts“ festhält. Die daraus zu gewinnende Metaphorik eines Geistigen, Jenseitigen, dieses sich im Imaginär-Unendlichen eines Bildes bald verweltlichenden "Fluchtpunkts“, hat Albrecht Koschorke zu seinem Leitthema gemacht, wenn er für die Moderne meint: "*Der neuzeitliche Bildbegriff, der sich vom religiösen Erleben emanzipiert, bewahrt gleichwohl die Struktur dieser Verschiebung. Er führt aus der vorkünstlerischen Realität heraus in eine ästhetische Ordnung.*"[25] Anders gesagt: "Sinn" und Verstand verbinden sich unter der Bedingung von Kontingenz im ästhetischen Moment, den die Architektur befördern kann.

Ähnliches wurde über die produktive Spannung in Mies' Säulen gesagt, die im Sinne einer "strukturellen" Architektur im Kleinen das Große widerspiegelt. Jahrzehnte vor seinem Text über den Barcelona-Pavillon – der ja den Titel "The Secret Life of Columns trägt" – hat Fritz Neumeyer die zugrundeliegende, spezifische räumliche Konfiguration mit dem "Prinzip der Gegensätze" benannt, das auch in der Philosophie Romano Guardinis eine entscheidende Rolle spielt. Das Leben werde hier zum "Korrektiv des Denkens", denn Mies' Gegensatzlehre werde plastisch, ganz direkt in den gegensätzlich konzipierten Motiven seiner Architektur, etwa dieses Pavillons, deutlich: im Sockel als Ausdruck gegenwärtiger Geschichte gegenüber der Dynamik frei stehender Wandscheiben; im schweren Onyx und Vert antique gegenüber der gläsernen Raumhülle – sowie in besagtem, durch Steinscheiben gebrochenen Raster, den aus Norm-Stahlprofilen geschweißten Stützen vom Querschnitt eines griechischen Kreuzes, umhüllt von Chromblech. Sie bedeuten nicht nur eine "formale" Haltung, diese kompositorischen Widersprüche bereichern nicht nur die Sinneseindrücke eines Besuchers oder Bewohners, die Gegensatzlehre Romano Guardinis hat mit dem Gegensatz von Abstraktion und Konkretheit und einer durch sie erwachsenden, unauflöslichen geistigen Spannung zu tun – ganz ähnlich dem "Bauplan" der ästhetischen Erfahrung.[26] Neumeyer spricht vom "*Symbolisch-Werden des Raums*",[27] Mies von einer "höheren Einheit". Eine Formulierung, die dieser just verwendet, um den Zusammenfall von Gegensätzen, von Technik und Natur zu charakterisieren – in einer Baukunst, die er andernorts als "*räumlichen Vollzug geistiger Entscheidungen*"[28] betrachtet.



Ludwig Mies van der Rohe, Projekt Haus Hubbe, linker Hof, Magdeburg 1935, Bleistift auf Zeichenkarton, 49 x 67 cm. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

3 Der Blick durch den Rahmen in die Landschaft

Die "Gegensatzlehre" Guardinis, mit der Mies vor allem durch intensive Lektüre der *Briefe vom Comer See* in Berührung kommt[29], lenkt das Augenmerk nicht auf ein formales Kompositionsprinzip, sondern auf eine Erfahrung, die das Konkret-Momentane übersteigt, ohne dieses hinter sich zurücklassen zu wollen. So stellt sich die Frage, ob statt der räumlichen Polarität von "Hinten und Vorne", von "dahinter und davor", die sowieso ins Hintertreffen geraten ist, nach Einblick in die Wirkungsweise der Miesschen Säule im Raum, nicht besser statt von einer "Rückseite" von einem lebendigen "Zwischen" gesprochen werden sollte. Und dies nicht nur, um einer beliebten Reduktion der Moderne auf einfache Polaritäten zu entgehen, wovon insbesondere ihr Naturbild betroffen bleibt.[30]

Denn es ist mittlerweile deutlich geworden, dass es in diesem Werk um die Verschränkung handfester Dinge mit Ideen geht. Man könnte auch sagen: um eine Dialektik, die sich im Raum, zumal im Wohnraum, ereignet, vermittelt durch die Konstruktion, "gefüllt" vom Natureindruck. Mies nennt seine Konstruktion schließlich auch Struktur: "*die Struktur ist das Ganze* […], *alles erfasst von derselben Idee*."[31] Er deutet zugleich in einem resümierenden Gespräch auf den Unterschied zwischen "Prosa" und "Poesie", die Leistung des Architekten, die sich von jener des Statikers unterscheide. Beide aber suchten nach der "Klarheit" der "fundamentalen Konstruktion", die Mies in der Gotik findet oder bei Berlage, der in der Amsterdamer Börsenhalle "allgemeine Ideen" in die Gegenwart übersetzt habe. Die bei Behrens installierte Unterscheidung von Architektur und Konstruktiv-Zweckhaftem, die neu zu fassende Zusammenarbeit der Disziplinen an gegensätzlichen Enden (jedoch am selben Projekt) ist es, die Mies zum Begriff "Struktur" und daher einer Standortbestimmung des genuin Architektonischen führt. Man könnte Mies' entwerferische Leistung auch so formulieren: Gerade die unverblümt ins Spiel gebrachte, streng-rationelle Ordnung des Technischen erweckt in seinem Werk den Anschein des Überzeitlichen, Klassischen, während – paradoxerweise – erst die Interaktion mit lebendigen "Erscheinungen" der Natur diesen Eindruck beim Betrachter bestätigt, sich das Abstrakte so konkretisiert und verständlich wird als

ästhetisches Phänomen. Dass dieses Zusammenspiel dialektischer Natur wäre, greift K. Michael Hays auf, um die "worldliness" von Mies' Architektur – daher auch ihre kritische Funktion – anhand ihres autonomen Auftritts zu beschreiben, der sich für ihn in ähnlicher Weise vollzieht, wie dies gerade beschrieben wurde: "*Mies was able to see his constructions as the place in which the motivated, the planned, and the rational are brought together with the contingent, the unpredictable, and the inexplicable.*"[32] Eine Gegensätzlichkeit, die sich für Hays zwischen dem Chaos der Metropole, der Selbsterfahrung von Kontingenz und einer "Halt" gebenden Ordnung der Architektur zeigt.[33]

Diese Verzeitlichung eines gern als zeitlos-klassisch verbuchten Werks ist in der Rezeptionsgeschichte wenig verbreitet; solch eine Architektur bringt man – etwa Colin Rowe – eher mit einem "neoklassischen Alphabet" in Verbindung, im nächsten Schritt mit der platonischen Ideenlehre. Richard Padovan hat diesen Punkt anhand jenes Zitats erhellt, das Mies selbst gerne verwendet und das von Thomas von Aquin stammt, der es wiederum aus älteren Quellen übernommen haben dürfte und welches heute gemeinhin mit der Korrespondenztheorie der Wahrheit verbunden wird: "*veritas est adaequatio rei et intellectus*". Doch geht es für Mies nicht um eine intellektuelle Wahrheit, die sich unmittelbar in den Sachen zeigt; seine Bauten sind eben nicht Repräsentanten einer höheren, allein dem Intellekt entborgenen Ordnung, ihr "Strukturzusammenhang" bedingt vielmehr das Erleben, den Raum des Konkreten. Das Konkret-Sinnliche wird in sein eigenes Recht gesetzt und geht dennoch nicht in purer Empirie auf. Dieses Wechselspiel aus Ding und Idee bezieht sich nicht nur auf die Natur der Kulturgegenstände, sondern auf die Natur selbst: Sie erscheint durch diese Bauten, ohne noch entfesselte Naturkraft zu sein, aber auch ohne ihre Naturkraft zu verlieren. Sie nun ist es, die sich anschaulich transformiert im ästhetischen Schauspiel eines Bauwerks in der Landschaft. Padovan betont, nach einer kurzen Auseinandersetzung mit dem scholastischen Einfluss auf Mies, die zentrale Stellung des Subjekts in diesem Prozess:

"[…] *man-made things can act as necessary intermediaries between us and the natural world, bringing to it an added radiance, such as a Greek temple brings to the landscape in which it is set. It is as though nature demanded the clear sharp facets of our rational creations for its own completion.*"[34]

Blickt man aus den Miesschen Hochhäusern, dann vollzieht sich dort dasselbe Schauspiel, das seine Wohnhäuser inszenieren: die "Isolation" der Naturerscheinung als Erfahrung der Einheit der Landschaft. Diese Landschaft, so könnte man mit der modernen Landschaftstheorie präzisieren,[35] wird eben erst sie selbst durch ihre "Zähmung", eine Zähmung, die sie *für uns* erst lebendig erscheinen lässt, indem sie "*für-sich-seiend*" erscheint; die Art und Weise, wie wir uns darin verhalten und sie erschließen, korreliert mit ihrem ästhetischen Erlebnis (oder verhindert es). Sie ist, wie die architektonische "Struktur", daher ein Beleg der ins Werk gesetzten "Gegensatzlehre". Mies' Häuser sind Hilfsmittel für das erfahrungsoffene und in die Welt hinausblickende Individuum, solche Erlebnisse im Alltag präsent zu halten. Er beschreibt dies geradezu als Errungenschaft seiner Glashochhäuser, aus denen man beobachten könne, "*wie sich der Himmel und auch die Stadt alle Stunden verändern. Ich glaube, das ist wirklich neu in unserem Konzept vom Wohnbau.*"[36]

Damit ist keine Plattitüde ausgesprochen. Sogar die Stadt wird Mies zum Landschaftskörper, hoch oben aus der Luft über Chicago. Mit dieser Suche nach dem Architektonischen korrespondiert eine den Einzelnen in beispielsloser Weise herausfordernde Welt, eine Sinne und Verstand überlastende Metropole, wie sie Georg Simmel paradigmatisch in seinem Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* schon 1903 beschreibt. Das Landschaftserlebnis verbindet Simmel dagegen zehn Jahre später mit der notwendigen Sammlung des Selbst und sieht darin – und nicht etwa in der Landpartie – ein geistiges Remedium gegen die Zerstreuung und Blasiertheit der Metropole.[37] Simmel war es auch, der vom "Für-sich-Sein"

der Natur für den Mensch gesprochen hat. In seinen berühmten einschlägigen Text mit dem Titel Philosophie der Landschaft heißt es:

"*Während sich hieraus unzählige Kämpfe und Zerrissenheiten im Sozialen und im Technischen, im Geistigen und im Sittlichen ergeben, schafft die gleiche Form der Natur gegenüber den versöhnten Reichtum der Landschaft, die ein Individuelles, Geschlossenes, In-sich-Befriedigtes ist* [...] *und dabei widerspruchslos dem Ganzen der Natur und seiner Einheit verhaftet bleibt.*"[38]

Die Landschaft der Moderne sei "*ein Kunstwerk in statu nascendi*"[39], worin in wunderbarer Formulierung der Charakter dieser Erfahrung benannt ist: das Landschaftserlebnis ist momentan, es weckt und belebt den erlebenden Menschen, versetzt ihn aus der Gleichgültigkeit und Abgeschiedenheit der anonymen Masse in einen sich ästhetisch erfüllenden Sinnzusammenhang.

In einem kurzen Text über Bilderrahmen fasst Simmel den modernen Rahmen als schmucklos auf, in dieser Form nun aber als geeigneter, dem Kunstwerk seine unmittelbare Wirkung auf den Menschen zu erleichtern: Ein solcher Rahmen sorge für die Integration des Werks in den Wohnraum und vermittle zugleich dessen Gehalt an den Alltag der Menschen. Simmel erklärt das trefflich als "Prinzip der Kulturentwicklung", die den abstrakten, architektonischen Bilderrahmen hervorgebracht habe, und damit also nicht von der "mechanistisch-äußerlichen" zur "organisch-beseelten" Form geführt habe. Denn insgesamt eröffnen sich durch den Rahmen, wiewohl selbst abstrakt geworden, räumliche "*Gebilde, die bis dahin ein sich geschlossenes, eine eigene Idee repräsentierendes Leben führten*", die nun, "*zu bloß mechanisch wirksamen, partikulären Elementen grösserer Zusammenhänge degradiert* […] *die Träger der Idee*"[40] geworden sind. So könnte man auch das Aufgehen und die Geschichte der modernen Säule im Wohnraum erzählen – einem Strukturelement in Mies' Baukunst.

Seit Beginn seiner Tätigkeit war Mies mit der räumlichen Verknüpfung von Kunstwerk und Wohnraum befasst. Kunst sollte in seinen ersten, traditionellen Villenbauten kein beiläufiges Mit-Sein und bürgerliches Distinktionsmerkmal sein: "*Der Bau im Ganzen so wie die einzelnen Räume sollen immer in Verbindung zur realen Umwelt stehen, sollen dieser gegenüber geöffnet und verbunden sein. Die Verbindung von Kunst und Wirklichkeit wird unumstößlich anerkannt.*"[41] In den noblen Landhäusern der Krefelder Unternehmer Esters und Lange bemerkt ein bauzeitlicher Rezensent zwar die Konzentration auf das Werk der Kunst durch Isolation im Wohn-Zusammenhang, was damals keineswegs der herkömmlichen Präsentationsweise entsprach: "*Das Weiß der Wände ist hier wie in allen anderen Räumen des Hauses vorherrschend* […] *Eine Anhäufung ist vermieden. Jedes Kunstwerk kann nahezu isoliert seine eigene Sprache sprechen.*"[42] Das ist aber nur die eine Seite, die dem Werk und seiner Autonomie Respekt zollt. Mies' Räume betonen das Kunstwerk nicht nur als solches, sondern setzen es eben im Simmelschen Sinn – in Korrespondenz zum größeren Lebensraum der Bewohner. Auch in seinen Museumsbauten, die ihrem Wesen nach auch "große Räume" sind, lässt Mies bald übliche Hängungen und Rahmungen hinter sich, um Skulptur, Bildtafel, Mensch und Landschaft im ästhetischen Erlebnis zu vereinen. Erstmals spricht er davon im Jahr 1943, beim Wettbewerb des "Architectural Forum" für ein "Museum für eine kleine Stadt". Für ein Gemälde wie Picassos Guernica bedeutet dies, "*hier kann es zur vollen Geltung kommen und zugleich ein raumbildendes Element werden, das sich vor einem wechselnden Hintergrund abzeichnet.*"[43] Mies' kurze Projektbeschreibung für das Museumsprojekt wird von Entwürfen begleitet. Sie belegen: mit "Hintergrund" ist die eindrücklich-hügelige Landschaft gemeint, die künstliche Ebene des Museumsbaus sowie die "behütenden", aber großen Räume, die das kulturelle Leben der Stadtgemeinde bereichern sollen – Ingredienzien, die er erst in Berlin, bei der Neuen Nationalgalerie verwirklichen wird.[44] In Houston, bei der Erweiterung des dortigen Museums of Fine Arts, installiert er im Jahr 1953 eine neue Art der Hängung, lässt Bil-

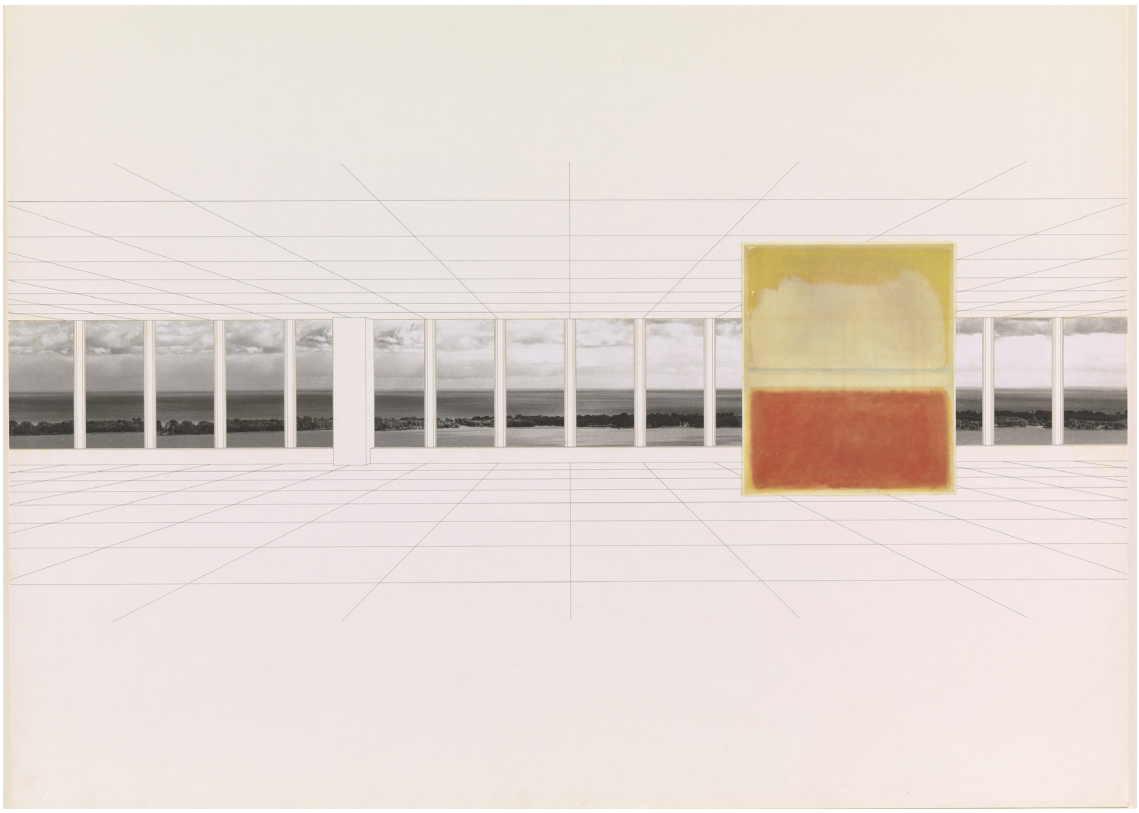
der von der Decke abhängen, positioniert sie mitten im Raum, als gehörten sie der umspülenden Luft, schwebten in der Leere. Dies ist ein gestalterischer Kniff, der durch die Abstraktion des In-die-Leere-Hängens – kein Hintergrund, keine Farbe, kein Rahmen – zur Spannung des architektonischen Raums beiträgt, weil das direkte Bild-Erlebnis immer auf den Gesamtraum bezogen bleibt, in dem man sich als Besucher frei bewegt. Hier ist der Betrachter isoliert vor einem isolierten Stück Kunst und befindet sich dennoch immer im größeren Raum, nicht vor der Wand, nie in der Enge und zugleich vor dem Panorama eines üppigen Gartens.

Den zentralen Aspekt der Verbindung von Kunst und Landschaft im architektonischen Raum zeigt eine Collage für ein Museumsprojekt in Schweinfurt auf vortreffliche Weise. In dieser eindrucksvollen Tafel, auf der sich die "Säulen" und Gliederung der Fassade noch roh, wie in einem Testlauf für Berlin darstellen, hängt Mies ein Gemälde Mark Rothkos. Die weiträumige Fotografie einer fernen Meereslandschaft und die Reproduktion von Rothkos "Gemälde No. 8" aus dem Jahr 1952 – eine horizontale Komposition aus Rot, Weiß und Gelb – führen ganz offensichtlich einen Dialog miteinander, wenn die Horizonte verschmelzen und das Imaginäre und das Reale vielleicht ihre Rollen im imaginierten Erlebnisraum der Architektur tauschen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Malerei des abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre hält Petra Joswig fest, wie sich auch durch Einbezug des Körpers in den malerischen Schaffensprozess die Gegensätze von Abstraktion und Konkretheit, Kultur und Natur aufheben sollen:

"*Das Kunstwerk selbst wird zur Natur* […] *Die Abstrakten Expressionisten wollten weder Natur in eine abstrakte Gestalt überführen, noch wollten sie Natur illustrieren. Die Reflexion des Künstlers über sich und die Natur soll in eine Bildsprache gekleidet werden, die die konventionellen Vorstellungen von abstrakt und gegenständlich hinter sich lässt.*"[45]

Zugleich aber geht es nicht nur um die schöpferische Vereinigung im naturhaft-leiblichen Akt des Malens, sondern, danach, um die Loslösung vom Werk, eine Zäsur, die der Maler als erster, geduldiger Betrachter des vollendeten Gemäldes vollzieht – im Akt des aufmerksamen Schauens auf eine "Mirabile". Gottfried Boehm spricht dem so auf die Welt gebrachten Werk eine Lebendigkeit zu, die nicht auf den Begriff zu bringen sei: "*Der alte künstlerische Topos des Unsagbaren kehrt wieder. Intensitäten rücken an die Stelle von Inhalten.*"[46] Das Thema der Überschreitung von Bildraum und Museumsraum, von Museumsraum und Existenzraum wird nun zur wesentlichen Seh-Erfahrung dieser Bilder, wie Boehm anhand der Aufzeichnungen Rothkos darstellt. Und sie werden zu ästhetischen Mitteln, um die "Erstarrung" der modernen Lebenswirklichkeit mit der "Lebendigkeit" des ästhetischen Erlebnisses zu konfrontieren.[47] Dass die "Seagram-Murals" von Rothko im fertig eingerichteten Restaurant des New Yorker Hochhauses doch keinen Platz finden sollten, bestätigt diesen Wunsch, durch das Bild einen "*Ort zu schaffen, anstatt nur Artefakte zu hinterlassen*"[48] – wie Rothko in seinen Notizen bekundet. Ein exklusives Restaurant war letztlich wohl nicht der geeignete Ort. Eine öffentliche Raum-Situation hingegen würde dem gerade nicht widersprechen, wäre sogar zuträglich, zumal wenn sie an ein Refektorium erinnert, das Rothko in San Marco in Florenz besucht hatte wie auch die Treppe Michelangelos und die Mönchs-Zellen des Fra Angelico.

Als wollte Mies den Bildeindruck der betont großformatigen Arbeiten, Rothkos Entgrenzung des Bild-Raums, nachvollziehen, dehnt sich seine Collage für das Museum Georg Schäfer mehr als einen Meter in die Breite; Rothkos Gemälde war im Original zwei Meter hoch. Noch der in Plandarstellungen ungeschulteste Betrachter könnte sich in diesen Raum versetzen. Auch diesmal vermitteln Bildeindrücke die Stationen des Miesschen Nachdenkens über räumliche Zusammenhänge: Die Collage, zu der er in seinem amerikanischen Büro wohl aus Darstellungsgründen greift, vermittelt unterschiedslos Ausblicke und Raumkonzepte dieser sich weiterentwickelnden Wohn- und Mu-



Ludwig Mies van der Rohe, Projekt Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 1963, Collage auf Zeichenkarton, 76 x 101 cm. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

seumsräume. Es fällt auf, dass der immer große Raum auf erhaben-weite Landschaften ausgerichtet ist – nunmehr sind Fotografien realer Außenräume hineinmontiert in die amerikanischen Schautafeln dieser Zeit. Wo diese noch nicht existieren, dort werden sie von den Wandscheiben der Häuser und Hausprojekte als Bühnen des Wohnerlebnisses definiert. Das hat Robert Levit in einem der wenigen einschlägigen Artikel zur Vermutung geführt, hier würden verschiedene kulturelle Entwicklungsstufen miteinander in eine unbotmäßige, da unkritische Verbindung gesetzt – nämlich jene des 18. Jahrhunderts, die des pittoresken Englischen Landschaftsgartens, mit der harten urbanen Realität der Gegenwart. Mies fehle in dieser Hinsicht gewissermaßen der Realitätssinn oder, mehr noch, das gesellschaftskritische Bewusstsein.[49] Eine solche Analyse marginalisiert die Erfahrung des Ästhetischen, wie es bereits in der berühmten Kontroverse um das Haus Tugendhat 1931 der Fall war, bei der die Argumente Walter Riezlers (der den Raum des Hauses erlebt hatte) mit jenen des Kommunisten Roger Ginsburger (aus der Ferne urteilend) aufeinanderprallen. Eine Antwort darauf hat Georg Simmel bereits gegeben: Es geht hier eben nicht um "Stilgeschichte", sondern um Formen einer Erfahrung, die der modernen Abstraktion der Lebenswelt etwas entgegensetzt, ohne diese zu leugnen, ja, diese geradezu voraussetzend.[50]

Heute geht es noch immer darum, diese "Moderne" aus Vorurteilen – und eben einfachen Polaritäten – zu befreien. Wolf Tegethoff hat dieses Projekt früh unternommen, indem er das Landhaus als zentrales Anliegen Mies van der Rohes herausgestellt hat. Dabei unterwandert er den Mythos des "fließenden Raums": Im Landhaus aus Backstein, einem der "Fünf Projekte" aus dem Jahr 1923, laufen die Wandscheiben ins Unendliche, dazwischen aber erkennt Tegethoff eine neuartige Raumkonfiguration, die er mit dem Begriff "Zonen" beschreibt. Der Wohnraum erhält neuerlich eine Spannung, Dynamik, bleibt im Fluss. Dieser "Fluss" kennzeichnet indes nur den Innenraum. Das Draußen wird bildlich für den Bewohner inszeniert, avanciert zum Gegenpol: "*Die gläserne Scheidewand bildet daher nicht nur eine physische Schranke, sondern bezeichnet dank ihrer rahmenden Funktion ebenso eine ästhetische Grenze* […]"[51] Der "*Wohnhausbau*",[52] schreibt Mies in einem unpublizierten Manuskript, erlaube, die neuen technisch-konstruktiven Möglichkeiten von Beton, Stahl und Spie-

gelglas bestmöglich anzuwenden, hier kämen diese zur "*vollen Entfaltung*", in "*einem Bezirk grösster Freiheit, ohne Bindung an engere Zwecke, läßt sich erst der baukünstlerische Wert dieser technischen Mittel voll erweisen. Es sind echte Bauelemente und Träger einer neuen Baukunst.* […] *Jetzt erst können wir den Raum frei gliedern, ihn öffnen und in die Landschaft binden.*" Er spricht auch von Schönheit – und zieht in seinen Grundriss des Landhauses aus Backstein klare Grenzen zwischen Innen und Außen. Mies löst die "Grenze" nach draußen nicht auf, nicht jedenfalls als ästhetisches Konzept, denn so wie er die Grenze zwischen Alltag und Kunstwerk räumlich neu definiert, wird das Landhaus insgesamt zu einem ambivalenten Rahmen, der im Simmelschen Sinn zugleich etwas eröffnet und verschließt. Von einer Bühne zu sprechen ist hier treffender als sich auf ein Bild der Natur zu beschränken – wie sonst ließe sich der so agil gewordene Innenraum mit einem "Bild" verbinden, das Feste mit dem Flüchtigen? Außerdem laufen die Mauerscheiben ja weiter hinaus in die Ferne und der Bodenbelag in Höfen und Vorbereichen solcher Häuser setzt sich im Außenraum fort.[53] Die "ästhetische Grenze" überführt den fiktiven Bewohner in eine andere "Stimmung", er wäre nicht einfach nur froh, so viel Licht und Luft für sich zu haben, auf die Terrasse treten zu dürfen. Weder geht es um Kulissen, mit denen man sich zufrieden gibt, noch um den Austritt ins Freie. Es ist eine andere Freiheit, um die es hier geht, die sich etwa zeigt, wo der jenseits liegende Himmel übergeht in weiße Decken, Licht, Dynamik, die Witterung, die Jahres-, Tageszeiten den Raum affizieren – der Wohnraum zu einem landschaftlichen Raum wird.

Wolf Tegethoff spricht schließlich von einer Bühne um das Landhaus zu charakterisieren und zieht die Gedanken des Neukantianers Nicolai Hartmann heran, um die "ästhetische Grenze" zu erklären, die ja an der Mies-Säule auch aufgetreten ist in Form eines dünnes "Mantels". Die Pointe Hartmanns liegt in der Unterscheidung eines Naturerlebnisses, das eigentlich "vor-ästhetisch" sei, von einem in ästhetischer Einstellung erlebten Landschaftseindruck, den er passenderweise in seinem "flächenräumlichen Charakter" beschreibt. In den Sätzen aus Hartmanns "Ästhetik":

"*Der Mensch fühlt sich vielmehr als darinstehend in der Landschaft, und nicht nur räumlich. Das ist offenbar wesentlich für sein Empfinden: er sieht sich aufgenommen, empfangen, umgeben, bringt wohl gar die Tendenz zum Einswerden mit der Natur mit.*"[54]

Das ähnelt der paradoxen Simmelschen Einheit der Natur, aus der ein darin Stehender und Blickender einen Landschaftsmoment erst isoliert, um so doch Teil eines größeren Ganzen zu werden. Der Isolation in diesem Gefühl von Zusammenhang, der Konzentration des beiläufig Wohnenden, dient die "Bildseite" der Landschaft im Innenraum, der das Außen empfängt: "*Jetzt ist der Schauende herausgehoben, ist gegenüber. Er selbst ist eigentlich erst jetzt schauender Betrachter geworden, und damit ästhetisch Genießender.*" Dieses "Bild" ist nun mehr als eine Fläche, die sich vor dem Haus aufspannt; es erfasst den Erlebenden vollends. Es ist das "Bild" einer realen, dynamischen Landschaft im realen Wohnraum, hereingenommen durch die poetische Konstruktion, die Struktur, verdeutlicht durch Kunstwerke. Zusammenhang und Vereinzelung böten eine neuerliche Form der "Gegensatzlehre"; mit der Idee der Grenze ist das Lebendige der Natur als "Gegenüber" angesprochen, das sich als Erlebnis-Augenblick in den Wohn-Alltag integriert, ohne dadurch verfügbar zu werden – die Natur ist dem Technischen nicht fungibel geworden. Das ästhetische Programm besteht genau in diesem Changieren zwischen dem räumlichen, daher konstruktiv gefassten ästhetischen Eindruck und einer "unverfügbaren" Lebendigkeit. Durch diese "Bindung" der Landschaft – wie Mies es nennt –, konkretisiert sich das Abstrakte. Der Erfahrungsraum ist zum imaginären Bühnenraum gesteigert, einem Möglichkeitsraum, der das Alltagsgeschehen transzendiert, wie das erfüllende Erlebnis eines Kunstwerks. In diesem Sinn aber nimmt der Bewohner an einem erfüllenden Schauspiel teil, in einem Stück, das die wechselseitige Anregung von Architektur und Natur ins Erlebnis des Wohnalltags setzt.

4 Die Architektur und die Anschaulichkeit der Dinge

Mies, dessen lebenslanges Landhausprojekt in einem gebauten Haus kulminiert, dem Pavillon für Edith Farnsworth, errichtet ein Haus auf einer Lichtung, das im Hinblick auf die fragile "ästhetische Grenze", die es zum Raum der Natur zieht, keine Ausrichtung kennt. Es gibt aber einen Weg des Hin- und Hineinschreitens, es gibt ein langsames Sich-Loslösen vom gewachsenen Grund und so auch eine Rückseite durch die Zu- und Abwendung vom Fox River, der ja auch ganz pragmatisch für die das im Inneren erfahrene "Schweben" der Wohnzelle verantwortlich zu machen ist – für die "Idee" dieses Hauses schlechthin. Die aus praktischen Notwendigkeiten hervorgehende Qualifizierung des Baukörpers im Inneren führt zur gesteigerten Inszenierung seines "Naturverhältnisses" (aus Heranschreiten, Rahmen, Aufsteigen, Schweben, Ruhen) – zudem zur Differenzierung seiner Längsseiten. Schließlich muss hier, am Ort der Kontemplation einer Einzelnen, auch gekocht und der eigene Körper gepflegt werden. Die schwierige Verbindung der Hauspflichten und Vorzüge des Ortes sucht Mies in intensiver Auseinandersetzung mit Form und Position des hölzernen "Funktionskerns" zu lösen – wie das einschlägige Skizzenmaterial im Mies van der Rohe Archive offenlegt: Zum Fluss hin entwickelt er die Vorderseite, nach hinten einen schmalen Küchentrakt. Der Eindruck vor Ort ist dennoch allseits bestimmt von der eindrücklichen Präsenz der Natur, möglich gemacht durch einen verdeutlichenden Rahmen, "gehalten" von jenen acht vorgesetzten Säulen, die die baukünstlerische Überformung des Technischen hinter sich haben und daher an der Genealogie der "neuen Säule" teilhaben.

Von der Gegensatzlehre war bisher immer nur die Rede. An diesem Haus wird sie konkret. Mies selbst fasst sie an diesem Beispiel in Worte. In einem bekannten Interview mit Christian Norberg-Schulz aus dem Jahr 1958 spricht er von der erwähnten "*höheren Einheit*"[55] und, tatsächlich, nun auch selbst von Bauten als "neutrale Rahmen", in denen Kunstwerke, der Mensch und die Natur ihr "*eigenes Leben führen können*". Es ist Mies' Idealraum, ein Raum für eine Person, bezogen auf das Naturgeschehen rundum, an dem er das so veranschaulichte Naturverhältnis erläutert:

"*Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung, als wenn Sie außen stehen. Es wird so mehr von der Natur ausgesprochen – sie wird Teil eines großen Ganzen.*"

Man ist immer wieder zurückgeworfen auf diese Textstelle, muss darauf zurückkommen, wenn es um Mies' "Landschaftsästhetik" als Ästhetik einer "Architektur der Gegensätze" geht. Hier ist das Glas transparent geworden, wandelt den naturhaften Außenraum wie einst das getrübte Claude-Glas, wird zum geistig präformierten Verstärker: Das Haus bringt die Natur zum "sprechen", jeder solle sein eigenes Leben führen, wo ein Wohnen in Kontemplation ermöglicht wird. Ein solches modernes Haus als Wahrnehmungsinstrument sei jedoch "*niemals wirklich verstanden worden*"[56], bekennt Mies. Er beruft sich bei diesem abschließenden Bekenntnis auf die Erfahrung am eigenen Leib, als wollte er dazu einladen, durch seine Darstellung der persönlichen Betroffenheit bereits eine Antwort entgegenzunehmen auf das Verkannte, zum Nachvollzug anregen: "*Ich selbst war in diesem Haus vom Morgen bis zum Abend. Ich hatte bis dahin nicht gewusst, wie farbenprächtig die Natur sein kann.* […] *Diese Farben verändern sich fortwährend ganz und gar, und ich möchte sagen, dass das einfach herrlich ist*", beschreibt er den eigenen Aufenthalt im Haus Farnsworth. Hier beobachtet einer nicht die "Physik" der Natur in all ihrer Dynamik, abgehoben vom gefährlichen Grund eines sich immer wieder über die Ufer erhebenden Flusses. Geschieden vom Außen durch wenige Millimeter und doch davon getrennt, ist der einzelne, konkrete, isolierte, ins Ästhetische gewandelte Moment der Natur auf Dauer gestellt. Er ist in den Gegensatz zum kargen Gerippe eines Hauses gesetzt, das sich allerdings belebt, wo alles geistig "zusammenfällt". Die *Briefe vom Comer See* sprechen davon und haben Mies' Nachdenken über diesen

Zusammenhang bereits zehn Jahre vor seiner Emigration geweckt. Seine Notizen beim Lesen des Buches aus den späten 1920er Jahren belegen das.[57]

Romano Guardini denkt über diese "Philosophie des Lebendig-Konkreten" bereits in seinen Studienjahren, um 1905, nach. Erst 1925, noch vor den *Briefen*, um die Zeit, als beide sich in Berlin auch in kleinerer Runde begegnet sein dürften,[58] entsteht ein kleines Buch, das sein weiteres Denken grundieren soll, den Titel *Der Gegensatz* trägt.[59] Darin geht es um das Gleichgewicht der Erkenntniskräfte, eine Stärkung der Anschaulichkeit der Dinge, die leiblich-konkrete Erfahrung: "*Das Ergebnis dieses Erkenntnisakts ist konkret, Begriff und Intuition überwölbend*",[60] erklärt Guardini. Hans Urs von Balthasar kennzeichnet die "Gegensatzlehre" in wenigen Worten und so auch die Gegenstandswelt der Moderne: "*The insurmountable finitude of things becomes apparent in the fact that truth occurs only in encounter; subject and object need each other's space in order to recognize themselves in one another, and neither one can be deducted from the other.*"[61] Im Angesicht der modernen Welt benennt er eine spezifische Wirklichkeitserfahrung – sie wurde bisher immer wieder an Architektur beschrieben, ohne auf andere Systemphilosophien oder Ästhetiken zurückzugreifen. Das wollte auch Guardini nicht und erklärt sein "*Sein-Lassen durch die Tat*" immer wieder in anderen Schriften, indirekt, an Beispielen, die es konkret und plastisch machen – denn letztlich ist das ja auch sein zentraler Gedanke: Das Wohnen kann somit als Metapher dieser "überwölbenden" Daseinsweise gelten. Den möglichen Zusammenhang von Architektur mit einer "durchwohnten Natur" beschreibt Guardini in seinen *Briefen* immer wieder am Beispiel der italienischen Kulturlandschaft, die die menschliche Arbeit an ihr, den sich über Jahrhunderte wandelnden technischen Zugriff, im erlebten Raum inkorporiert.

Mies exzerpiert heftig: "*Einsicht und überwindendes Schaffen*" stellten eine mögliche Antwort angesichts des "*Einbruchs der Maschine*" dar – unter den Vorzeichen einer alten Sehnsucht: "*Es gibt eine ganz unberührte Natur, und die Sehnsucht danach ist selbst ein Kulturereignis.*"[62] Und so hält er in den Jahren 1927/28 fest: "*Alte Welt – organische Kultur*". Das steht so nicht bei Guardini, so charakterisiert der Architekt Mies eine Kultur, die gestaltend mit Natur umging. Dabei aber ist die Kulturlandschaft nicht nur ein realer wie imaginär-erschriebener Ort, sondern ihre Genese und imaginierte Weiterentwicklung weisen einer gelingenden oder scheiternden Kulturentwicklung den Weg: "*Der Mensch schafft darin seine eigene Welt, nach gesetzten Zwecken geistigen Wesenheiten dienend. Dienstbarmachung durch Anpassung der sichtbaren Welt. Alles hierauf bezogen.*" Das "Geistige" blieb kulturbestimmend für das Werk der Technik – in einer Weise, dass "*natürliche Kräfte kreisen können.*" Bei Guardini ist von einer Schönheit die Rede, die mit der Unmittelbarkeit des Sichtbaren zusammenhängt: dem durch ein Werk sichtbar Gemachten. Die alten Villen seiner Briefe zeigen diesen Zusammenklang – wie auch das Haus Farnsworth in der Neuen Welt. Der zentrale Gegensatz von "Intuition" und "Verstand" ist nun auf die Differenz von Konkretheit und Verallgemeinerung, von unmittelbarer Welterfahrung und "mechanistischer" Begrifflichkeit gebracht. Bedingt Kultur für Guardini immer Entfernung von Unmittelbarkeit, muss diese sich aus sich selbst heraus etwas entgegensetzen, um sich zu qualifizieren. Das passt gut zu Mies' Geschichtsbild, das die Kontinuität der Geschichte nicht im Bewahren des Alten sieht, sondern – was die Pointe anders setzt, aber nicht unbedingt in eine andere Richtung weist – in der Integration des Neuen in den Bestand der Dinge. Die Architektur wird zum philosophischen Argument, weil sie die gesuchte Anschaulichkeit direkt verkörpert, *ratio* an Intuition bindet, den Gegensatz aus Natur und Kultur räumlich aufhebt. Die Landschaftsräume um den Comer See werden zum Leitthema der landschaftlichen Szenerien von Mies' Werk: "*der technische Apparat auf unser lebendiges Empfinden bezogen.*"[63]

Mies fordert in einem Vortrag von 1928, der die "Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens" in den breiten Rahmen kulturgeschichtlicher Überlegungen bettet, "*eine Ordnung*

[aber], *die auf den Menschen bezogen ist*", die "*der Kraft des Lebens*" vertraue.[64] Seine Erzählung einer neuen Ordnung changiert zwischen Technik und Natur, zwischen "Bewusstheit" und "Vergessenheit" und führt Guradinis Erzählung fort, der die "Bewusstheit" vom "*rein Intellektuellen lösen*"[65] möchte – man könnte meinen, in den Hausalltag überführen, ins Wohnen, das nun ein "Durchwohnen" wäre, noch in der Großstadt. "*Es muss möglich sein, die Aufgabe der Naturbeherrschung zu lösen und zugleich eine neue Freiheit zu schaffen*", fordert Mies für das Heute. Herrschaft und Freiheit hängen unverbrüchlich zusammen und der Architekt bezieht sich dabei explizit auf jenen Gegensatz, den er – wie schon bei seiner Forderung nach "konstruktiver Klarheit" – im Mittelalter noch am Werk sieht: "*Glauben und Wissen sind noch nicht auseinander getreten.*"[66] Das ist der Ausgangspunkt der "Wandlung" zur Moderne, denn "Glauben" weicht nun auch in Mies' Worten der "Bewusstheit". Die neue Ordnung legt er in seiner Antrittsrede als Dekan der Architekturfakultät des IIT in Chicago vor, siedelt sie dialektisch zwischen den Polen des "Idealistischen" und des "Mechanistischen" an. Am Ende zitiert Mies einen vermeintlichen Satz von Augustinus: "*die Schönheit ist der Glanz des Wahren*".

Das tat er schon im Zusammenhang mit einer Umfrage von 1930, als er die Fährte von Guardinis Denken bereits aufgenommen hatte. Der *Duisburger Generalanzeiger* erhebt die Frage, ob der "*moderne Baustil wieder dekorativer werde*". Mies antwortet mit einem Gegensatzpaar: "Schön und praktisch bauen!" Er verabschiedet die Suche nach einem Wesen der Schönheit und bindet sie ganz an das Erscheinen der Dinge:

"*Ja, letzten Endes ist auch Schönheit an Wirklichkeit gebunden, sie schwebt ja nicht in der Luft, sondern hängt an den Dingen und ist mit der Gestaltung der Dinge der Wirklichkeit unlösbar verknüpft. So wird eine neue Schönheit auch nur von den Schaffenden zu erreichen sein, die wirklichkeitsoffen sind.*"[67]

Es gelte, in der Welt das Schöne "*zu suchen und zu lieben*". Mies betont dies, weil er auch der Zweckmäßigkeit als Ausdruck der Zeit ihren Platz zuweisen will (wie der Titel angekündigt hat) und somit die "Gegensatzlehre" erneut in Kraft setzt. Mies endet seine kurze aber paradigmatische Stellungnahme mit einer Klärung des Begriffs Schönheit als Gegenpol zum "Errechnenden", "Abzumessenden", um sie, wie sein Lehrer in geistigen Dingen, Guardini, als "*etwas zwischen den Dingen Liegendes*" zu bezeichnen. Nicht ein "*Zurück-zu*", sondern ein "*Vorwärts-mit*" war auch für den Duktus von dessen neun *Briefen* entscheidend. Man kann sie daher als Versuch einer Einordnung der "nomologischen" Dominanz der Moderne in eine umgreifende, ältere Kultur lesen, die noch Landschaft, Bauen, Straßen, die Bedürfnisse der Menschen umfängt. Es geht mit der Guardinischen "Intuition" – dem Gegenpol technischer Rationalität und reiner Begrifflichkeit – um mehr als die Aufwertung von Leiblichkeit, Atmosphäre oder Stimmung, um mehr als Präsenz als Phänomen. Es geht um das im Wechselspiel der Gegensätze Hervorgebrachte, das im Raum der Architektur sich ereignen kann: "*Wir können den einen Weg nicht gehen, ohne den anderen. Im Einzelnen finden wir das Wesen nur, wenn wir zugleich offen dafür sind wie es im Allgemeinen steht.*" – so Guardini und so notiert es auch Mies. Die moderne Technik, mit der Zahl und der Formel verbunden, wird zum erschließenden Werkzeug, wandelt sich, weil sie die höhere Aufgabe erhält, das Vorhandene zu dem zu wandeln, was es als bloß Faktisches noch nicht ist. Guardini spricht von einem "*Akt*", von "*Gestaltgabe*" und – vor allem – vom "*Aufgespanntsein zwischen zwei Polen*", in dem sich Bedeutung ereignet.

In der Moderne kämen die "*Märchen aus den Maschinen selbst*", meint der zuversichtliche Theologe und Mentor.[68] Nach Offenlegung seiner "Gegensatzlehre" bedingte das eine Verlebendigung der abstrakt gewordenen Welt, die in den frühen *Briefen* in ihrer zerstörerischen Negativität ganz anschaulich wird. Die Bauwerke aber bekommen darin einen ganz anderen Sinn als die Maschinen, werden zu Instrumenten positiver Welterfahrung, mehr noch, zum Mittel der Welt-Bewältigung. Sie stimmen zuversicht-

lich; eine Zuversicht, die sich aus der dem ästhetischen Erleben inhärenten Konkretheit speist. Dem Architekten wäre es aufgegeben, Räume zu schaffen, die die Gegensätze der modernen Welt nicht leugnen – "lösen" würden sie sich erst in der persönlichen Erfahrung, solange diese dafür offen bliebe. In den Worten Romano Guardinis: "*Unser Platz ist im Werdenden. Wir sollen uns hineinstellen, jeder an seinem Ort.*"[69] Welche "Märchen" aber diese Welt zuließe, das wäre mit dem Nächsten, in Gesellschaft, in der neuen "Kulturlandschaft" zu verhandeln. Das wäre zuallererst die Aufgabe eines einzelnen, *wohnenden* Menschen.

Anmerkungen:

1 Romano Guardini: *Briefe vom Comer See*. Mainz 1927, S. 108.

2 Vgl. Carsten Krohn: *Mies van der Rohe. Das gebaute Werk*. Basel 2014, S. 82f.

3 In: Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*. Berlin 2016 (1986), S. 301. – Das Buch versammelt die schriftlichen Stellungnahmen, publizierten Texte, Vorträge und Mies' "Notizbuch" im Anhang; dort finden sich auch die exakten Angaben zu den Erstpublikationen.

4 Ebd., S. 318.

5 Ebd., S. 326.

6 Marko Pogacnik: "Säule und Statue. Ludwig Mies van der Rohe und die Bildhauerei", in: *werk, bauen + wohnen*. Zürich 4/2009, S. 37–42, S. 40.

7 Alfred Gotthold Meyer: *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik*. Esslingen 1907, S. 112.

8 Vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/Main 1979.

9 Meyer (vgl. Anm. 7), S. 111.

10 Karl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*. Berlin 1874, S. 3. Erster Band, zweite Auflage.

11 Vgl. Vitruv IV, 1.9. Somit ist das korinthische Kapitell nicht nur eine Nachahmung eines Akanthusstrauchs, das einen Korb umwächst; es wird personalisiert und zur menschlichen Erfindung – der Bildhauer Kallimachos lebte um 400 v. Chr. in Korinth. Die anderen Kapitellformen stammen aus vorgriechischer Zeit. Johann Christian Reinhart hat diese Erzählung in eine Ideallandschaft gebettet – etwa um die Zeit der Errichtung des Neuen Museums.

12 Peter Behrens: "Kunst und Technik" (1910). In: Fritz Neumeyer: *Quellentexte der Architekturtheorie*. München 2002, S. 348–359, S. 357 f.

13 Ebd., S. 354; hier wird "Stil" übrigens zur gesellschaftlichen Einigung auf einen sinnlichen Ausdruckswert.

14 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 366.

15 Vgl. zum Thema "Unverfügbarkeit" und moderne Gegenstandswelt: Albert Kirchengast: "Staunen, Zeigen, Wohnen." In: *Mies und die Poesie der Architektur, Form + Zweck*. Schriftenreihe Mies van der Rohe Haus 4, Berlin 2020.

16 Pogacnik (vgl. Anm. 6), S. 38.

17 Mies macht erst am Barcelona-Pavillon 1929 seine "Maison-Dom-Ino-Erfahrung" – und zieht seine eigenen Schlüsse daraus. Le Corbusiers "Fünf Punkte" erschienen bereits 1923 in *L'Esprit Nouveau*, auf Deutsch allerdings erstmals im Katalog der Ausstellung von 1927. Bei Mies' Wohnbau Am Weißenhof handelt es sich bereit um einen mit Ziegelmauern ausgefachten Stahlbau, der außen "verputzt" in Erscheinung tritt – in den Publikationen der Zeit besonders betont wird die Flexibilität der inneren Leichtbauwände.

18 Robin Evans: *Translations from Drawings to Buildings and Other Essays*. Cambridge (Mass.), London 1997, S. 64.

19 Das Paar *Morgen und Abend* wurde von Georg Kolbe für die große Grünfläche der Wohnanlage "Ceciliengärten" in Berlin geschaffen. Das getönte Gipsmodells des Barcelona-Pavillons wurde hingegen 1927 im Münchner Glaspalast präsentiert und kam dann nach Barcelona, wo heute, nach der Rekonstruktion des Bauwerks, ein Bronzenachguss steht.

20 Evans (vgl. Anm. 18), S. 241.

21 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 299.

22 Zitiert nach: Fritz Neumeyer: "The Secret Life of Columns", in: Remei Capdevila-Werning, Beatriz Colomina, Juan Jose Lahuerta (Hrsg.): *Mies van der Rohe*. Barcelona 1929, Chicago 2018, S. 104–123, S. 105.

23 Ebd., S. 106.

24 Der Hinweis stammt von Hans Aurenhammer in einem Vortrag am KHI in Florenz im Juli 2020; vgl.: Leon Battista Alberti: *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, S. 67.

25 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze*

und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/Main 1990, S. 50.

26 So zum Beispiel zu finden beim *locus classicus*, Kants *Kritik der Urteilskraft*.

27 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 250.

28 Ebd., S. 318. Parallel zur Haus-Ausstellung des Deutschen Werkbunds Am Weißenhof in Stuttgart, testet Mies von Juli bis Oktober 1927 auch die Wirkung verschiedentlich gefärbten Glases im Sonderraum in den städtischen Hallen am Gewerbehalleplatz, im Auftrag des "Verein Deutscher Spiegelglas-Fabriken" – Lehmbrucks "Mädchentorso, sich umwendend" ist auch dabei.

29 Vgl. Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz: *Romano Guardini*. Ostfildern 2010.

30 Jüngst wiederholt, nach der Corona-Krise, durch Philip Ursprung in seinem Beitrag "Nach der Natur", in: *werk, bauen + wohnen*. Zürich 6/2020, S. 8–11.

31 "Mies van der Rohe: Ich mache niemals ein Bild", in: *Bauwelt*, Berlin 32/1962, S. 884f.

32 K. Michael Hays: "Critical Architecture. Between Culture and Form." In: *Perspecta*, 21/1984, S. 14–29, S. 26.

33 Ebd., S. 20.

34 Richard Padovan: "Machines à Méditer." In: *Mies van der Rohe. Architect as Educator*. Chicago 1986, S. 17–26, S. 19.

35 "Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist", lautet Joachim Ritters berühmte Definition, die allerdings auf dem Auseinandertreten der menschlichen Erkenntnisvermögen beruht, das Ganze in "theoretischer Schau" sucht, das in Begriffen nicht mehr ausgesagt werden kann. Joachim Ritter: "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft." In: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt/Main 2003, S. 141–163, S. 419. Zum Zusammenhang von Landschaftstheorie und Mies' Werk vgl.: Albert Kirchengast: *Das unvollständige Haus. Mies van der Rohe und die Landschaft*. Basel 2019.

36 *Bauwelt* (vgl. Anm. 31), S 884.

37 Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft* (1913). Stühlingen 2014, S. 7–24, S. 11.

38 Ebd., S. 11.

39 Ebd., S. 16.

40 Georg Simmel: "Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch" (1902). In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim 1998, S. 111–117, S. 116.

41 Krohn, a.a.O., S. 209.

42 Walter Cohen, zitiert nach: Holder Otten: "Architecture, Painting, and Sculpture as a Creative Unity. Über das Verhältnis von Kunst und Architektur bei Mies van der Rohe." In: Andreas Beitin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen (Hrsg.): *Mies van der Rohe. Montage. Collage*. London 2017, S.188.

43 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 386.

44 In den Beständen der Neue Nationalgalerie befindet sich seit 1967 ein Gemälde Rothkos (No. 5/Reds, 1961); zeitweise war dort durch eine Leihgabe auch ein weiteres Gemälde zu sehen (1978–1988); im Jahr 1971 wurde eine Rothko-Retrospektive abgehalten.

45 Petra Joswig: *"Nature into Action". Arbeit zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät*, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Kunsthistorisches Institut, 2001, S. 6. "*So unterschiedlich die künstlerischen Ergebnisse sein mögen, gemeinsam ist den Abstrakten Expressionisten das Bestreben, eine Kunst zu schaffen, die die Gesetze des Lebendigen widerspiegelt, ohne zwangsläufig auf visuelle Erfahrungen in der Natur zurückgreifen zu müssen*." Ebd., S. 43.

46 Gottfried Boehm: "Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild." In: *Mark Rothko Retrospektive*. München 2008, S. 180–185, S. 180f.

47 Von diesem Bestreben zeugen seine "Murals" und ein anderes Raumkunstwerk, die Kapelle in Houston.

48 Boehm (vgl. Anm. 46), S. 30.

49 Robert Levit: "Afterword. The Persistence of the Picturesque." In: Charles Waldheim (Hrsg.): *Hilberseimer/Mies van der Rohe*. Lafayette Park Detroit, München 2004, passim, S. 135–141. Was Levit durchaus dem Hausraum zutraut: "*If we assume the project of architecture was not simply one of updating its techniques, but of lending to architecture an epistemologicial role in revealing the underlying circumstances of contemporary life, it is strange that landscape should not have been subjected to similar scrutiny*." (Ebd., S. 138) Pikanterweise beschreibt er damit pointiert das Projekt, dem dieser Text nachgeht.

50 Ich verkürze eine lange Debatte, auf die etwa K. Michael Hays mit Bezug auf Mies Antworten gibt.

51 Wolf Tegethoff: "Zur Entwicklung der Raumauffassung im Werk Mies van der Rohes." In: *Daidalos*, Berlin 13/1984, S. 114–123, S. 118.

52 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 380.

53 Vgl. das etwa von Johnson geprägte, einschlägige Verständnis: Philip C. Johnson: *Mies van der Rohe*. Boston-New York 1947.

54 Zitiert nach: Wolf Tegethoff: *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen 1981, S. 129.

55 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 406.

56 *Bauwelt* (vgl. Anm. 31), S. 884.

57 Vgl. Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 326–360 – Anhang "Notizheft".

58 Ebd., S. 252, FN4. Dort ist von Abenden bei "Glasers, oder bei Frau Kempner oder bei Guardini" die Rede. Darüber hinaus hatte Guardini seit 1923 einen Lehrstuhl für Religionsphilosophie und katholische Weltanschauung an der Berliner Universität inne und war bereits ein gern gesehener Vortragender über die katholischen Kreise hinaus.

59 Gerl-Falkovitz (vgl. Anm. 29), S. 175 ff.

60 Romano Guardini: *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten* (1955). Darmstadt 1985, S. 39.

61 Hans Urs von Balthasar: *Romano Guardini. Reform from the Source*. San Francisco 2010, S. 34.

62 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 343ff.

63 Guardini 1927 (vgl. Anm. 1), S. 107.

64 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S 367.

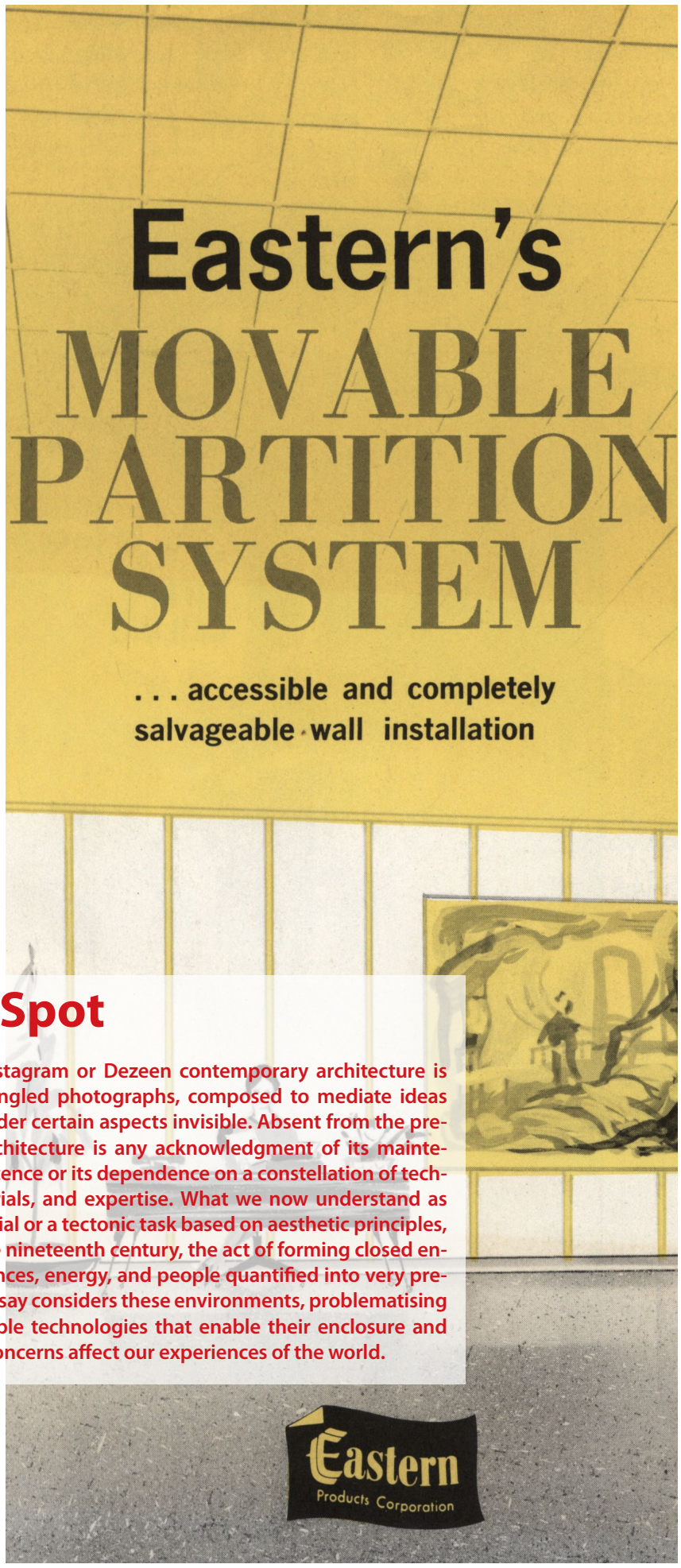
65 Ebd., S. 367.

66 Ebd., S. 364.

67 Ebd., S. 371.

68 Hans Urs von Balthasar kennzeichnet das religiöse Element in der Gegensatzlehre wie folgt: "*According to Guardini, the 'religious' experience gets rekindled again and again by the paradox that, on the one hand, things (including I myself) stand so brutally before us as real (to dismiss them as mere appearance would be much to easy), while, on the other hand, their fundamental meaning nevertheless extends down into a realm of goodness, truthfulness, and unconditional affirmation. The 'religious' draws its life form this ambiguity, namely, that the boundaries of the void run through all aspects of all things, even while this void ground their meaning, and that, because they are not absolute, they must be rooted in an absolute, in something self-sufficient, which explains and grounds itself.*" (Balthasar, vgl. Anm. 61, S. 35). Freilich würde die Rolle der Natur im Kontext der hier vorgelegten Interpretation zu den genannten existenziellen Erfahrungen zählen: Die ästhetische Erfahrung führt zur Suspension von Gegensätzen in deren Angesicht. Einen "Grund" im Absoluten kann sie freilich nicht beanspruchen, was ja auch ihrer ideengeschichtlichen Rolle und Stellung nicht entspräche.

69 Guardini 1927 (vgl. Anm. 1), S. 93.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Matthew Wells
(London/Zurich)

The Blind Spot

As we scroll through Instagram or Dezeen contemporary architecture is presented in carefully angled photographs, composed to mediate ideas about buildings that render certain aspects invisible. Absent from the presentation of modern architecture is any acknowledgment of its maintenance, eventual obsolescence or its dependence on a constellation of technical installations, materials, and expertise. What we now understand as architecture is less a spatial or a tectonic task based on aesthetic principles, but as was defined in the nineteenth century, the act of forming closed environments, with substances, energy, and people quantified into very precise programmes. This essay considers these environments, problematising them through the invisible technologies that enable their enclosure and considering how these concerns affect our experiences of the world.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52227
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 63-68

The rear view is absent in the mediation of contemporary architecture. As we scroll through Instagram or Dezeen each new building is presented in carefully angled photographs. These images are composed to mediate normalised ideas about architecture and about modern life that render certain aspects invisible. What are these aspects and why is their invisibility significant?

Absent from the presentation of modern architecture is any acknowledgment of its maintenance and eventual obsolescence; any discussion on its reliance on low-cost labour in both design and construction, or its dependence on a constellation of technical installations, materials, and expertise. Pivoting around the notion of performance, this later point seems to be the most vital one when considering the absence of rear view.

We can see this most clearly in the structural design of contemporary architecture. At the turn of the twentieth century the adoption of new construction techniques, especially steel frames, dislodged the wall from its functional primacy as the bearer of structure, organiser of space, and the enclosure of the interior. Modern architecture was defined as the act of forming closed interiors or artificial environments rather than an art form based on tectonic or aesthetic principles. In the nineteenth century, the internal organisation of buildings changed with the development of sanitary and heating systems as well as the introduction of new circulatory devices. César Daly, in his study of Charles Barry's Reform Club in London, called the Neo-Florentine building "modern", not due to its style or its programme, but because the heating, ventilation, and communication systems made the private members club a closed environment.[1] We can see, at this moment, the combination of two genealogies. First, one that aimed to quantify the substances (air, water, waste, gas) that circulated within the fabric of a building. Ever since, buildings and cities have featured an invisible network of pipes and shafts. Reporting on the English country house, Hermann Muthesius noted how domestic architecture was both formed from and reliant on networks of pipes of every type – hot water, for heating, for electricity – to such an extent that English houses "resembled complex organisms with arteries, veins, and nerves like the human body".[2] Another commentator noted in 1910, "widely ramified arteries throughout every floor of the building, of which the outside observer is totally unaware". From this place there emerged a

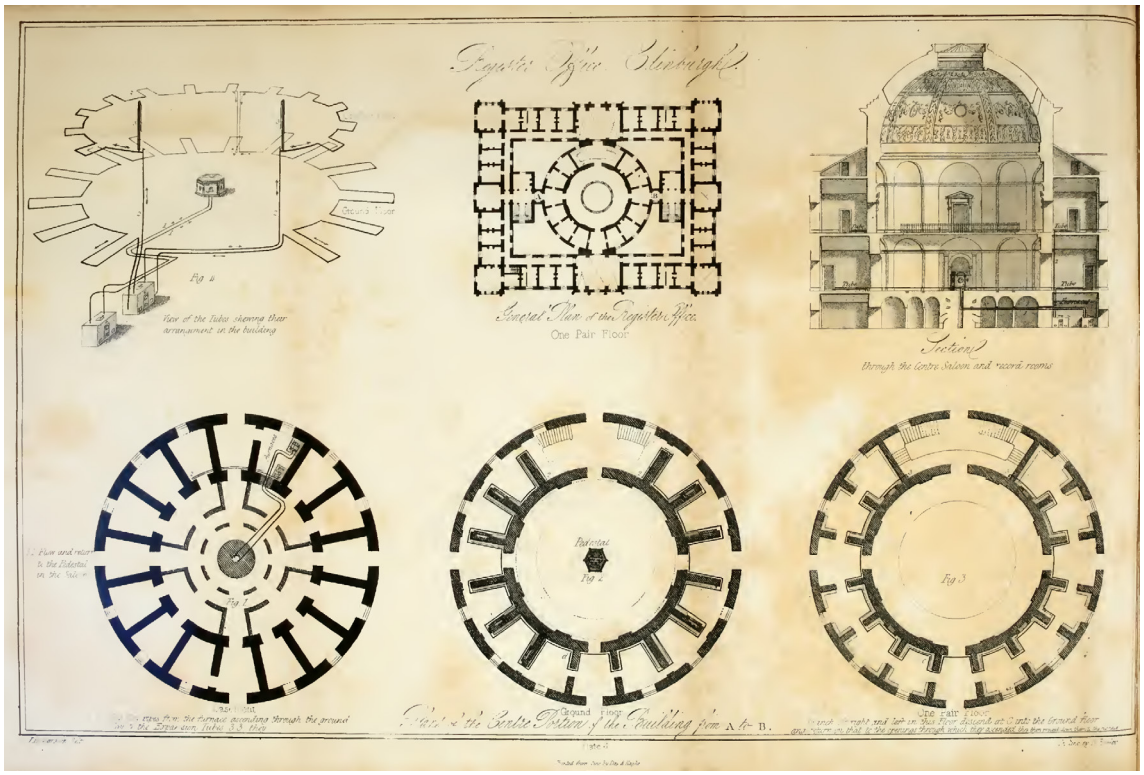


Fig. 1. "The method of warming at the Register Office, Edinburgh". Source: C. J. Richardson, *A Popular Treatise of the Warming and Ventilation of Buildings*, London, 1839, Plate 3.

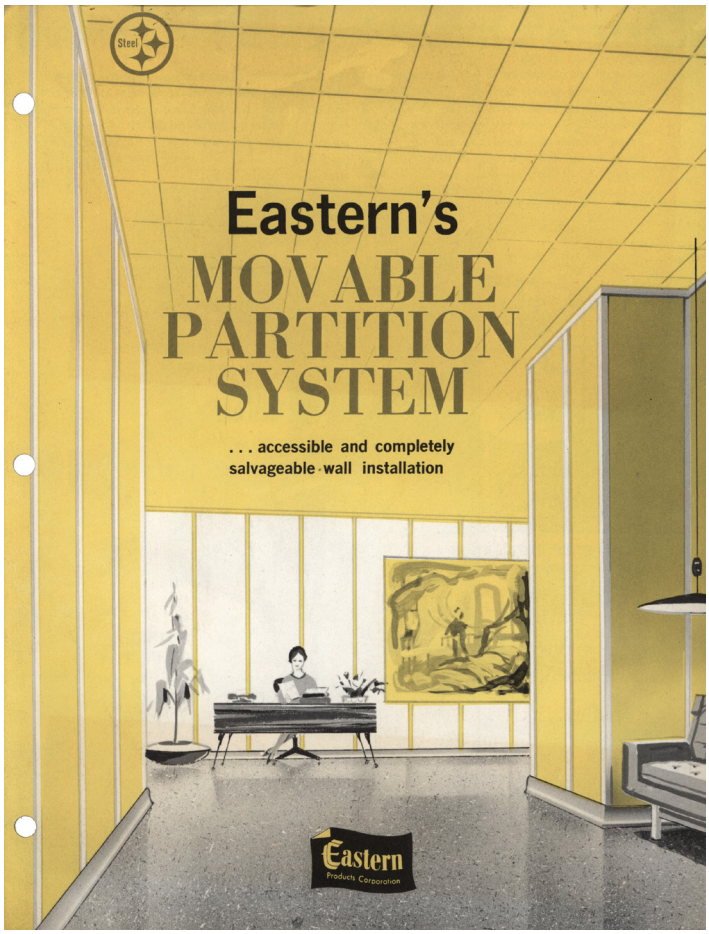


Fig. 2. "Eastern's Movable Partition System", brochure for Eastern Products Corporation (1960). Courtesy Tulane University, Howard-Tilton Memorial Library, Southeastern Architectural Archive.

physical distinction between the structural and non-structural elements of the building. (fig.1)

Connected to the distinction was the second genealogy, which through the deployment of refined technologies like iron and glass, allowed for complete programming of rooms, buildings, and the urban realm.

In the emergence of new building techniques and standardised products – combined with the need for each interior to be designed to house a particular series of activities – structure and enclosure were separated into a series of layers based on their performative role: structure, insulation, ventilation, and lighting. Often the superimposition of these layers rendered their exact performative roles invisible. Whilst the steel or concrete frame supported the floor of a building and the curtain wall provided enclosure and lighting, the various functions of a building still needed to be defined spatially for reasons of privacy, practicality, and thermal performance. Although invented in America at the end of the nineteenth century, plasterboard (or drywall) partitions became a standard trope for the cellular layouts of modern buildings in Europe. Constructed from a layered sandwich of wool felt, paper, and plaster sheets, fixed to timber or metal studs, from the mid 1940s the benefits in the speed of its construction allowed for new developments in prefabrication, fireproofing, and isolation of the various building elements. Here the wall is not load bearing, decorative, or unique. Permeated with electrical wiring, pipes, and conduits, panelised into standard sizes, and filled with acoustic insulation, a plasterboard partition as a composite whole allows the modern building to function in terms of spatial organisation and flexibility while remaining invisible in its role. (fig. 2)

This concealment is not restricted to the wall but occurs in other parts of the building, especially the suspended ceilings which hide plenums for the services above. (fig. 3) The improvement of ventilation in buildings was seen as one step towards improving public health in the late nineteenth century. The control and distribution of air throughout a building became one of the central challenges of the architect. In Britain during the Interwar period the therapeutic effects of fresh air were prioritised, encapsulated by Tecton's presentation drawings of Finsbury Health Centre (exhibited at the local town hall in 1938) with flowing arrows signifying the cross ventilation enabled by the open-plan floors of the modern building above ground, while a force-extract flue system allowed the basement level to expunge air when necessary. Alongside air, sound caused by the activities of a building's programme was supressed. At the Paimio Sanatorium (1929–33), for instance, Aino Aalto designed a washbasin for each patient's room, angled at 45-degrees to minimise the noise caused by the flow of water that might disturb the neighbouring patients in adjoining rooms.

Subsequently in postwar avant-garde architects became increasingly interested in space delimitated not by solid elements but, as outlined by Peter Sloterdijk, closed interiors formed by the climatic boundaries of their environment.[3] We only need to think of

Fig. 3. "'Details of suspended ceiling". Source: H. B. Newbold and E. Lucas, *Modern Practical Building*, London, 1950, III, p. 72.

when they may be nailed to the forking piece either downwards at an angle from the top, or from the sides also at an angle.

Where ceiling joists come above wood-framed partitions they are rested on the 4 × 3-inch head of the partition, and the ceiling joists for adjacent rooms should be lapped and nailed together through their sides ;

DETAILS OF SUSPENDED CEILING.

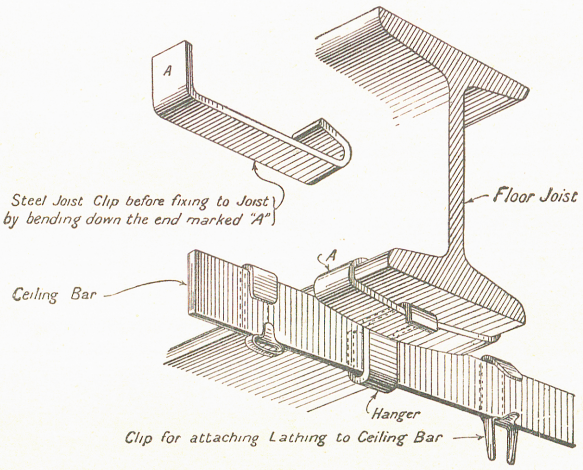


Fig. 51.

or where one of the adjacent rooms is of small width, the ceiling joist may be continuous across both spans resting on the partition head and being nailed thereto.

PARTITIONS

Where the divisions required by the plan accommodation cause walls to be built over rooms below, partitions are framed in timber. In cheaper construction the divisions of downstair rooms may also be of wood-framed partitions, but this is rarely so in modern work.

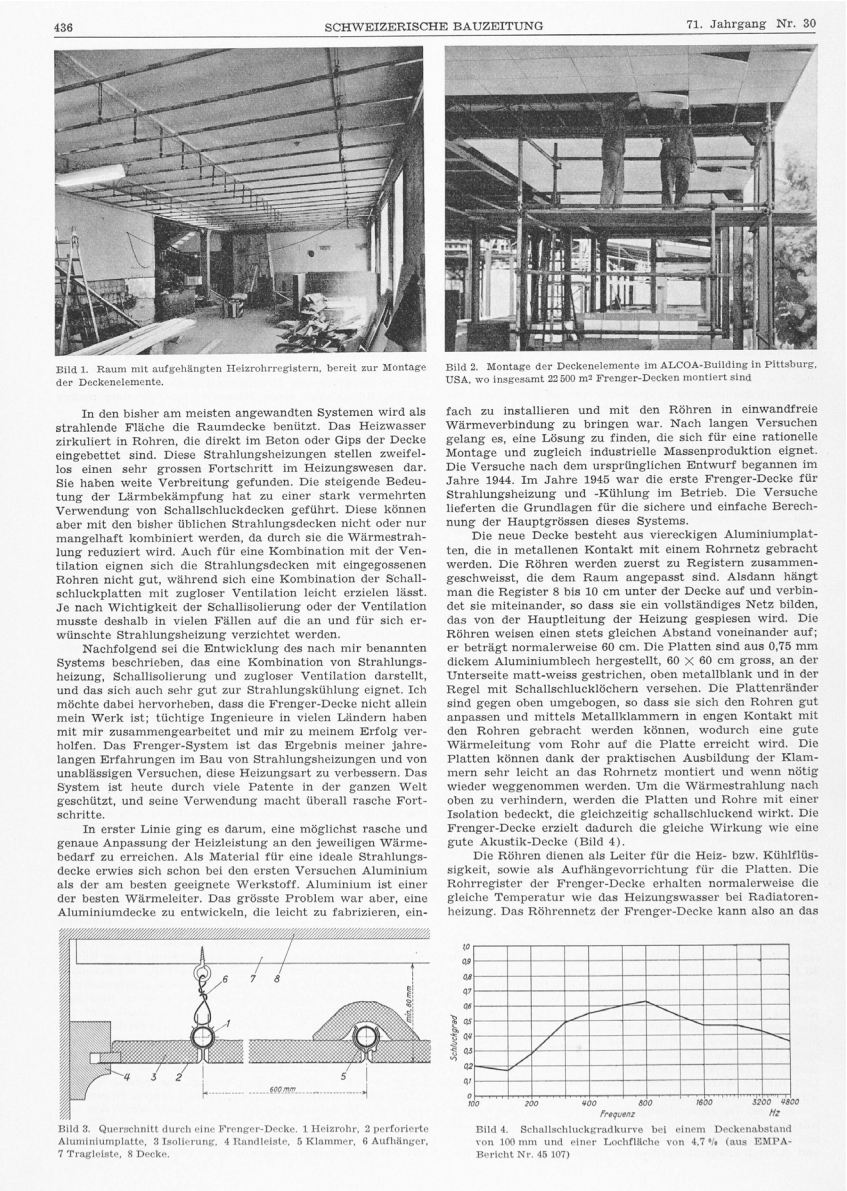
Where there is a second storey above the first-floor ceiling, the division is carried up by means of a framed partition vertically over the one below, and the upright timbers forming the dividing partitions on both storeys may be in single length, as is explained later.

Timber-framed partitions are classified as follows : (1) common partition ; (2) framed or braced partition ; (3) trussed girder partition for two storeys ; (4) brick-nogged partition.

Alison and Peter Smithson's House of the Future (1956), with its curved walls designed to facilitate the movement of air. Hidden within these walls were the house's technical devices and appliances. In practice however, a series of proprietary systems emerged from which to hide the technical equipment required to form an environment. In the early 1950s fabricators began to patent suspended ceilings with modular grid systems that would hide heating, ventilation and air conditioning services, electrical wiring, and various pipes.[4] While historians have often seen this as a purely American issue related to a culture of post-war corporate architecture, companies like Zent-Frenger or Deutsche Philips in Germany, or the Celotex subsidiary in Great Britain produced metal-frame tile systems whose ordered grids rationalised the mess of equipment required to service the modern interior. Through its expression in grilles, sprinklers, and light fittings the ceiling abstracts the complicated technologies that it conceals, providing a new sort of architecture for its inhabitants, whether the program was an apartment building or hospital, school or cinema. (fig. 4)

What happens when these inhabitants needed to interact with the technics inside buildings? Buttons and switches operate elevators, apps and other programs control heating systems and electrical lighting. Early-modern technologies were based on mechanical models which gave users the immediate feeling that they were producing the intended effect, as a bell would ring, or a lathe would cut. Instead the emergence of the button as the activator in a system removed

Fig. 4. Gunnar Frenger: "Die Zent-Frenger-Strahlungsheizdecke". Source: *Schweizerische Bauzeitung* 71 (1953), No. 30, p. 436.



436 SCHWEIZERISCHE BAUZEITUNG 71. Jahrgang Nr. 30

Bild 1. Raum mit aufgehängten Heizrohrregistern, bereit zur Montage der Deckenelemente.

Bild 2. Montage der Deckenelemente im ALCOA-Building in Pittsburg, USA, wo insgesamt 22 500 m² Frenger-Decken montiert sind

In den bisher am meisten angewandten Systemen wird als strahlende Fläche die Raumdecke benützt. Das Heizwasser zirkuliert in Rohren, die direkt im Beton oder Gips der Decke eingebettet sind. Diese Strahlungsheizungen stellen zweifellos einen sehr grossen Fortschritt im Heizungswesen dar. Sie haben weite Verbreitung gefunden. Die steigende Bedeutung der Lärmbekämpfung hat zu einer stark vermehrten Verwendung von Schallschluckdecken geführt. Diese können aber mit den bisher üblichen Strahlungsdecken nicht oder nur mangelhaft kombiniert werden, da durch sie die Wärmestrahlung reduziert wird. Auch für eine Kombination mit der Ventilation eignen sich die Strahlungsdecken mit eingegossenen Rohren nicht gut, während sich eine Kombination der Schallschluckplatten mit zugloser Ventilation leicht erzielen lässt. Je nach Wichtigkeit der Schallisolierung oder der Ventilation musste deshalb in vielen Fällen auf die an und für sich erwünschte Strahlungsheizung verzichtet werden.

Nachfolgend sei die Entwicklung des nach mir benannten Systems beschrieben, das eine Kombination von Strahlungsheizung, Schallisolierung und zugloser Ventilation darstellt, und das sich auch sehr gut zur Strahlungskühlung eignet. Ich möchte dabei hervorheben, dass die Frenger-Decke nicht allein mein Werk ist; tüchtige Ingenieure in vielen Ländern haben mit mir zusammengearbeitet und mir zu meinem Erfolg verholfen. Das Frenger-System ist das Ergebnis meiner jahrelangen Erfahrungen im Bau von Strahlungsheizungen und von unablässigen Versuchen, diese Heizungsart zu verbessern. Das System ist heute durch viele Patente in der ganzen Welt geschützt, und seine Verwendung macht überall rasche Fortschritte.

In erster Linie ging es darum, eine möglichst rasche und genaue Anpassung der Heizleistung an den jeweiligen Wärmebedarf zu erreichen. Als Material für eine ideale Strahlungsdecke erwies sich schon bei den ersten Versuchen Aluminium als der am besten geeignete Werkstoff. Aluminium ist einer der besten Wärmeleiter. Das grösste Problem war aber, eine Aluminiumdecke zu entwickeln, die leicht zu fabrizieren, einfach zu installieren und mit den Röhren in einwandfreie Wärmeverbindung zu bringen war. Nach langen Versuchen gelang es, eine Lösung zu finden, die sich für eine rationelle Montage und zugleich industrielle Massenproduktion eignet. Die Versuche nach dem ursprünglichen Entwurf begannen im Jahre 1944. Im Jahre 1945 war die erste Frenger-Decke für Strahlungsheizung und -Kühlung im Betrieb. Die Versuche lieferten die Grundlagen für die sichere und einfache Berechnung der Hauptgrössen dieses Systems.

Die neue Decke besteht aus viereckigen Aluminiumplatten, die in metallenen Kontakt mit einem Rohrnetz gebracht werden. Die Röhren werden zuerst zu Registern zusammengeschweisst, die dem Raum angepasst sind. Alsdann hängt man die Register 8 bis 10 cm unter der Decke auf und verbindet sie miteinander, so dass sie ein vollständiges Netz bilden, das von der Hauptleitung der Heizung gespiesen wird. Die Röhren weisen einen stets gleichen Abstand voneinander auf; er beträgt normalerweise 60 cm. Die Platten sind aus 0,75 mm dickem Aluminiumblech hergestellt, 60 × 60 cm gross, an der Unterseite matt-weiss gestrichen, oben metallblank und in der Regel mit Schallschlucklöchern versehen. Die Plattenränder sind gegen oben umgebogen, so dass sie sich den Rohren gut anpassen und mittels Metallklammern in engen Kontakt mit den Rohren gebracht werden können, wodurch eine gute Wärmeleitung vom Rohr auf die Platte erreicht wird. Die Platten können dank der praktischen Ausbildung der Klammern sehr leicht an das Rohrnetz montiert und wenn nötig wieder weggenommen werden. Um die Wärmestrahlung nach oben zu verhindern, werden die Platten und Rohre mit einer Isolation bedeckt, die gleichzeitig schallschluckend wirkt. Die Frenger-Decke erzielt dadurch die gleiche Wirkung wie eine gute Akustik-Decke (Bild 4).

Die Röhren dienen als Leiter für die Heiz- bzw. Kühlflüssigkeit, sowie als Aufhängevorrichtung für die Platten. Die Rohrregister der Frenger-Decke erhalten normalerweise die gleiche Temperatur wie das Heizungswasser bei Radiatorenheizung. Das Röhrennetz der Frenger-Decke kann also an das

Bild 3. Querschnitt durch eine Frenger-Decke. 1 Heizrohr, 2 perforierte Aluminiumplatte, 3 Isolierung, 4 Randleiste, 5 Klammer, 6 Aufhänger, 7 Tragleiste, 8 Decke.

Bild 4. Schallschluckgradkurve bei einem Deckenabstand von 100 mm und einer Lochfläche von 4,7 % (aus EMPA-Bericht Nr. 45 107)

the quantitative relationship between cause and effect, user and mechanism. The push button emerged in the elevators of apartment and office buildings in Berlin and Paris at the turn of the twentieth century. Previously reliant on a human operator and visible mechanical controls, the push-button system – electrical connections, control apparatus, motor – disappears to the rear of the scene. Hidden behind a fascia only the push button itself is visible to a user, the button seemingly responsible for the transit of passengers from floor to floor. Any directional analogy between system and the user's motion is omitted: the button for "up" feels exactly the same as the button for "down". This technologization makes the actions of humans increasingly unspecific with technical processes removed by proxy into the realm of concealment, hidden in the rear view.

Why is the rear view such a blind spot in how we consider and consume contemporary architecture? One hypothesis is that it hides the manipulation of on-going processes confined within buildings. These processes are almost all related to the rationalisation of society (and in particular labour) through the built environment by controlling space, regulating the temperature, and controlling light. In the rear view, that space between and behind the suspended ceiling, the push button, and the partition wall we can observe the alteration and condensation of architecture into a territory defined by a new set of borders, a new way of living, and the foundation for modern life.

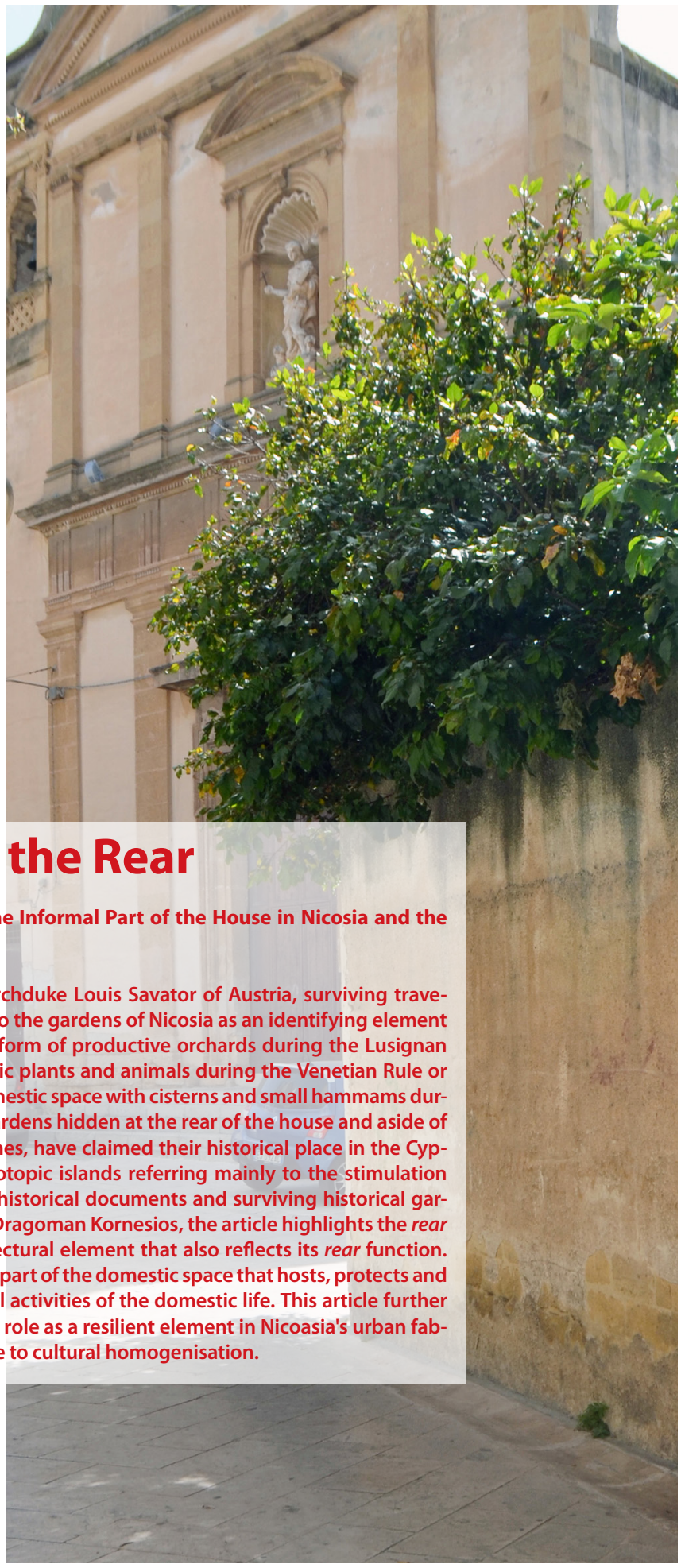
Notes

1 César Daly: "Reform-Club: Club de la Réforme (Londres)." In: *Revue générale d'Architecture* 15 (1857), pp. 342-348.

2 Hermann Muthesius: *The English House*. trans. Janet Seligman. New York 1979, p. 163.

3 Peter Sloterdijk: "Insulations: For a Theory of Capsules, Islands and Hothouses." In: ibid.: *Spheres*. Vol. 3: Foams Plural Spherology. Cambridge, Mass. 2016, pp. 287-340.

4 Cf. Reinhold Martin: "Acoustic Tile as a mediating technology of organization." In: Timon Beyes, Robin Holt, and Claus Pias (eds.): *The Oxford Handbook of Media, Technology, and Organization Studies*. Oxford 2020, pp. 15-25.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Christos Papastergiou
(Nicosia)

Garden at the Rear

The Secret Garden as the Informal Part of the House in Nicosia and the Mediterranean

From Strabo until the Archduke Louis Savator of Austria, surviving travelogues repeatedly refer to the gardens of Nicosia as an identifying element of the city. Either in the form of productive orchards during the Lusignan Era, a compound of exotic plants and animals during the Venetian Rule or an enclosed mystical domestic space with cisterns and small hammams during the Ottoman Rule, gardens hidden at the rear of the house and aside of the daily domestic routines, have claimed their historical place in the Cypriot capital city as heterotopic islands referring mainly to the stimulation of senses. By looking at historical documents and surviving historical gardens such as that of the Dragoman Kornesios, the article highlights the *rear* placement of this architectural element that also reflects its *rear* function. The garden becomes the part of the domestic space that hosts, protects and cultivates all the informal activities of the domestic life. This article further investigates the garden's role as a resilient element in Nicoasia's urban fabric as a place of resistance to cultural homogenisation.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52135
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 69-90

Hortus Nostrum.[1] The 'Garden at the Rear' as a Recurrent Theme in the History of Mediterranean Architecture. The case of Nicosia.

The Jewish traveller Benjamin of Tudela travelled along the Mediterranean Sea from Spain to Jerusalem passing by France, Italy, Greece, Asia Minor, Cyprus, Middle East and then back through Cairo, Messina to end up in Palermo, before returning to his hometown of Tudela, Navarra. His journey focused on a meticulous cataloguing of the Jewish communities that he discovered on the various stops of his journey. At the same time he observed the habits of local people, the qualities of the places, architecture, climate and the natural environment of their cities.[2]

Less than two decades later, the Muslim traveller, geographer and poet Muhammad ibn Ahmad ibn Jubayr travelled from Andalusia to Mecca. During his two years journey from 1183 to 1185 he successively visited Italy, Crete, Alexandria, Cairo, Mecca, Damascus and eventually, before returning to Andalucía, he made a last stop at Palermo. His initial purpose was to visit Mecca, however, at the same time, under his capacity as a geographer; he documented in detail the places that he visited, while, as a poet, he emphasised on the aesthetics of their geographical, architectural and social qualities (Fig. 1).[3]

In the narrations of both Benjamin of Tudela and ibn Jubayr, there is a reference to an element that they recurrently encounter in many cities of the European islands, Asia Minor, Middle East or the northern Africa coast. This recurrent element is the secret garden, which appears as a small contained and hidden natural environment that is part of domestic architecture. The case of Benjamin of Tudela is quite telling: his descriptions of gardens increase and become richer as he penetrates deeper into the Middle East. This proves that the discussion about the Mediterranean tradition of the garden should take into account the Eastern tradition, which perceives the garden as a representation of paradise on earth, and, at the same time, the western tradition of the garden as a site that sustains life.

The same recurrent reference to the gardens can also be found in the narrations of many other travellers that travelled along the Mediterranean from the twelfth century, when the first travelling stories appear, until the nineteenth century when scientific historiography replaced the travelogues. Many travellers referred to the secret garden as a constituting element of the Mediterranean cities and in their texts they described their astonishment and admiration about the sensual impact that the gardens had on the visitor. A number of travellers that left Europe to visit Jerusalem in the middle of this long trip along the Mediterranean, had a quick or longer stop at Nicosia, the capital of Cyprus. Many of them refer in their narratives to the numerous gardens of the city and the environment that they create which is so favourable to the senses. The reference to gardens as an element that identifies many Mediterranean cities reached its peak during the nineteenth century and the British colonial rule when the travels and excursions also became popular in the region (Fig. 2,3).

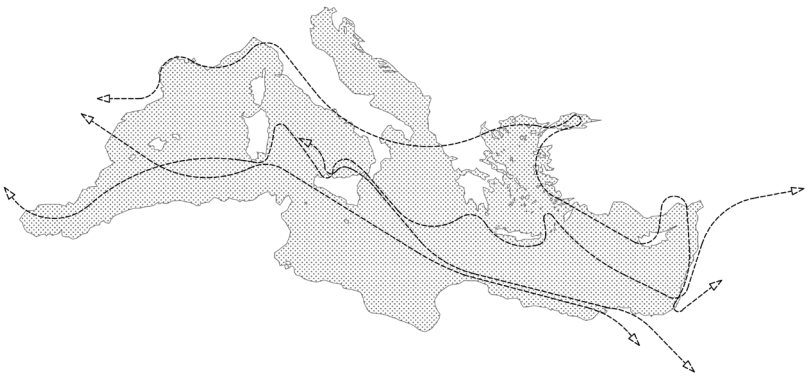


Fig. 1 Map of the travelling routes of Benjamin of Tupelo and Muhammad ibn Ahmad ibn Jubayr in the Mediterranean during the 12th century. Drawing by the author, 2017.

Drawing by the author, 2017.

Figs. 2-3 Images of a walled garden in Nicosia (left) and Palermo (right). The comparison shows the obvious similarities in the typology of the walled garden that many travellers document in their narratives since the twelfth century.

Photographs by the author, 2016.





Nicosia and Cyprus in general, is a region, which, because of its strategic location, has been a field of a complex overlapping of various stories and cultures. The element of the garden, however, in its form as a domestic outdoor room hidden from the public, became a common and recurrent theme that links all the different layers of history and, which, in different forms and types, was adopted by most of the cultures that have inhabited the island. The Nicosian garden also forms a particular part in the wider Mediterranean garden tradition because, in the case of Nicosia, the garden was a domestic element that each culture used in its experimentation of applying own cultural characteristics on the inherited older traditions and local contexts.

When referring to the qualities of the garden, the travellers' narratives include certain recurrent terms, such as: breeze, fragrance, water, vegetation and pleasure. Most descriptions mention the gardens as places related to pleasure and dedicated to the amusement of the senses. In most descriptions, the garden appears as the unproductive part of the architectur-

al environment. Regardless their rear character, their positioning at the back of the house and, most of times, the hosting of the hidden part of domestic life, the gardens of Nicosia appear so often in travellers' narratives, and the accounts are many times so lyrically refined, that it seems as if the garden is informally recorded historically as the most important and recognisable, but at the same time, most hidden element of the city: its 'shared secret'. It appears to be the element that identified Nicosia for much of its past, especially between the fourteenth and the early twentieth centuries. The purpose of this article is to investigate this part of the 'secret' or 'enclosed' garden in Mediterranean cities and highlight the qualities that make it an architectural and urban element that enriches the domestic and wider urban environment with a sensual dimension. The article focuses on the actual historical presence of this kind of architectural and urban element in Nicosia, the capital of Cyprus, by investigating the rich body of historical references from travellers to Nicosia from the fourteenth century but focuses on the nineteenth and twentieth century when the references mainly highlight the lyrical 'rear' aspect of the garden. The article also discusses other historical materials, such as historical maps and actual secret gardens that still exist today in the city in various conditions, and focuses on the 'bigness' that paradoxically the sum of the gardens appear to form in the narratives of travellers and the historical documents. The question that the article seeks to form is whether the element of the 'secret garden' can contribute to the understanding of the overlooked aspects of our architectural heritage that usually skips from our interests, by highlighting the immaterial or ephemeral aspect of this heritage. The article also seeks to contribute to the discussion about whether this sensual dimension can possibly be considered part of the architectural heritage and whether it can actually inform the understanding of a contemporary critical approach to regionalist architecture, and possibly a critical tool in the contemporary debate about the balance between locality and universality and the resistance that locality can form in an homogenising environment.

In order to understand the Mediterranean garden it is necessary to investigate its historical evolution from its origin in the Mesopotamian and Persian cultures, to ancient Greece and Rome, through Mediaeval times, Islam until the nineteenth-century colonialism and its adaptation from the urban society during the twentieth century. The historical investigation establishes the Mediterranean garden as a unique type of garden, that results from the succession and overlapping of various cultural contexts, the ways that each of this cultural context inhabited the local context and the various quality elements that recurrently appear in various forms across the different eras.

The Garden as a Hidden and Walled Entity in Mediterranean History. The Mysticism and Sacredness of the Garden.

"*To many societies, a garden was a walled enclosure that could contain either a variety of trees or a combination of trees and flowers*"[4]

According to the British historian Linda Farrar the Mediterranean garden is a distinct and, at the same time, quite diverse category in the history of gardens. Its forms and expressions in history depend on the climate and the local conditions of each Mediterranean region, which although quite close to each other, are, at the same time, quite diverse: the harsh climate of the desert means that the ancient Egyptian garden is different to the Roman garden that exists in another part of Mediterranean with more benign climate. According to the landscape Architects Rob Aben and Saskia de Wit the history of the Mediterranean garden includes many local expressions that are related with the local climatic conditions, but also with specific cultural functions, such as the sense of 'sacredness'.[5] In all cases however, the Mediterranean garden, according to Aben and de Wit, appear as variations of an enclosed entity (Fig. 4, Fig. 5). The enclosed character of this part of the domestic architecture can have several explanations, which,



Fig. 4 A photographic documentation of the gardens of Mazara del Vallo, Sicily, according to its closure and size, from the smaller and most enclosed (left top corner) to the bigger and least enclosed (right bottom corner).

Christiana Ioannou, Christos Papastergiou (draftworks architects): *I Cento Giardini di Mazara.* Invited project by the Municipality of Mazara del Vallo. Curators: Marco Scarpinato, Lucia Pierro (Autonomeforme), Sicily, Italy, 2017

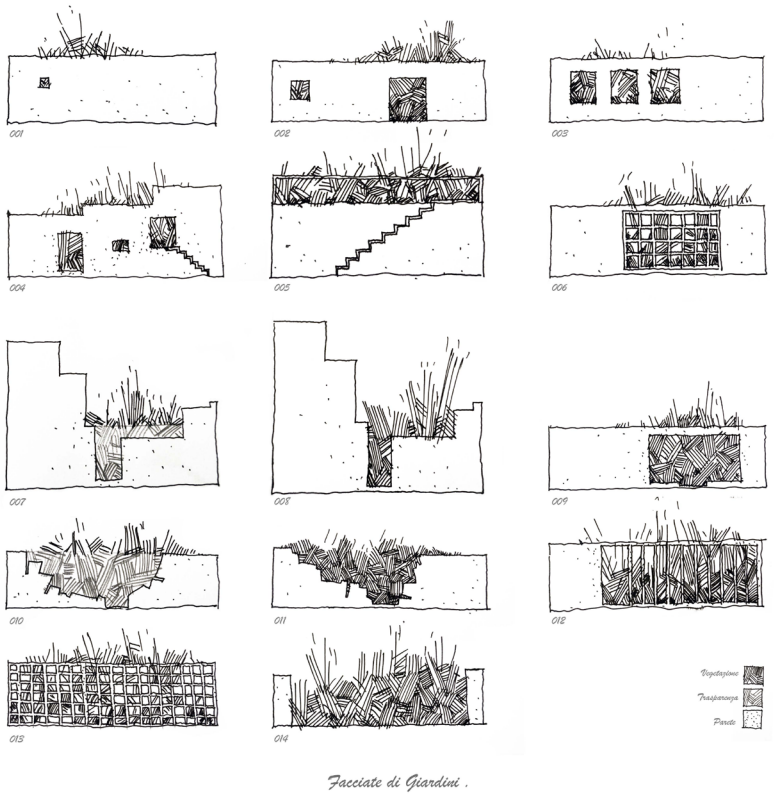


Fig. 5 A diagrammatic documentation of the various types of gardens' facades in Mazara del Vallo, Sicily, according to their relationship with the public space, the grade of porosity and the use of materials.

Christiana Ioannou, Christos Papastergiou (draftworks architects): *I Cento Giardini di Mazara.* Invited project by the Municipality of Mazara del Vallo. Curators: Marco Scarpinato, Lucia Pierro (Autonomeforme), Sicily, Italy, 2017

according to Aben and de Wit, can be reduced to two main ones: the response to the climate and the cultural need for daily and familiar expressions of sacredness. The ancient Greek and Roman garden for example protects the domestic life from the daily heat by turning inwards and creating a protected and cool space at the centre of the house, while the same introvert garden is cooled by the function of stack ventilation during the night.[6] However, Aben and de Wit argue, this inward, enclosed character of the gar-

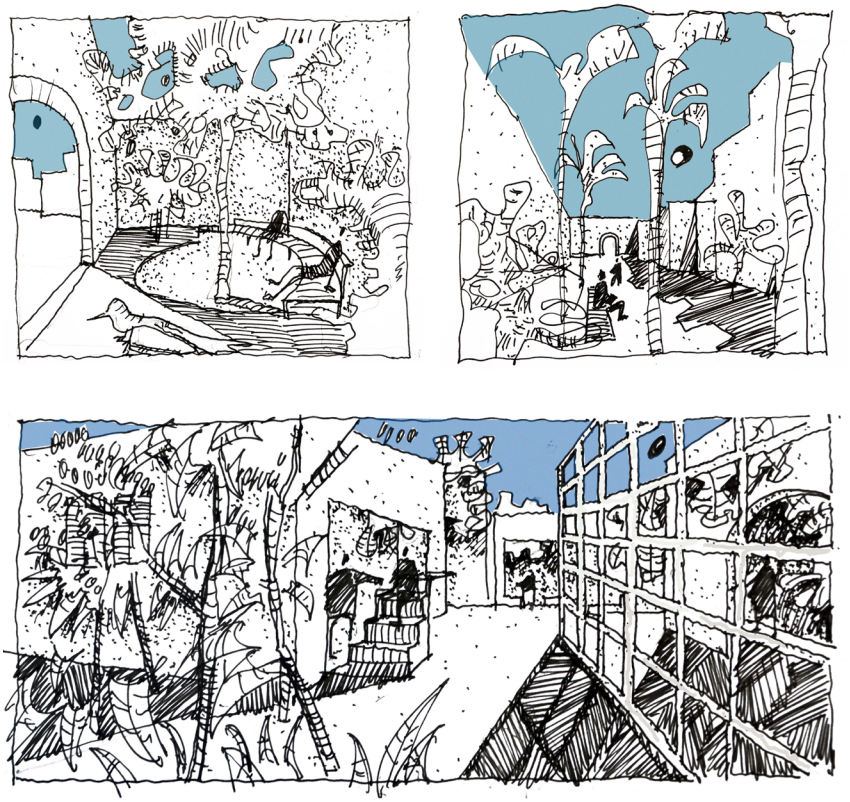


Fig. 6 Artistic impressions of the 'rear' character of the gardens of Mazara del Vallo, Sicily. The sketches attempt to capture and document the elements that produce the sacred and sensual feeling of the gardens: shadows, nature, water, more or less porous walls and partitions, differentiation of ground levels. Drawing by the author, 2017.

Christiana Ioannou, Christos Papastergiou (draftworks architects): *I Cento Giardini di Mazara*. Invited project by the Municipality of Mazara del Vallo. Curators: Marco Scarpinato, Lucia Pierro (Autonomeforme), Sicily, Italy, 2017

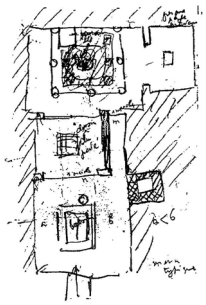


Fig. 7 Le Corbusier's sketch for the 'House of the Tragic Poet' in Pompeii. In his study about the axis as a design tool, Le Corbusier argues that the garden is placed at the rear of the house and is purposefully misplaced to the right of the main axis. As a result the garden is hidden from the entrance and is gradually discovered after the visitor has walked past the entrance, the atrium and the tablinum. The garden can then serve as a place that protects the privacy of domestic life and is not placed at first sight.

Le Corbusier: *Towards a New Architecture*. New York 1986. P. 190.

den is also related to the idea that the garden constitutes a natural entity or a miniature of the actual nature in the form of a sacred entity, as it is depicted for example in the Persian carpets, and the Mesopotamian or Egyptian sacred gardens (Fig. 6).[7]

The idea of enclosure is, according to Farrar, characteristic in the Roman garden or hortus. The hortus holds also, according to Farrar, a characteristic 'rear' character: 'The garden or hortus was usually sited to the rear of the house and would be as large as space would allow; for security there would be high walls around the garden."[8] The sacredness of this 'rear' and high-walled garden however is not strictly linked with official rituals of the community, but with a common sense of sacredness that was expressed in plain daily life. The Roman gardens become the part of the house that is linked with appreciation of life in all its lyrical forms and in this sense they retain a sacred character. Among the deities that for the Romans have related with the garden is Bacchus, the god linked with wine drinking and merry-making and Venus, who is also considered the 'protectress of the garden' the goddess linked with beauty and fertility.[9] The garden, argues Farrar, many times included a statue of a 'janiform herm', a two-headed bust depicting Janus, the deity of the doors and openings in his two forms as male and female, or the heads of Hermes and Bacchus, the gods of secrets and frivolity. Ambiguous and mystic objects, such as these two-headed statues, indicated, according to Farrar, that the passage from the main house to the garden for the Romans represented a mystic passage from "one world to another."[10] Roman gardens are also abundant in elements that are related with taking care, as well as sensual appreciation, of the daily sacred sense of leisure: such as water collecting and water flowing, pools, fountains, dinning couches, among others (Fig. 7).

In the Middle Ages the enclosed garden appears as a *hortus ludi*, a pleasure garden which takes the form of an external room, a walled entity that is linked with the pleasure of the senses and hosts all the leisure activities related with the senses: "The hortus ludi is a place of delight, a pleasure garden in which smells, sounds, taste and touch play a role alongside the visual aspect."[11] The hortus ludi is accordingly the space were activities related to the senses take place and which is destined to pleasure the hosts of the house in smaller or bigger social events: "The



Fig. 8 The 'hortus ludi' : a Medieval walled garden combining a grassy and shaded pleasure area with an herb garden, illumination from a 15th-century French manuscript of the *Roman de la rose*.

Courtesy of the British Museum.

hortus ludi was the scene for dining, dancing, conversing, playing, bathing, courting, frolicking and music-making".[12] It becomes clear here that the garden is also linked with informal aspects of socialisation of the residents. Beyond the needs of the private daily life the garden also hosts community events, it is destined to pleasure the hosts of the house in smaller or bigger social events, or accommodates romantic encounters of couples that in the 15th century European poetry appear as 'sacred' themes (Fig. 8).[13]

In the Islamic Mediterranean tradition the enclosed garden also appears as an essential part of domestic architecture, and, similarly to its predecessors, reserves a specific 'sacred' character. The garden represents the order of paradise on earth, and the caring of the garden represents the taming of nature that is linked with prosperity. The enclosed character of the garden is also linked with its pleasure character which, according to the Islamic tradition, must at the same time be hidden from public eye. The Islamic Mediterranean garden becomes a 'private paradise on earth': "The orange trees, the many colours, the fragrant flowers, the sound and cooling effect of the fountains all point to the eternal spring of paradise."[14]

For Farrar the Mediterranean garden has developed throughout history into an element that hosts the lyrical, or at times, even transcendental part of the domestic life, in the form of an enclosed paradise: "a garden is a place where people aim to capture the beauty of nature in a re-creation of their own form of paradise."[15] This transcendental quality of the enclosed garden is also highlighted by Aben and de Wit, who argue that the enclosure, although setting a physical boundary, at an allegorical level also paradoxically promotes an imaginary expansiveness of a physically limited enclosed landscape: "The enclosed garden is as broad as the landscape, in that it incorporates the expansiveness of the sky, and as contained as a building".[16] Aben and de Wit use Christian Norberg-Schulz's idea of the landscape as an ever extending entity that is however enclosed in a building site. This paradox, of a metaphorically expanding landscape enclosed within the strict

boundaries of the building describes the idea of the 'rear garden' as an 'outdoor room' of the house that is metaphorically infinitely expanding. This, according to Aben and de Wit, constitutes the paradox of the enclosed garden: an infinite entity within specific boundaries. The sense of garden as a paradise, a walled entity that can however include a sense of infiniteness also appears in the Persian culture of Pairidaeza, the Garden as Paradise. According to Farrar:

"*The ancient Persian word for a garden was pairidaeza, which literally menas a walled garden (pairi = around and daeza = wall). The Greeks when trying to pronounce this word called them paradeisos (plural: paradeisoi). Later the Romans translated this word into Latin, and it has now come down to us as a paradise. References do indicate the Pairidaeza lived up to our concept of paradise*"[17]

The idea of the enclosed garden as a paradise, a bounded space that contains a micro-graphic representation of the cosmos is related with the 'rear' character of the garden as the part of the house related with emptiness, the part of the house that is less visited, that remains hidden from curious eyes and, most of times, protected as a secret place that its imaginary content is bigger than its actual content. This rear character also highlights the supportive character that the garden bears in vernacular Mediterranean domestic life; it is not a typically useful part of the house, and it is not related with the daily 'formal' routines of life, but it is an essential part of the daily life in the sense that is related with leisure, escapism and the 'informal' and frivolous expressions that transcend the daily routine. The historical overview in the evolution of the Mediterranean garden proves that the specific type of garden is actually the result of a long process of cultural influences. Every culture either as a field to satisfy daily sensual needs or as a place with religious significance has applied to it a sacred character. The Nicosian garden, and by extension the Cypriot garden, is a particular part of this tradition, because Nicosia can be historically highlighted as a characteristic crossroads of all the above referred cultures and because on the element of the garden, all these various cultures found a 'petri dish' for applying their diverse understandings of similar concepts, such as that of nature, locality, familiarity, privacy, imagination, sensuality.

The Rear Gardens of Nicosia according to the travellers' impressions. The 'view from the exterior'.

The garden as a significant element of domestic architecture in Nicosia first appears in texts from the fourteenth century during the French-Lusignan rule. It continues to appear during the Venetian and Ottoman periods, and then increases in frequency during the early twentieth century and the period of British colonial rule. The gardens of Nicosia appear so often in travellers' narratives, and the accounts are sometimes so lyrically refined, that it seems as if during some eras the garden was the most important and recognisable element of the city.

For the purpose of this article I will focus on the narratives that are documented from the second half of the nineteenth century to the second half of the twentieth century, during which the gardens of Nicosia appear in travellers' narratives in a more lyrical manner as a phenomenon that preserves the individual character and identity of the city in an increasingly urbanised environment. The descriptions during that era also have a nostalgic character presenting the gardens as an element that connects the modern city to its rich past, which, according to the accounts, is being sacrificed to urban development. The Greek painter and writer Athina Tarsouli, who visits Cyprus during the 1950s, mentions the importance of gardens in Nicosia in her work Cyprus, published in 1955, which was the outcome of her visit:

"*At times, when some of these doors happen to stay open, the passenger … who will glimpse at the interior of a garden, he will stand, unintentionally, as his sight will rejoice with the small, secluded paradise that will unveil to him … These old gardens, that during the summer days look like fresh love nests, after the sunset, when the intense*

daily chiaroscuro becomes softer, they change their expression, they become more mentalist, more mysterious, and they invite you to a silent reverie, under the light blue of the trees."[18]

In Tarsouli's description, the garden is more than an impressive or even exotic element of the city, for it becomes a sanctuary that is hidden and shadowy during the day and mysterious and spiritual during the night. Her highly lyrical description establishes what was implied by earlier travellers, namely that the garden is an important identifying element of Nicosia and is a part of the city's subconscious.

The Greek scholar I.M. Panayiotopoulos visited Cyprus in the 1970s and also wrote lyrically about the gardens: "Nicosia … bears the air of a great capital and at the same time the loneliness of a rural area … All around the city houses with gardens are being built, flowers everywhere create lyrical paradises."[19] In his description, Panayiotopoulos introduced a new view that understands Nicosia to have become in the second half of the twentieth century a place that bears both an urban and a rural character. He also understands the gardens as an element that balances the urban–rural character of the city. Panayiotopoulos considers the gardens to be a factor that retains the lyrical character of Nicosia's past, while at the same time securing a form of coherence in the new developing urban conglomerate.

One of the most lyrical descriptions of the gardens of Nicosia is that of Franz von Löher, a German jurist and historian, who visited the city in 1876 and, like many educated travellers of the nineteenth century, meticulously recorded his impressions in a travel journal. For him, the gardens in the city constituted a reality that dominated all the other realities:

"*The city lives within fragrant smells. Whenever I stood and walked within the tangle of streets flowering pear and apple trees popped out above the walls and between the passages of the gates, dark shadowy bushes of rosemary and wide-leaved fig trees, and again the red and white-yellow flowers of orange and lemon trees, mulberry and pomegranate trees drew the attention. However, there was no garden with walls so high that would not let cypress trees, palm trees and minarets to go up towards the blue sky.*

Half Nicosia consists of gardens and one hears everywhere the gurgling noise of water running out of the pipes to refresh the gardens and make them fertile. The city swims within a graceful fragrance and at the corner of the streets where the slightest breeze happens to blow, that is where the mix of fragrances triggers the coolest mood."[20]

By using a lyrical form of writing, Löher constructed a strong image of Nicosia in which the gardens dominated (Fig. 9). He also referred for the first time to the senses as the main way to experience Nicosia as a city of gardens: smelling and hearing, more than seeing and touching, constitute the pleasure of feeling the gardens in Nicosia. The gardens are experienced as a distant, elusive, yet overwhelm-

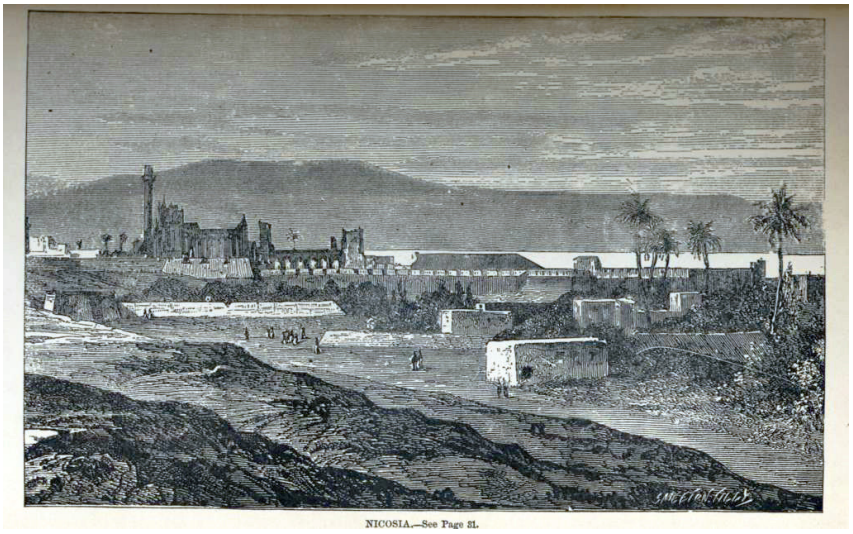


Fig. 9 View of Nicosia, 1858.

Franz von Löher: *Cyprus: Historical and Descriptive: From the Earliest Times to the Present Day.* New York 1878.

ing phenomenon through the senses. Löher experienced what the German philosopher Walter Benjamin has called the aura of the natural object "as the unique phenomenon of a distance, however close it may be."[21]

One of the most descriptive and detailed texts about the Nicosia gardens was written by Archduke Louis Salvator of Austria, a Habsburg Royal who visited Cyprus in 1873 at the age of 26. In his book, which was originally published anonymously in German in 1873 and then circulated in London in 1881, he referred to the gardens of Nicosia in a detailed manner:

"*When, after passing a pleasant range of hills, Levkosia first bursts upon the sight, with her slender palms and minarets, seated in a desert plain, a chain of picturesque mountains as the background, it is like a dream of the Arabian Nights realised – a bouquet of orange gardens and palm trees in a country without verdure, an oasis encircled with walls framed by human hands. (…). These contrasts form the principal charm of Nicosia.*"[22]

The gardens in Salvator's description appear as a rich self-contained eco-system consisting of both vegetation and animals. In some cases, the animals referred to by Salvator have ceased to live in the city, or their population has today decreased considerably due to the dramatic lack of nature, as in the case of ravens:

"Almost every house has an orange garden, with gigantic palms towering over the fruit-trees; and besides these private enclosures there are extensive public gardens within the boundaries of the city, occupying more than one half of the whole extent of it. All these gardens are bounded by clay walls on the side of the street; the side adjoining the open hall of the house is fenced only by a low wooden balustrade; and they are watered either from cisterns or directly from the aqueducts. All sorts of fruits are cultivated there; some are very sweet, orange-shaped lemons (Lemonia gligia), […] citrons of an extraordinary size. […] Apricots and other kinds of fruit are equally famous; St. John's bread, pomegranates, and dates. […] The bunches of dates are wrapped up in soft straw mats to protect them from the millions of ravens, rooks, and jackdaws, which sometimes cover the palm-trees in such numbers that they appear quite black. Vines and mulberries are also frequent […] The ground by the side of the fruit-trees is occupied by fine vege-

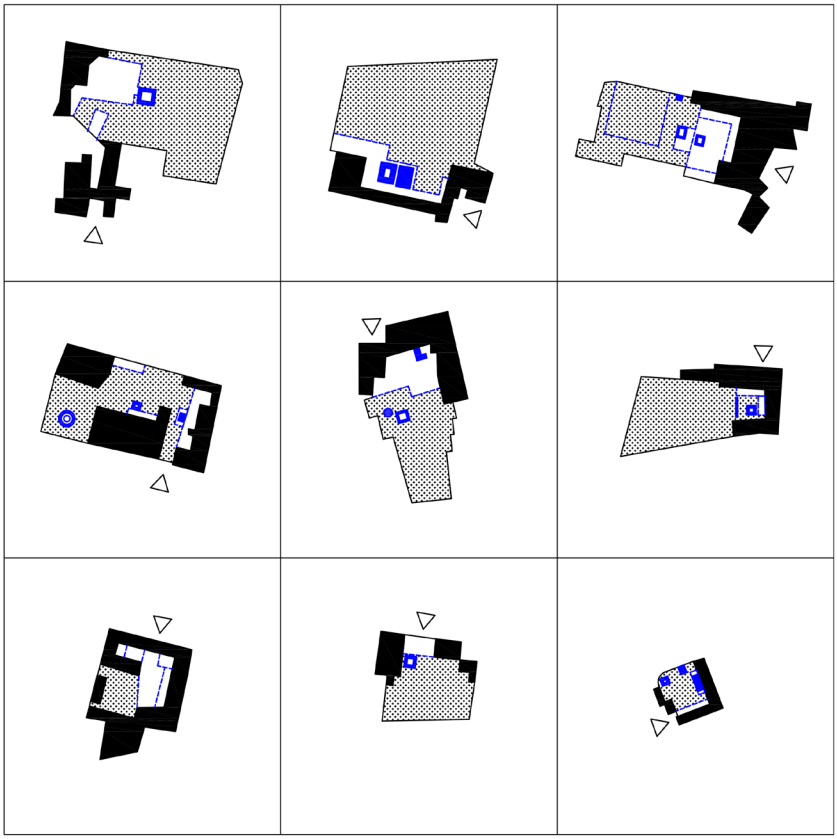


Fig. 10 Typology of Nicosian gardens including nine gardens from the 1882 condition of the city as mapped by Kitchener, from bigger to smaller, showing the relationship between indoor space (black) and garden (hatched) and the elements (solid blue) and spaces (dashed blue) of the transition between the two. The space of transition is a multivalent boundary between indoors and outdoors, most of times related with the element of water (cisterns, water tanks, fountains).

Drawing by the author, 2020.

table gardens, watered with the help of a sort of shovel."[23]

The accounts by Löher, Louis Salvator, Tarsouli and Panayiotopoulos describe the physical characteristics of the gardens: they dominate the senses, and they contain various architectural elements, such as cisterns and fountains, which also contribute to the senses. Their presence in the city is perceived through their aura. They contain productive vegetation as well as wild and decorative vegetation. They are also bounded by more or less porous borders that result in the perception of the gardens as an elusive yet dominant presence. All these characteristics establish the gardens as a form of paradise, and, as I have discussed above, a form of heterotopia in the city. Ultimately, they constitute a network of sites, which, according to Löher and Louis Salvator, occupy half the size of the walled city (Fig. 10).

The "Rear Gardens of Nicosia," according to Cypriot scholars. The "view from the inside".

The above descriptions demonstrate only a small part of the travellers narratives that extend in more than six centuries. Also, the above descriptions documents the impressions of foreigners, which are constructed within their short stay in the city, and which, as I argued above, define a "view from the exterior" about the phenomenon of the gardens. It is essential however to compare this exterior view with an "interior view" by assessing at the same time descriptions and analysis by native Cypriots scholars. There are a few contemporary Cypriot writers that mention the gardens in their works, often as a nostalgic presence from their childhood, which highlights the historical significance it holds as a legacy from this long tradition. These references contribute to understanding how the gardens affect the mentality of the local community, and become part of a local vernacular. Unlike foreigners or occasional visitors who can be carried away by a superficial view, the Cypriot narrators were born and raised in Nicosia. They spent most of their lives in that city and can be considered a part of the city's subconscious.

The Cypriot poet Kyriakos Charalambides wrote in 1985 about the garden as an essential part of a typical house in Nicosia, which is usually referred to as the konak:

"Get into houses, old konaks, pass through the well-crafted doors, with the elaborate windows, cross through the solar room with the gabled roof and the curved timber and exit in the garden. A garden that is all yours, perfectly hidden from the Turks' eye, garden with palm trees, prickly pear trees, olive trees, orange trees, geraniums and jasmines, an incredible sense of existence, of things that you would not suspect, the narrow façade was quiet, but inside kept hidden treasures, kept from the predatory eye."[24]

Charalambides lyrically described the yard with garden – the avlokipos in Greek – as an essential part of the typical house. He specifically highlighted the mystical character of this type of garden. The garden is hidden at the rear part of the house; one has to cross the house in order to reach to it. At the same time, the garden is present throughout the private territory of the house due to its aura, smells and sight. The hidden garden creates a parallel reality separate from the rest of the city. The avlokipos is part of the domestic environment – and its most frivolous part. Beyond its separation from the urban environment, this type of secret garden is described as including the sense of the unexpected. Upon entering the garden, one should expect to be surprised. The writer extended the concept of the secret garden by using it metaphorically to describe the function of the subconscious: "One contemplates in order to be able to see even more, to intrude within the concepts, to open the door and enter into the inner garden and the hidden fountain."[25] For Charalambides, the element of the secret garden amounts to more than a materiality, becoming instead a concept that resides between a person's psychic state and the perceived reality. It connects what we feel with what we live. According to Charalambides view, the secret garden acts for Nicosians as a memory that recollects the character of the city before its present fragmentation: "And what does their



Fig. 11 A secret garden at the rear of an Ottoman house on Alexiou Komninou Street. Now partially used as a workshop for testing construction samples. Even in its present, deserted condition, the garden still reserves the element of the surprise, containing fragments of past inhabitation, such as fragments from a mediaeval Lusignan palace incorporated with other fragments from various historical periods in a cultural amalgam.

Photograph by the author, 2017.

land mean, what else can it mean other than its complete, indivisible and continuous physiognomy? How can we meet this physiognomy, when we smash it to fragments from our own side?"[26] According to Charalambides, the fragmentation of the city into separate uses, and the fragmentation of the landscape leading to the loss of the continuity that nature once offered to the city, have resulted in the fragmentation of the physiognomy of the city, the loss of the city's identity, and, ultimately, the division between feeling the city and living in it (Fig. 11).

Niki Marangou, a Cypriot writer who grew up in Nicosia, experienced the city's transformation from a traditional walled city to an extended metropolis. In 2006, she was the first to highlight the threshold of this transformation during the first years of the twenty-first century by linking her impressions with those of Nicosian inhabitants a century earlier:

"*It is in the summer heat that I like Nicosia most, when a west wind picks up at night and the scorched city breathes a little. And everyone goes out into the gardens and balconies.*

At the beginning of the 20th century, when the city walls could no longer accommodate any new houses, the first neighbourhoods were built outside the walls, with beautiful colonial or neoclassical houses in spacious gardens. These are the most beautiful neighbourhoods of the city, which have been thankfully preserved, for those built in recent years have never managed to become true neighbourhoods."[27]

In a poem she included in Nicossienses, Marangou constructed an image of the city with the garden at its centre, which centre however holds an elusive and transitory, that is, ephemeral character:

"*In company with the aphid and the grasshopper — I have planted roses this year instead of writing poems — The certifolia from the house in the mourning at Ayios Thomas — The sixty-petalled rose Midas brought from Phrygia — The Banksias that came from China — Cuttings from the last mouchette surviving in the old city, —But especially Rosa Gallica, brought by the Crusaders — (otherwise known as damascene) — with its exquisite perfume*

In company with the aphid and the grasshopper — But also the spider mite, the tiger moth, the leaf miner, — The mole and the hover-fly — The praying mantis that devours them all, —We shall be sharing leaves, petals, sky, in this incredible garden — both they and I transitory."[28]

The poetic image that Marangou constructs is particularly significant because it comes from a person born and raised in Nicosia and who has identified herself with the city.[29] Marangou's imaginary garden becomes





Fig. 12 The dragoman's house, western boundary and main entrance of the garden.

Fig. 13 The dragoman's house. The Fountain at the threshold between the main house and the garden.

Photographs by the author, 2016.

a place that collects species of nature from various parts of the world and various historical periods. The garden allegorically becomes the heart of the city, a place of diversity and wonders that hosts a plethora of cultures and travellers. Marangou also referred to the garden as following the extension of the city outside the walls as part of domestic space and a reproducible urban element that grafted the new city onto the old.

The Cypriot writer Agni Michailidi described in 1977 the house of Chatzigeorgakis Kornesios, which is the best-preserved example of domestic architecture from the Ottoman period:

"*At the void, shaped by the two wings of the house, there is a green garden, framed by many arches. On the one side there is a marble fountain and a double-headed eagle is curved at its centre. The water flows out of the fountain uninterruptedly from the time of the Dragoman and refreshes the herbs and the cypress-trees.*"[30]

Michailidi refers to a case where a garden is formed as part of a private house. The culturally established perception of the garden as a private space and an intimate part of domestic life was the outcome of a long period of the privatisation of social life according to Ottoman habits. The Muslim tradition favours the protection of private life, and the locals during the Ottoman occupation adjusted to that habit in order to protect their privacy from the Ottoman rulers (Fig. 12). The garden during this era consisted of trees and other natural elements, as well as built elements such as cisterns, wells and fountains. The sum of these elements constitutes what the Muslim and the Persian tradition, as I discussed above, believed to be a private miniature paradise on earth. In the case of the house of Chatzigeorgakis Kornesios that Michailidi refers to, the element of the fountain establishes a threshold that distinguishes the house from the garden (Fig. 13). In this sense the fountain resembles the Roman two-headed 'janiform herm' that defines the mystic passage from the main house to the garden. The function of the fountain as part of a 'rite of passage' also reflects on the fact that the historical owner of the house has used mediaeval marble sarcophagus as the sink of the fountain. The house and the garden were built as two separate worlds, each contributing differently to the daily domestic life. The garden hosted the informal activity of the house and was a site where the residents and visitors could enjoy the pleasures of the senses. The garden also promotes the idea that the unbuilt part can be equally as important as the built part of the house, by gathering all the informal activities that are excluded from the main house. The specific example shows that a garden usually contains structures and facilitates functions that do not over-determine domestic life, but rather enhance its sense of informality (Fig.



Fig. 14 The dragoman's house. South-east boundary of the garden with a row of citrus trees.

Photograph by the author, 2016.



Fig. 15 The dragoman's house. Rear view of the house from the garden.

Photograph by the author, 2016.

14, Fig. 15). The effect of informality is enhanced by the structures that are attached to the boundary of the garden, which have an informal character and are related to the senses: seeing, hearing, smelling, tasting and feeling. These structures beyond the fountain, also include the open-air kitchen, the hamam, the cistern, the wells and the water pits.

Another case of restored garden is that of the house of Kostas Christodoulou a Cypriot merchant that lived during late nineteenth and early twentieth century. The Cypriot architect Theodoros Fotiadis designed the house that was built between 1921 and 1922. The house took the place of three smaller mediaeval and Ottoman houses that existed on the plot. However, the architect preserved some parts of the old houses, such as a small hamam, and other exterior structures, as well as part of the existing mediaeval gardens by connecting the smaller parts to form a bigger garden. Proof of the partial preservation of the mediaeval gardens is that the architect kept the original mediaeval west door of the garden in Alexios Komninos street. This door is preserved in its original condition until today. The Cypriot archaeologist Dr. Sophocles Sophocleous, who now owns the house, has restored the garden, by sharing an equal attention between the restoration of the material structure of the house, and the immaterial structure of the garden. Dr. Sophocleous' concern for the preservation and restoration of the garden was based on the knowledge that the garden historically served as the 'outdoor room' of the house that shares equal importance and historical significance with the main indoor part of the house. He preserved the existing trees and plants, introduced endemic plants and incorporated existing garden structures, such as the cistern, the



Fig. 16 Image of the rear garden of the Centre of Natural and Cultural Heritage, Residence of Kostas Christodoulou.

Photograph by Sophocles Sophocleous, 2012.

fountain and the hamam (Fig. 16). As Dr Sophocleous did not have much information about the original form of the garden, he used his expertise in byzantine iconography, especially focusing on icons that include gardens in their themes, as a source of information about the original plant species and structures in traditional Mediterranean gardens. That is why in the restoration of the garden of the Kostas Christodoulou house, he uses the methodological triptych 'outlines, flat colours, jewels' of the Byzantine iconography as a tool for landscaping, while, at the same time, he uses plants and bushes that recurrently appear in Cypriot Byzantine icons, such as herbs, cyclamen, ivy, conifers, citrus trees and palm trees. For Sophocleous, the garden should represent original forms of local nature, in similar ways that this nature is maintained in some natural reserves of the Cypriot countryside, such as the Troodos mountain (Fig. 17, Fig. 18).[31]

It is appropriate to highlight here that the above examples are two different examples of, more or less, speculative restoration of a historical garden. In Nicosia there is no evidence of a surviving garden in its original condition. Moreover, the gardens are not considered a listed element, it is not officially considered as an element of heritage and there is no legislation or even generic rules for the maintenance or restoration of historical gardens. As a result, the outcome of a garden restoration each time depends on the goodwill of the owner, his/her knowledge on the matter, the grade that he or she understands the significance of the garden as an ephemeral form of heritage, the interpretation of the garden as a significant target of restoration or not according to the availability of documents, the assessment of existing fragments in the garden and possibly some orally transferred memories.

Ferrar, in her research in gardening archaeology, points out that gardens have only recently been understood as part of architecture heritage, as architecture itself. She notes that: "In the past archaeological projects concentrated on uncovering buildings and buried sculpture, garden areas where generally overlooked. This was mainly because gardens and courtyards were considered to be just an empty space, as any likely features were deemed to





Figs. 17-18 Images of the garden of Kostas Christodoulou residence, showing the relationship between the inside and the outside and the transitional spaces.

Photograph by Sophocles Sophocleous, 2012.

be too ephemeral and unlikely to leave discoverable traces."[32] Ferrar continues to describe how the quite recent discipline of garden archaeology manages to find evidence of ancient gardens and even reconstruct their physical presence and their social importance by findings of build elements that existed in the gardens, such as paths, pavilions, water tanks or fountains but also by investigating a second category of findings based on organic matter, such as seeds or other plant materials. The second kind of findings may include plants that have been preserved in anaerobic conditions, or recovered from pits, sealed deposits or from traces on potter or plaster found on site, or even the outlines of ancient tree roots that once existed in the sites by casting plaster in the soil. Such organic and ephemeral materials, Farrar argues, are quite elusive and short-lived, hard to constitute evidences and that is why the gardens, which mainly consist of this kind of matter, skipped the attention of archaeology in favour of the more monumental and durable architectural materials and elements. By highlighting this disadvantage that the garden has due to its ephemerality, Farrar also argues for an archaeology that would be able to reconstruct an ephemeral space, by using traces of ephemeral structures or organic matter. The ephemeral and elusive quality of the garden that is linked with the sensual experience of place is closely linked with the Mediterranean version of the garden that I discuss in this article.

A Garden out of Control: The Colonial Documentation of the Nicosian Gardens.

The Mediterranean garden on the other hand, despite its ephemeral and sensual qualities, or maybe because of these, has been rendered the target of political hegemony and control. Among the references to the gardens of Nicosia, there is one that comes not from a traveller or a local, but from someone who moved to Cyprus as a foreigner and lived and worked there for five years during the early years of the British rule. Horatio Herbert Kitchener, who would become a Field Marshal, was a young Lieutenant in the Royal Engineers when despatched to Cyprus in 1878 as the officer responsible for mapping the island. From 1878 to 1883, when he completed his mission and left the island, Kitchener declared on many occasions his particular interest in Nicosia and its gardens: "Nicosia is seen in mid-plain, with cathedrals and minarets and patches of green."[33] In another part of his notebook he recorded his personal interest in the nature of the island and the presence of groves and gardens:

"*Cyprus is an island of sudden changes. Both climate and landscape are subject to rapid variations. From the glare of an overpowering sun one may enter the cool shade of a tropical garden, with the murmur of water trickling past as it wanders amongst the groves of oranges, figs and palms.*"[34]

Archduke Louis Salvator mentioned that the private gardens were such rich environments that they actually acted as a source of income. He recorded that the British applied a ten per cent tax on the production of fruit and vegetables: "Gardens pay a tax of ten per cent on their produce."[35] The British administration had an interest in recording all the productive plants in Nicosia, which were parts of the gardens of the city, in order to control their taxation. Kitchener, beyond his personal interest in the nature of Nicosia, had an administrative interest as the person responsible for cataloguing the nature that was subject to taxation."[36]

Kitchener's personal and professional interest in the nature of the island is recorded on his maps in several ways. One of his most indicative maps is that of Nicosia.[37] On this map Kitchener presented the condition of Nicosia in c.1880, when the city had not yet extended beyond the Venetian walls (Fig. 19). He documented the built mass of the city, but he focused his attention mainly on the empty sites, which were a considerable part of the whole land area occupied by the city. Kitchener did more on than map than merely draw the boundaries of the empty sites, since he also thoroughly documented the contents of these sites. The trees are represented in detail as units, as are the buildings in their var-



Fig. 19 Kitchener's map of Nicosia.

© Department of Lands and Surveys of the Republic of Cyprus.

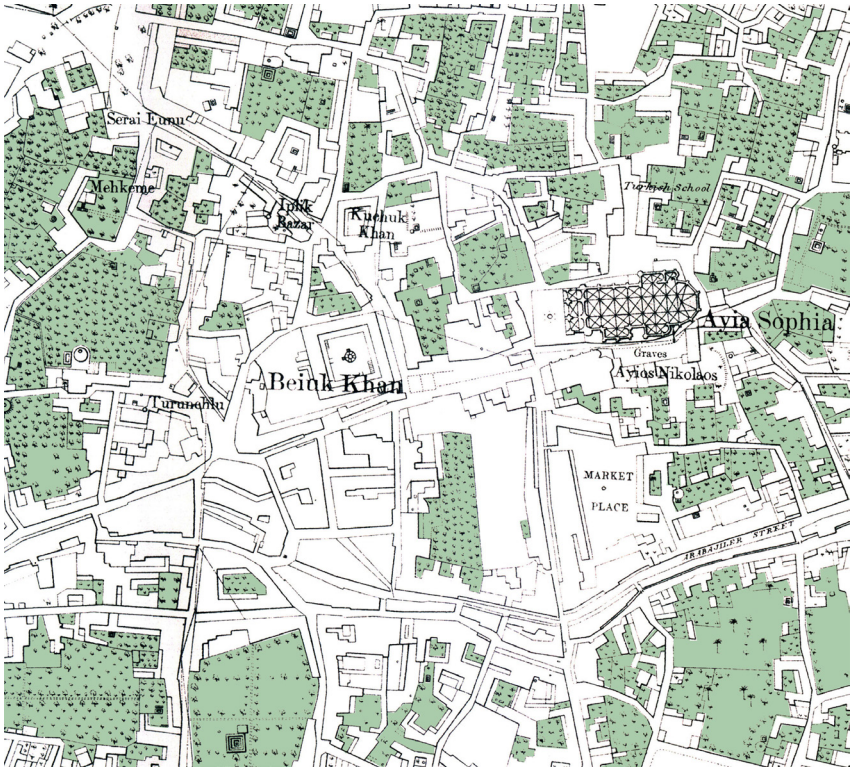


Fig. 20 Part of Kitchener's map of Nicosia with gardens highlighted by the author.

© Department of Lands and Surveys of the Republic of Cyprus.

ious sizes. He also documented the objects contained in gardens, such as the wells, cisterns, open-air kitchens, and small hamams, probably in order to record the capacity of each owner to sustain the production of the garden. With the exception of some important public buildings, such as the cathedral and the market, most of the buildings appear as a general mass, whereas the gardens appear in full detail (Fig. 20). As a result, one perceives the map as a collection of gardens, rather than a collection of buildings. Kitchener probably did this mainly for taxation purposes, but the outcome is unique, appearing as the first, and probably the only, document that records the extensive presence of public and private gardens in the city in the late nineteenth century. His interest in the voids and vegetation of the city rather than its built mass can be linked to the similar shift of view in Nolli's map of Rome,[38] made a century before Kitchener's map.

Kitchener's map is quite telling about the historical significance of the gardens in Nicosia. It is also helpful for comparing the present condition of the gardens in the city with that at the end of the nineteenth century. The voids that the gardens constitute in the city in Kitchener's map are not seen as a leftover or by-product of the built mass. On the contrary, the space of nature in the various forms of gardens becomes the focus of interest and the main spatial form of the city, with the built mass acting as a complement. At the same time, the many travellers' references to the gardens highlight the way that gardens existed in the history of the city. Either as part of the domestic environment or in its wild form, the garden has always been the centre of interest, a self-sustained world that refers to the senses and identifies the city. This persistent presence of gardens as a centre of interest in the history of Nicosia is explicitly presented in Kitchener's map, and it raises the question whether the garden can be a tool for re-evaluating the role of domestic gardens in contemporary Nicosia. A generic understanding of the garden, as an aesthetic addition to the built mass or an outcast growing as the by-product of the city's expansion, which is often adopted by contemporary house design, contradicts the Mediterranean approach, where the garden is identified as an 'outdoor room' of the house that hosts an essential part of daily domestic life. The rear garden, as an outdoor room at the back of the domestic space also survives in many cases of domestic architecture during the twentieth century in Cyprus. The collective desire for the garden is so well established in the collective subconcious that has lead residents of Cypriot houses to use creatively some of the new building regulations, established during the twentieth century, as opportunities of garden-making. One such example is the ten feet free space surrounding the building.

Olga's Garden. The "Affective Garden" that becomes a "Garden of Resistance".

This distinctiveness of the Mediterranean secret garden is also evident in the dichotomy of the garden design that took place during Renaissance between a more central European and a Mediterranean or Southern European approach. Aben and de Wit argue that, while until the Middle Ages the enclosed garden contributes to the sense of place and 'place-making' in the Renaissance place becomes an abstract notion: "Whereas in the Middle Ages space had meaning as a place, with respect to a single object, space in the Rennaissance took on the sense of distance, the relationship between objects."[39] Accordingly, while in the Middle Ages the enclosed garden is appreciated with all the senses, in the Rennaissance era that follows, the garden is mainly linked with the sense of vision and the appreciation comes from more rational functions, such as observation and contemplation. An example is the Palladian villa which establishes a relationship with its surrounding landscape mainly through an 'optical experience': "Through this profanation of the garden the optical experience of space gained more and more ground as the principle of underlying urban design."[40] Also, during Renaissance the garden ceased to appear as a strictly enclosed entity, it opened and merged with the landscape, while it became a subject of a visual appreciation. Can this difference between closeness and openness or between senses-oriented appreciation and visual contemplation also elevate the enclosed garden as a distinct category in evaluating architectural heritage and locality?

The above dichotomy, between closeness and openness or between senses-oriented or affective experience and visual experience is also obvious in contemporary Cypriot cities, between the garden as a place that preserves the long tradition of domestic experience linked with a subjective interaction with elements of nature on the one hand and contemporary structures that promote the abstract understanding of urban space as a commodity, while focusing mainly on the visual experience of the 'view' on the other hand. One such case of contradiction is that between an existing traditional garden and the newly built high-rises that gradually surround it at the city of Limassol, Cyprus. *Olga's House* produced by the Cypriot artist



Fig. 21 Olga and her landscape designer visitor. Still from *Olga's Garden* produced by Maria Loizidou and Danae Stylianou, presented at the 15th Limassol International Documentary Film Festival, 20 September 2020, Limassol.



Fig. 22 . Olga's garden and the new skyline. Still from 'Olga's Garden' produced by Maria Loizidou and Danae Stylianou, presented at the 15th Limassol International Documentary Film Festival, 20 September 2020, Limassol.

Maria Loizidou and the Cypriot Film maker Danae Stylianou[41] is a documentary film that focuses on this specific contradiction. The garden of Olga is an example of a twentieth century garden that incarnates the long tradition of the Cypriot rear garden. The documentary is built on the conversation between Olga, the resident of the house that takes care of her garden for more than four decades and a landscape designer who is interested in information about the 'secrets of the garden' as she states in the film (Fig. 21) . The documentary highlights the dichotomy between the 'sacred character' of the garden which is built around the tone of the protagonists' discussion, the closure of the garden by high walls and the dense nature on the one hand and the surrounding city of the high-rises, busy construction sites and the noisy traffic on the other hand, which has emerged during the last decade and rapidly transforms the surrounding urban environment. The strategically placed film frames present to the viewer the garden as an 'island' placed within a contemporary sea of urban frenzy, and implies in this way, the role of the garden in this environment as a small place that still 'resists'.

The virtual expansiveness of nature within the garden due to the enclosure of the garden, which, according to Aben and de Wit, is an essential part of the identity of the Mediterranean garden, is also an important part of Olga's experience of the garden, as described in the film. The film however shows how the rapidly transformed skyline consisting of tall buildings has destroyed the imaginary expansiveness of the sky over the walls of the gardens. The potential presence of hundreds of eyes overviewing the garden cancels its 'sacredness' and, as a result, Olga's ritual of gradually introducing a visitor to an extremely personal matter that is her garden has now been rendered a paradox. The documentary presents Olga's persistence in the daily routine of caring of her garden as a form of resistance to the destruction of the effectiveness and sacredness of her garden. The documentary eventually contributes to the discussion about how the high-

rise frenzy of the city, built on stereotypes about the abstract and universal values of progress, development and profit, as dictated by the market economy, has challenged an element of locality that took centuries of cultural interchange to take its form (Fig. 22).

The British architectural historian Kenneth Frampton in his influential text "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance"[42] highlights the difference between the term 'culture' and the term 'civilisation', as a difference between a more concrete, local and experience-based understanding of our relationship with the place we inhabit and a more abstract, de-localised and visually based understanding of reality. As a field of debate between these two terms he uses the example of 'Critical Regionalism'.[43]

According to Frampton, the tactile quality of space, the one that consists in appreciating all the senses beyond merely focusing on sight is a tool that can counterbalance the universalising approach that can potentially homogenise and flatten the peculiarities of local and regional architectural expressions. The example of the enclosed garden that continued to evolve in a Mediterranean context as an element of a vernacular architectural expression is based on these sensual qualities that Frampton describes. The Mediterranean 'rear garden' can be part of an architectural practice and research that performs this critical 'Resistance' to homogenisation, and single-dimensional understanding of architecture. According to Frampton this kind of resistance should be the task of architecture today. 'The garden at the rear', the enclosed garden can become a critical architectural element which, especially due to its 'rear' function, can be considered an important tool for understanding the character of the historical vernacular architecture in a Mediterranean context and project its future. Through the persistence in her daily routines of taking care of her garden and her persistent rituals in gradually introducing a new visitor to her garden, Olga, the protagonist of the film performs in her own way one such form of resistance. Olga's case can remind in architectural practice that the Mediterranean garden although its ephemerality, or even because of that, is a valuable topographical element, an essential part of the sentimental topography of a city and can help us perceive its qualities as an ephemeral form of heritage.

1 The title is a paraphrase of the Latin expression 'Mare Nostrum' used by Romans since 30 BC to describe the Mediterranean Sea.

2 Benjamin of Tudela: "The Travels of Rabbi Benjamin of Tudela" In: Thomas Wright (ed). *Early Travels in Palestine*. London 1848.

3 Ronald J.C. Broadhurst: *The Travels of Ibn Jubayr: being the chronicle of a mediaeval Spanish Moor concerning his journey to the Egypt of Saladin, the holy cities of Arabia, Baghdad the city of the C.aliphs, the Latin kingdom of Jerusalem, and the Norman kingdom of Sicily.* London 1952. P. 348-50.

4 Linda Farrar: *Gardens and Gardeners of the Ancient World. History, Myth and Archaeology.* Oxford 2016. Preface xiv.

5 Aben, Rob and Saskia de Wit: *The Enclosed Garden. History and development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam 1999.

6 Aben and de Wit: 1999, p.30.

7 Aben and de Wit: 1999, p.26.

8 Farrar: 2016, p.128.

9 Farrar: 2016, p.140.

10 Farrar: 2016:,p.159.

11 Aben and de Wit: 1999, p.44.

12 Aben and de Wit: 1999, p.42.

13 A representation of this kind of erotic use of the garden appears for example in the fifteenth-century French poem Roman de la rose (*Romance of the Rose*) that belongs to the British Museum collection.

14 Aben and de Wit: 1999, p.68.

15 Aben and de Wit: 1999, preface xiv.

16 Aben and de Wit: 1999, p.10.

17 Farrar: 2016, p.64.

18 Αθηνά Ταρσούλη: "Κύπρος', στο Χαραλαμπίδης". Κυριακος (επιμ.): *Λευκωσία. Μια Πόλη στη Λογοτεχνία.* Αθηνα 2008. P. 279.

19 Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Η Κύπρος, ένα ταξίδι, Αστήρ, Αθήνα 1974', στο Χαραλαμπίδης, Κυριακος (επιμ.), Λευκωσία. Μια Πόλη στη Λογοτεχνία. Αθηνα: Μεταιχμιο 2008. P. 258–62.

20 Franz von Löher: "Cypern', στο Ενεπεκίδης". Κ. Πολυχρόνης (επιμ.): *Λευκωσία 1878. Ώρα Μηδέν. Η Φυσιογνωμία και η Ζωή της Κυπριακής Πρωτεύουσας κατά την Αλλαγή της Ξενοκρατίας*. Λευκωσία 2002. P. 46–56.

21 Walter Benjamin: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In: Hannah Arendt (ed), Harry Zohn (translator): *Benjamin, Illuminations*. New York 1969. P. 97.

22 Archduke Louis Salvator of Austria: *Levkosia, the Capital of Cyprus*. London 1983. P. 9.

23 Salvator of Austria: 1983, P. 26–27.

24 Χαραλαμπίδης: 2008, P. 265.

25 Χαραλαμπίδης: 2008, P. 266.

26 Χαραλαμπίδης: 2008, P. 267.

27 Marangou, Niki, Baltenas, Arunas and Paknio: *Nicossiensis*. Nicosia 2006, P.25.

28 Marangou: 2006, P.38.

29 Marangou, who died in a car accident in 2013, was one of the most important contemporary Cypriot writers and poets, and she characteristically identified herself with Nicosia.

30 Αγνή Μ. Μιχαηλίδη: "Χώρα, η παλιά Λευκωσία 1977". Κυριακος στο Χαραλαμπίδης (επιμ). *Λευκωσία. Μια Πόλη στη Λογοτεχνία* Αθηνα 2008. P. 285.

31 Christou Vassos et al. (eds), *Twelve Traditional Cyprus Houses*, Nicosia 1995, P.28.

32 Farrar: 2016, preface xv.

33 Marangou: 2006. P. 60.

34 H.H. Kitchener: "Notes from Cyprus". In: Rodney Shirley (ed.): *Kitchener's Survey of Cyprus 1878–1883*. Nicosia 2001. P. 57.

35 Salvator of Austria: 1983, p. 27.

36 In addition to his work surveying the island, one of Kitchener's key responsibilities was to set up and manage the Land Registry, the predecessor of what is now the Department of Land and Surveys in the Ministry of the Interior. The department owes a big part of its present organisational structure to Kitchener at the end of the nineteenth century. The cartographic historian Rodney Shirley, in his study of Kitchener's survey of Cyprus, comments that Kitchener's responsibility for the Land Registry went hand in hand with the survey project and formed the basis for fair and rational measures to reform the system of land transfer and crop taxation throughout the island. As early as 1881 the antiquated tithe arrangements had been much simplified and indeed abolished on over forty kinds of fruits and vegetables. Kitchener: 2001, P. 22.

37 For the purpose of this research I refer only to his map of Nicosia at 1:2,500 scale, which remains a main reference map in the Department of Land and Surveys.

38 What is widely known as *Nolli Map of Rome* was the iconographic survey of Rome prepared between 1736 and 1748 by the Italian architect and surveyor Giambattista Nolli. For

the production of the map Nolli used the Fig.-ground effect for representing the built mass in black and the public spaces, including streets, piazzas and public interiors in white. In this way he highlighted the public and accessible spaces of the city as a big network of spaces on the foreground with the built mass of the city as the background.

39 Aben and de Wit: 1999, p.83.

40 Aben and de Wit: 1999, p.84.

41 *Olga's Garden* produced by Maria Loizidou and Danae Stylianou, presented at the 15th Limassol International Documentary Film Festival, 20 September 2020, Limassol.

42 Kenneth Frampton: "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance". In: Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic*. Washington, 1983. P. 16-30.

43 Frampton: 1983, p.26.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Friederike Meyer-Roscher (München)

Rückseiten, Gegenseiten und Parallelwelten

Die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film

"Du weißt nicht, wie stark die dunkle Seite der Macht sein kann."[1] – Dieses bekannte Film-Zitat stammt aus der Science-Fiction-Saga *Star Wars Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter*. Darth Vader versucht Luke Skywalker davon zu überzeugen, sich der dunklen Seite der Macht anzuschließen. In kaum einem anderen Science-Fiction-Epos stehen sich so klar und absolut die Protagonisten gegenüber: die Jedis, die der hellen Seite der Macht angehören, und die Sith Lords, die sich auf der dunklen Seite der Macht befinden. Vorder- und Rückseite sind als charakterliche Gegenseiten strikt voneinander getrennt; diese moralische Trennlinie vollzieht sich in den Filmen auch räumlich und spiegelt sich in der Darstellung der Landschaft wider. So sind die positiv besetzten Charaktere Prinzessin Leia Organa, Padmé Amidala oder Chewbacca auf Planeten beheimatet, die unserer Erde gleichen und mit einem hohen Anteil an Vegetation bedeckt sind. Die negativ besetzten Charaktere Darth Vader oder Darth Sidious leben an unwirtlichen Orten, die vor allem geprägt sind durch Feuer- und Vulkanlandschaften sowie Fabrikbauten.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52142
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 91-104

"*Der Mensch geht geradeaus, denn er hat ein Ziel.*"[2] Das Ziel liegt vor ihm, zeitlich gesehen in der Zukunft. In dieser Konsequenz könnte man die Zukunft als eine Art Vorderseite bezeichnen und die Vergangenheit als Rückseite. Gerade das Genre der Science-Fiction wagt den Blick in die Zukunft und schließt dabei wissenschaftliche Überlegungen bzw. Tendenzen mit ein. Jedoch werden im Science-Fiction-Film verschiedene Szenarien zur Zukunft, "alternative Zukünfte",[3] von den Filmmachern[4] vorgestellt. Sie gliedern sich in verschiedene Themenbereiche: Utopie und Dystopie, Space Opera, (Natur-)Katastrophen, die Invasion von Außerirdischen, Bedrohung durch Mutationen und Roboter, Zeitreise sowie Alternativ- und Parallelwelten.[5] Utopische und dystopische Ausblicke auf die Zukunft sind in ihrer Gegensätzlichkeit etablierte Motive des Science-Fiction-Films und eröffnen der Filmindustrie die Möglichkeit, jeden Themenbereich aus konträren Perspektiven darzustellen, so dass sich diese Einzelaspekte unendlich reproduzieren lassen. [6]

Dystopie als Rückseite der Eutopie

Utopien beschreiben eine Weiterentwicklung oder Alternative der Realität, die unsere Gesellschaft kennt. Es gibt verschiedene Arten von Utopien, wie z.B. politische, soziale oder technische Utopien. Utopie wird im Folgenden als Oberbegriff verwendet, Dystopie als Negativ-Utopie und Eutopie als positive Zukunftsvision.[7] Die Kritik an der gegenwärtig existierenden Gesellschaft sowie allgemeine Wunschvorstellungen definieren die Funktion der Utopie.[8]

Die literarische Utopie des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts diente vielen Science-Fiction-Filmen als Grundlage und bezieht sich auf einzelne Aspekte idealer eutopischer oder Angst machender dystopischer Gesellschaftsbilder. Das Genre der Science-Fiction bildet zumeist einen wiederkehrenden Zyklus gesellschaftlicher Entwicklung ab: So wird – zu Beginn oder am Ende eines Films – eine Gesellschaft vorgestellt, die gerade erst am Anfang steht, wo dem Individuum entweder alle Möglichkeiten offenstehen oder die Protagonisten in ihrer Freiheit stark eingeschränkt sind. Der Neubeginn begründet sich häufig durch Rückfälle wie Krieg oder Naturkatastrophen, die nur wenige überlebt haben. Davor oder danach muss die Gesellschaft wieder "das Böse" bekämpfen oder produziert es selbst. [9]

Allerdings besitzt jede Utopie sowohl dystopische als auch eutopische Elemente. In der Science-Fiction bilden Wissenschaft und Technik einen wichtigen Themenbereich. Wissenschaftlicher Fortschritt wird dann als eutopisch angesehen, wenn die neuen Technologien positiv verwendet werden und der Gesellschaft von Nutzen sind (Wissenschaftseutopie), und dystopisch, wenn diese negativ verwendet werden (Wissenschaftsdystopie). Häufig knüpft Science-Fiction an wissenschaftliche Fortschritte dystopisch an: beispielsweise führt die Entdeckung der Röntgenstrahlen in Filmen zu Strahlenwaffen, die Entdeckung der Atomkraft zu atomaren Angriffen und zu durch Radioaktivität geschaffenen Monstern, der Klimawandel zur Apokalypse.[10]

In *Minority Report*[11] werden Verbrechen durch wissenschaftlichen Fortschritt verhindert, indem genetische Mutationen, sogenannte "Precogs" gewalttätige Vergehen voraussehen können, was zunächst als eine Verbesserung des gesellschaftlichen Lebens erscheint. Im Laufe der Handlung zeigt sich jedoch, dass diese Technologie durch einzelne, an der Spitze der Gesellschaft stehende Individuen manipuliert wird und sich dadurch gegen andere Individuen richtet.

Diesen Definitionen und Beispielen zufolge könnten eutopische Motive als Vorderseite und dystopische als deren Rückseite oder Schattenseite im Science-Fiction-Film gesehen werden. Die Vorderseite steht für einen Zugewinn an technischen Errungenschaften, die für den Einzelnen ein sicheres, längeres Leben in Unabhängigkeit bedeuten, ebenso einen Zugewinn an politisch optimierten, demokratischen und sozialverträglichen Systemen, von denen jedes Individuum profitiert und die durchlässig für jeden einzelnen sind. Antagonistisch dazu steht die Rückseite für den Verlust von Freiheit und Möglichkeiten. Dem Großteil der





Oben: *Star Wars II – Angriff der Klonkrieger* (USA 2002, Regie: George Lucas). Padmé und Anakin auf dem Planeten Naboo.
TC 00:47:50, Lucasfilm Ltd., The complete Saga TM, 2015 (EAN 4 010232 067364).

Unten: *Star Wars III – Die Rache der Sith* (USA 2005, Regie: George Lucas). Planet Mustafar mit der Festung von Darth Vader.
TC 01:31:03, Lucasfilm Ltd., The complete Saga TM, 2015 (EAN 4 010232 067364).

Gesellschaft sind bestimmte Räume, wie Privatgärten und unberührte Natur verwehrt; diese sind nur einigen wenigen, meist diktatorischen Anführern und Privilegierten vorbehalten. Individualität wird unterdrückt und die Mehrheit der Menschen lebt in bedrohlichen, prekären Verhältnissen.

Bezogen auf die Landschaftsdarstellung im Science-Fiction-Film kann von einer Eutopie und damit von einer Vorderseite gesprochen werden, wenn eine harmonische Einheit entstanden ist, wenn der Mensch im Einklang mit der Natur lebt und wenn sich Bebauung in Natur und Grün – auch formales Grün – einfügt. Der Mensch kann sich frei entfalten in einer natürlichen oder natürlich anmutenden Umwelt. Die Gartenanlagen auf der Raumstation "Elysium"[12] beispielsweise sind nach diesem Verständnis eutopisch, da diese eine harmonische Einheit zwischen Bebauung und Begrünung bilden, auch wenn die Raumstation zunächst in der Handlung nur der elitären Gesellschaftsschicht vorbehalten ist. Die Sozialdystopie spiegelt sich nicht im Utopietyp des Ortes wider, jedoch wird dem Rezipienten bewusst, dass diese Vorderseite nur möglich ist, weil es auch eine Rückseite dazu gibt. Würde die gesamte Menschheit auf "Elysium" leben, wäre eine Aufrechterhaltung der Vorderseite, also der öffentlichen Repräsentation eines gewissen Wohlstands und einer damit einhergehenden großflächigen Durchgrünung kaum mehr möglich.

Von einer Dystopie in Bezug auf Landschaft kann gesprochen werden, wenn Natur oder Landschaft durch den Menschen zerstört werden, wenn die Orte lebensfeindlich sind oder als karge, unwirtliche Orte kaum Vegetation aufweisen. Die Natur beherrscht den Menschen, er ist unfrei, weil er sich den lebensfeindlichen Bedingungen anpassen muss, was auch für die überbevölkerte Großstadt gilt.

Statistische Filmbild-Analysen zeigen in Hinblick auf die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film, dass die von der Filmindustrie präsentierten Visionen zur Zukunft zu fast zwei Dritteln dystopisch sind. Die





Oben: *High-Rise* (Vereinigtes Königreich 2015, Regie: Ben Wheatley). Parkplatz als Freiraum "der Guten". TC 01:05:09, Hanway Films / Film4 (EAN 8 89853 42629)

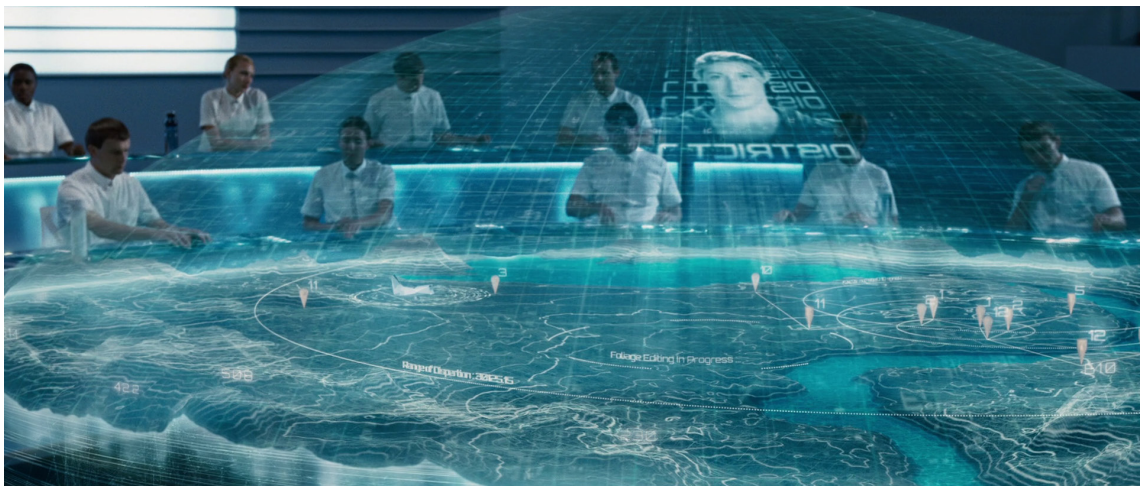
Unten: *High-Rise*. Dachgarten "der Bösen." TC 00:17:32, Hanway Films / Film4 (EAN 8 89853 42629).

gezeigten Landschaften sind primär lebensfeindlich, zerstört oder teilweise durch "die Bösen" negativ beherrschbar. Bestehen unsere Erwartungen und Vermutungen für die Zukunft also zu einem großen Teil aus Rückseiten? Aus Rückseiten, die anthropologisch geprägt wurden, z.B. durch negative Auswirkungen des technischen und wirtschaftlichen Fortschritts wie den Klimawandel, den Rückgang natürlicher Ressourcen und die Entstehung einer Konsum- und Leistungsgesellschaft? Oder generieren dystopische Versionen der Zukunft eine größere Nachfrage bei den Rezipienten, weil es spannender ist, wenn der Protagonist sich widrigen Bedingungen gegenübersieht und diese überwinden muss?

Mensch-Natur-Verhältnis im Science-Fiction-Film

Die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film ist ein guter Zeiger, wie in der 120-jährigen Filmgeschichte der landschaftliche Blick der Rezipienten auf eine theoretisch mögliche Zukunft durch Filmmacher und Produzenten beeinflusst wurde und welche konventionalisierten Motive von Landschaft, Natur und Garten durch die Filmindustrie geprägt worden sind. Hat der Science-Fiction-Film durch bestimmte Darstellungen – positiv / aufwertend oder negativ / abwertend – gesellschaftliche Trendwenden aufgegriffen?[13]

Wie Nina Gerlach in ihrer Dissertation zur Darstellung von Gärten im Film nachgewiesen hat, wurden in den von ihr analysierten, genreübergreifenden Filmen[14] nach 1945 bestimmte Orte immer wieder mit demselben Charaktertypus verknüpft. Protagonisten, die nach moralisch-ethischen Bewertungsmaßstäben rechtschaffen agierten, sowie Protagonisten, denen negative Charakterzüge innewohnten, erhielten eine räumliche Definition. Die Wahrnehmung dieser Orte durch den Rezipienten wurde entsprechend durch Filme beeinflusst. Mittels dieser "erlernten" Wahrnehmung und Bewertung von Landschaftstypen können Filmmacher mit Hilfe von Landschaftsdarstellungen gesellschaftliche Verhaltensweisen auf- oder abwerten.





Oben: ***Die Tribute von Panem – The Hunger Games*** **(USA 2012, Regie: Gary Ross). "Die Bösen" beherrschen Natur in Arena. TC 01:14:22, Lionsgate (EAN 4 006680 079998).**

Unten: ***Die Tribute von Panem – The Hunger Games*****. "Die Bösen" erschaffen lebensbedrohliche Kreaturen. TC 02:00:38, Lionsgate (EAN 4 006680 079998).**

Gerlach hat gezeigt, dass in Bezug auf die Darstellung von Garten im Film durch Genrekonvention die naturalistische Gartenkunst positiv und formale Werke negativ besetzt werden. Sie verweist dazu auf den *Ethischen Naturalismus* nach dem Verständnis von Rousseau und der romantischen Weltanschauung, in dem der Einfluss der Kultur auf Natur als etwas Negatives und Natürlichkeit als das Ideal anzusehen sind. Demnach ist ethisch richtiges Handeln mit Natur verbunden wohingegen ein verwerflicher Charakter mit "unnatürlichen" Gegenden in Zusammenhang gesetzt wird.[15]

Diese Konvention bestätigt sich teilweise auch im Science-Fiction-Film, u.a. in den *Star Wars* Trilogien;[16] allerdings erscheint es notwendig, diese Theorie im Genre der Science-Fiction weiterzuentwickeln, da umgekehrt in Filmen wie *Elysium*, *Snowpiercer* oder *High-Rise*[17] Landschaft, Natur und Garten nur einer Elite vorbehalten sind, die durch die Filmmacher narrativ als "die Bösen" dargestellt wird. In *Die Tribute von Panem*[18] kann die aristokratische Elite, die die Mehrheit der Bevölkerung von Panem unterdrückt, Natur in einem abgegrenzten gewächshausartigen Raum sogar beherrschen.

Auf dieser Grundlage lässt sich Gerlachs Hypothese folgendermaßen weiterentwickeln: Die beiden gängigen Motivkonventionen, die durch den *Ethischen Naturalismus* begründet sind, haben sich im Laufe der Filmgeschichte in ihr Gegenteil verkehrt; die Verknüpfung von eutopischen und naturnahen Landschaften mit positiv besetzten Charakteren wird im Science-Fiction-Film in den letzten Jahrzehnten weniger häufig verwendet, ebenso die Verknüpfung von dystopischen und lebensfeindlichen Landschaften mit negativ besetzten Protagonisten. Es hat sich in diesem Genre der Trend verstärkt, dass der klassische Held, der durch sein Handeln als moralisch rechtschaffen, aufrichtig und edel angesehen werden kann, häufiger mit dystopischen Landschaften und bedrohlicher Wildnis verknüpft wird, wohingegen der Antagonist zunehmend mit positiv konno-

tierten Landschaften und Gärten verbunden wird.

Aus diesem Befund resultieren folgende Leitfragen: Handelt es sich bei der Verkehrung der Motivkonvention in ihr Gegenteil um einen Bruch in der Darstellung allgemein verständlicher Klischees? Was sagt das über unsere heutige Gesellschaft aus, wenn die Natur, die vormals in Filmen für Demokratie, individuelle Freiheit und Harmonie stand, nun verbunden wird mit ausbeuterischem Absolutismus und Unfreiheit des Individuums? Spiegelt sich eine gesellschaftliche Enttäuschung in Bezug auf Regierungsformen und Wirtschaftssysteme wider, wenn die Natur, die Landschaft oder der Garten als Codierung nur für "scheinbare Schönheit" verwendet werden?

Der Spielfilm, der als solcher heutzutage fast ausschließlich den Kinofilm bezeichnet, wie er marktbeherrschend in Hollywood produziert wird, ist ein Massenmedium: Er erreicht über die vielen Kanäle wie Kino, Fernsehen, DVD / Blu-ray Disc, Internet und die damit verbundenen Streamingdienste eine sehr große Anzahl an Rezipienten. Seine Bedeutung ist nicht nur erkennbar an den Zuschauerzahlen, sondern auch an steigenden Produktionskosten und steigenden Gewinnen[19]. Die Produktion von Spielfilmen ist ein bedeutender Markt, in dem eine Vielzahl von Menschen arbeitet und damit versucht, die Nachfrage der Gesellschaft zu bedienen. Der Spielfilm beeinflusst seit Jahrzehnten gesellschaftliche Wahrnehmung und ist dadurch in den letzten Jahren zu einem relevanten Forschungsgegenstand auch in der Landschaftsarchitektur geworden; Filme sagen viel aus über die Haltung einer Gesellschaft zu bestimmten Themenbereichen. Zur Begründung der Relevanz massenwirksamer Spielfilme lässt sich auch eine Parallele zur Werbung ziehen: Die Untersuchung der Sprache in der Werbung durch Marshall McLuhan hat gezeigt, dass populäre Massenmedien Klischees nicht kritisch hinterfragen, sondern diese für den Erfolg der Vermarktung einsetzen und sie damit indirekt bestätigen. "*Wir leben in einem Zeitalter, in dem zum ersten Mal Tausende höchstqualifizierter Individuen einen Beruf daraus gemacht haben, sich in das kollektive öffentliche Denken einzuschalten, um es zu manipulieren, auszubeuten und zu kontrollieren*."[20]

Auch die Filmindustrie nutzt Klischees für eine erfolgreiche Vermarktung von Produzentenfilmen, indem verborgene Erwartungen des kollektiven Bewusstseins explizit herausgestellt werden: Gängige Landschaftsklischees werden durch den Science-Fiction-Film beeinflusst und sogar verändert. Durch die große Anzahl an Rezipienten und im Filmbusiness Beschäftigten erfahren die so erzeugten Motivkonventionen von Landschaft eine weite Verbreitung innerhalb der Gesellschaft.

Methodik – Landschaft als *Intro*

Als induktives, empirisches Vorgehen der Filmanalyse bietet sich die Untersuchung der sogenannten *establishing shots* an. Eine Einstellung (*shot*) stellt die Grundeinheit in der Filmmontage dar; ein Spielfilm besteht in der Regel aus 500-1000 Einstellungen, die jeweils unterschiedlich lang sein können.[21] Der *establishing shot* ist die erste Einstellung einer Sequenz, die den Ort der Handlung vorstellt und damit der räumlichen Orientierung des Zuschauers dient. Dieser *shot* ist häufig eine Totale, in der nicht der Hauptdarsteller der Protagonist ist sondern die Landschaft.

Um die Hypothese der Veränderung gängiger Motivkonventionen zu belegen und gezielte Aussagen treffen zu können, wird das fotografische Einzelbild in ein Codesystem mittels einer Statistik-Software einsortiert. In diesem System werden jedem Filmbild (*establishing shot*) sieben verschiedene Codes folgender Kategorien zugeordnet: (Geo-)Morphologische Typen, Kulturelle Typen, Utopietypen, Charaktertypen, Atmosphärentypen, Weltensystem und Angemessenheit des Ortes. Diese Oberkategorien untergliedern sich weiter je nach Ausprägungen bzw. dargestelltem Inhalt. So gibt es Zuordnungen nach der Oberfläche bzw. morphologischen Ausprägung einer Gegend beispielweise in Weltraum, Wüste, Feuer und Vulkane, Wald und Wasser sowie Unterscheidungen nach





Oben: *Oblivion* (USA 2013, Regie: Joseph Kosinski). Ruine des Pentagons als Reminiszenz.
TC 00:02:18, Universal Pictures (EAN 5 050582 931341).

Unten: *Oblivion*. Jacks Zufluchtsort in der verbotenen Zone.
TC 00:33:11, Universal Pictures (EAN 5 050582 931341).

dystopisch und eutopisch und Untergliederungen nach Kulturellen Typen wie Wildnis, Landschaft, Garten oder Gewächshaus. Die Kategorie "Angemessenheit des Ortes" gibt Aufschluss darüber, ob sich der Protagonist in seinem Heimatort befindet oder im Rahmen einer Mission fremde Gegenden durchstreift. Eine wichtige Rolle bei der Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film spielt die Atmosphäre. Der Landschaftsökologe Ludwig Trepl, der durch seine Veröffentlichungen einen wesentlichen diskursiven Beitrag zum Landschaftsbegriff geleistet hat, bezeichnet Atmosphäre als "Stimmung" und schreibt, dass man Stimmung als die wesentliche Eigenschaft einer Landschaft bezeichnen kann.[22] Daher werden auch verschiedene Atmosphärentypen codiert, wie beispielsweise Dunkelheit, Tag und Nacht, Niederschläge oder atmosphärisches Licht. Die ursprünglich in der Meteorologie und Physik verwendete Bezeichnung "Atmosphäre" findet zunehmend Eingang in den aktuellen Architekturdiskurs, wie auch die letzte *archimaera*-Ausgabe "Atmosphären" ausführt. Atmosphären beschreiben auf der ästhetischen Ebene die emotionale Wahrnehmung von Räumen durch Rezipienten.[23] So setzen auch Regisseure in ihren Filmen bewusst verschiedene Ausprägungen von Atmosphären ein, die unterschiedlichen Typen von Landschaft, Wildnis und Garten zugeordnet werden, um beim Zuschauer bestimmte Emotionen hervorzurufen.

Durch diese Kategorisierungen erhält jeder *shot* verschiedene Verknüpfungen mit unterschiedlichen Charaktertypen. In der Oberkategorie "Charaktertypen" wird der im *establishing shot* dargestellte Protagonist moralisch aufgrund seines Charakters bewertet. Mit "gut" wird codiert, wenn die Filmfigur sich nach ethisch-moralischen Gesichtspunkten korrekt verhält und eine positive Ausstrahlung vermittelt, auch wenn sie klischeeartig eingesetzt wird. Der Code "böse" wird vergeben, wenn der Protagonist durch sein Wesen, seine Charaktereigenschaften und sein Handeln als unaufrichtig, niederträchtig und damit moralisch verwerflich angesehen werden kann. Er ist typischerweise dem

positiv besetzten Charakter als Feind bzw. Gegenspieler gegenübergestellt. Ist ein Charakter aufgrund seiner Eigenschaften und seines Handelns nicht eindeutig klischeehaft "den Guten" oder "den Bösen" zuweisbar, wird dieser der Kategorie "ambivalent" zugeordnet.

Im *establishing shot* führen Landschaft, Wildnis und Garten als *Intro* in wechselnde Szenerien ein und geben u.a. mit ihren jeweiligen Atmosphärentypen Ausblicke auf kommende Handlungsstränge, die entweder als Eutopie oder als Dystopie konstruiert sind.

Filmbeispiele – antagonistische Landschaften

Im Folgenden soll anhand konkreter Filmbeispiele gezeigt werden, wie Rückseiten und beschränkt zugängliche Parallelwelten von den Filmmachern eingesetzt werden.

Rückseiten und Parallelwelten in Oblivion und A World Beyond

Die Handlung des US-amerikanischen Science-Fiction-Films *Oblivion* – erschienen 2013 unter der Regie von Joseph Kosinski – spielt in New York im Jahr 2077. Die Erde wurde durch einen Atomkrieg mit feindlichen Außerirdischen, sogenannten Plünderern, weitestgehend zerstört und die Überlebenden flohen ins All auf die Raumstation "Tet" und den Saturnmond Titan. Der Sicherheitstechniker Jack Harper repariert Kampfdrohnen, die zum Schutz von "Hydrotürmen", die die Energieversorgung der Raumstation sicherstellen, eingesetzt werden. Er lebt zusammen mit seiner Partnerin Vika auf der Erde in einem Kontrollturm einsam über den Wolken. In 14 Tagen sollen die beiden nach erfolgreichem Abschluss ihrer Arbeiten mit einem Leben auf dem Titan belohnt werden. Jack wird jedoch von seinem Unterbewusstsein immer häufiger an Bilder aus seiner Vergangenheit erinnert, obwohl Erinnerungen zuvor konsequent gelöscht worden sind.

Wie die Szenen aus Jacks Unterbewusstsein erinnern die Ruinen typischer amerikanischer Wahrzeichen wie Empire State Building, Pentagon, Kapitol oder Yankee Stadion in steinwüstenartiger Landschaft an eine entfernte Vergangenheit. New Yorks ehemalige Häuserschluchten werden dramatisch als Canyons inszeniert: Die Natur hat sich die Stadt größtenteils zurückerobert und birgt Gefahren für den Menschen. Diese durch den Regisseur eingesetzten Reminiszenzen in der Landschaft könnten als "Rückseite der Gegenwart" in Anspielung auf die Vergangenheit interpretiert werden. Wie im Kapitel Dystopie als Rückseite erläutert, verlaufen Science-Fiction-Filme in Bezug auf Gesellschaftsentwicklung zyklisch ab; so auch bei *Oblivion*: die Menschheit steht nach einem vernichtenden Krieg weitestgehend wieder am Anfang ihrer Entwicklung. Die dystopischen, lebensfeindlichen Gegenden müssen überwunden werden, und auf deren Rückseite oder Hinterseite – mehr oder weniger überdeckt und verborgen – bekommt der Protagonist Zugang zu der vorher existierenden Welt, z.B. über die alte Bibliothek, aus der Jack Bücher mit an seinen Zufluchtsort genommen hat.

Der dystopischen Szenerie der Steinwüsten steht nun ein eutopischer Zufluchtsort gegenüber: eine naturalistisch und harmonisch anmutende Landschaft inmitten eines Tals. An einem See mit klarem Wasser und Fischen steht auf einer Blumenwiese am Rande eines Waldes eine kleine Hütte. Dieses Idyll befindet sich jedoch in einer verbotenen Zone, die nur durch den Regelverstoß der Hauptfigur mit dem Überschreiten einer Grenze erreicht werden kann.

Es gibt in *Oblivion* aber nicht nur diese parallele, verbotene Welt sondern weitere verbotene Orte, die der Protagonist nach und nach durch Grenzüberschreitungen erreicht. So muss Jack erkennen, dass er als Klon an parallelen Orten, die mit seinem eigenen "Wohnturm Nr. 49" exakt identisch sind, existiert. Die Wohntürme befinden sich zwar in unterschiedlichen Gegenden, jedoch immer in lebensfeindlichen Landschaften.

Zudem stellt sich heraus, dass der vermeintliche Zufluchtsort, der Saturnmond Titan, eine Erfindung des Computersystems "Tet" ist, das die Aus-





Oben: *Oblivion* (USA 2013, Regie: Joseph Kosinski). Wohnturm Nr. 49, Jacks Zuhause. . TC 00:40:10, Universal Pictures (EAN 5 050582 931341).

Unten: *Oblivion*. Wohnturm Nr. 52 als Wohnort von Jacks Klon. TC 01:22:17, Universal Pictures (EAN 5 050582 931341).

beutung des Planeten Erde zum Ziel hat. In diesem Zukunftsszenario stehen sich – wie für den Science-Fiction-Film typisch – Mensch und Maschine als feindliche Gegenseiten gegenüber: der technische Fortschritt als Bedrohung für die Gesellschaft.

Im Vergleich dazu wird atypisch in *A World Beyond* (Regisseur Brad Bird, 2015) ein positives Wissenschaftsbild gezeichnet. Ausgewählte, wissenschaftlich interessierte Charaktere – man könnte auch die Bezeichnung "Wissenschaftselite" verwenden – haben Zugang zur Parallelwelt *Tomorrowland*, die über das Berühren einer Anstecknadel direkt von der realen Erde aus erreicht werden kann. Anders als üblich besteht dieser virtuelle Ort aus einer eutopisch dargestellten Großstadt, die sich inmitten eines unendlich erscheinenden Getreidefelds befindet, mit einer Bergkulisse im Hintergrund. Das Stadtgefüge setzt sich sowohl aus futuristisch wirkender Architektur und Infrastruktur wie auch aus einem hohen Anteil an Vegetation zusammen; überdimensionale Bäume, Bauwerksbegrünung und großzügige Parkanlagen prägen das Stadtbild. Natur, Kultur und technischer Fortschritt sind vereint an einem Ort. *Tomorrowland* erscheint dem Rezipienten wie eine strahlende Vorderseite, ein Repräsentationsort wissenschaftlicher Errungenschaften und neuer positiv konnotierter Technologien. Dagegen wirkt das Leben auf der Erde nahezu rückständig wie eine Hinterseite von *Tomorrowland*.

In *After Earth*[24] oder *Elysium* wird der Planet Erde jedoch wesentlich deutlicher als eine Rückseite inszeniert, wie im nächsten Kapitel veranschaulicht werden soll. Zuvor soll jedoch noch einmal deutlich gemacht werden, dass die Vision einer eutopischen Großstadt im Science-Fiction-Film ein eher seltenes Phänomen ist. In der Regel werden Megacities als dystopisches Szenario von Regisseuren konstruiert. Die Städte in Filmen wie *Soylent Green*, *Blade Runner*, *Elysium* oder *Titanium – Strafplanet XT-59*[25] werden ins Extreme weiterentwickelt: außerordentliche Verdichtung, prekäre infrastrukturelle Ver-





Oben: *A World Beyond* (USA 2015, Regie: Brad Bird). *Tomorrowland* ist nur für visionäre Wissenschaftler zugänglich.
TC 00:14:30, Walt Disney Company (EAN 8 717418 467005).

Unten: *Titanium – Strafplanet XT-59* (Russland 2014, Regie: Dmiti Gratschew). Großstadt als Wohnort "der Bösen".
TC 00:01:40, Art Pictures Studio (EAN 7 613059 405813).

hältnisse und das Fehlen jeglicher Vegetation lassen die Stadtlandschaft zu einer bedrohlichen Wildnis, zu einer Rückseite des technischen Fortschritts werden.

Der Planet Erde als Rückseite – After Earth und Elysium

Die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film aktiviert implizite Mehrdeutigkeit und stellt daher oftmals einen Bezug zu ikonischen Bildern der Kunstgeschichte her: Das Landschaftsgemälde "Der Wanderer über dem Nebelmeer" von Caspar David Friedrich hat in Bezug auf Landschaft eine entscheidende Bedeutung. Die Besteigung des Mont Ventoux durch den Schriftsteller Petrarca im Jahr 1335 oder besser seine Beschreibung davon, gilt in Theorien über die Entstehung des landschaftlichen Blicks als das erste Dokument einer reflektierten Landschaftswahrnehmung.[26]

Im korrespondierenden *establishing shot* aus *After Earth* betrachtet der Hauptdarsteller Kitai ebenfalls die Landschaft als Rückenfigur von einem felsigen Gipfel aus. Kitai war gemeinsam mit seinem Vater auf Expedition im Weltall, als ihr Raumschiff in Teile zerbrach und auf den Planeten Erde stürzte. Die Menschheit hatte die Erde vor Hunderten von Jahren verlassen müssen, nachdem sie ihren Planeten zugrunde gerichtet hatte. Kitai macht sich auf die Suche nach dem Heck des Raumschiffs, um mit der dort befindlichen technischen Ausrüstung Hilfe zu rufen. Die Erde wird hier visualisiert als verlassene, vom Menschen zerstörte Rückseite als Gegenbild zu anderen von Menschen besiedelten Planeten, z.B. *Nova Prime*. Sie erscheint als lebensbedrohliche Wildnis, in der der Protagonist nicht nur gefährlichen Alien-artigen Mutationen gegenübersteht, sondern auch Sauerstoffkapseln zum Überleben benötigt, da die Luft auf der Erde nicht mehr zum Atmen geeignet ist.

Eine ähnliche Zukunftsvision zeichnet der Regisseur Neill Blomkamp 2013 in *Elysium*. Die Menschen, die es sich leisten konnten, von der Erde zu fliehen, leben in paradiesischen Gärten auf der Raumstation "Elysium", wohin-



After Earth (USA 2013, Regie: M. Night Shyamalan). Kitai ist auf der Suche nach dem Heck des Raumschiffs.
After Earth, TC 00:54:12, Columbia Pictures (EAN 4 030521 730564).

gegen der Großteil der Menschen gezwungen ist, auf der zerstörten Erde in dunstigen, überfüllten Megacities zu leben. Auch in diesem Film stehen sich zwei Welten kontrastierend gegenüber: die "neue" Welt "Elysium" wie eine scheinbar perfekte Vorderseite, in der beispielsweise alle Krankheiten aufgrund von technischen Neuerungen heilbar sind, und die Erde als deren vernachlässigte Rückseite. Dass es sich bei "Elysium" um ein Scheinparadies handeln könnte, zeigt die größtenteils formale Ausgestaltung der Gärten (vgl. Gerlach's These vom *Ethischen Naturalismus*); der Regisseur ließ für die Darstellung der Landschaften auf "Elysium" Aufnahmen der Hollywood Hills, der berühmten Villengegend der "Schönen und Reichen" in den USA, in die Einstellungen hineinretuschieren.[27]

Caspar David Friedrich. Der Wanderer über dem Nebelmeer, um 1818. Hamburger Kunsthalle.



Nach statistischer Untersuchung des ausgewählten Filmmaterials, die zunächst ohne Berücksichtigung der jeweiligen Produktionsjahre vorgenommen wurde, zeichnet sich ab, dass die Hypothese von der Umkehrung der Motivkonventionen sich wahrscheinlich nur in Teilen bestätigen lässt. Da jeder Film eine verschiedene Anzahl (N) an *establishing shots* aufweist – die jüngeren Filmproduktionen im 21. Jahrhundert werden im Vergleich zu den Filmproduktionen des 20. Jahrhunderts mit zunehmender Geschwindigkeit in Bezug auf die Einstellungen und Bilder pro Sekunde entwickelt – müssen die Filme unterschiedlich gewichtet werden; diese Gewichtung ist in die statistische Auswertung eingeflossen mit folgendem Ergebnis: "Die Bösen" werden nach wie vor hauptsächlich mit dystopischen, lebensfeindlichen Landschaften und Wildnis verknüpft, wohingegen "die Guten" nicht mehr nur mit harmonischen, eutopischen Landschaften konnotiert sind, sondern wesentlich häufiger mit dystopischen und lebensfeindlichen Landschaften, mit Wildnis in Form von bedrohlicher und zerstörter Natur in Verbindung gebracht werden;[28] diese Landschaftsdarstellungen werden zudem durch Atmosphärentypen wie Dunkelheit, Nebel und Regen in ihrer Negativität gesteigert.

Die statistische Aufteilung der Utopietypen mit zwei Dritteln dysto-





Elysium (USA 2013, Regie: Neill Blomkamp). Megacity auf der zerstörten Erde (oben). TC 00:01:05, TriStar Pictures (EAN 4 030521 730649);

Paradiesische Gärten auf der Raumstation Elysium (unten). TC 00:13:13, TriStar Pictures (EAN 4 030521 730649).

pischen *establishing shots* deutet bereits einen Überhang an Negativ-Visionen für die Zukunft an: die Dystopie als Rückseite scheint eine beliebte Motivkonvention im Science-Fiction-Film zu sein. Betrachtet man den Anteil der positiv besetzten Charaktere an den eutopischen Landschaften, fällt auf, dass die Motivkonvention "die Guten leben in schönen harmonischen, naturnahen Gegenden" nach wie vor von Regisseuren eingesetzt wird, jedoch nicht mehr so häufig wie zu Beginn der Filmgeschichte. Generell wird im Genre der Science-Fiction mit Gegensätzen gearbeitet, die jeweils auf die Spitze getrieben werden: Eutopie und Dystopie, hell und dunkel, bedrohliche Wildnis und harmonische Landschaft, extrem verdichtete Städte gegenüber stark durchgrünten Städten, "gut" und "böse". Vorderseiten und Rückseiten, dystopische und eutopische Parallelwelten werden gezielt eingesetzt, um beim Rezipienten sowohl Zukunftsangst als auch Zukunftshoffnung hervorzurufen. Obwohl im Science-Fiction-Film die anthropologisch geprägte Rückseite als ein gängiges Motiv in der Darstellung von Landschaft herausgestellt werden kann und die dargestellte Zukunft – unter dem Aspekt der Zeit eigentlich die Vorderseite – inhaltlich häufig als Rückseite konstruiert wird, bildet der letzte *establishing shot* zu-

Charaktertyp * Utopietyp Kreuztabelle

			Utopietyp Landschaft			
			ambivalent	dystopisch	eutopisch	Gesamt
Charaktertyp Personen	ambivalent	Anzahl	9	138	17	164
		% innerhalb von Utopietyp	11,8%	10,9%	3,8%	9,1%
		Standardisiertes Residuum	0,8	2,1	-3,8	
	böse	Anzahl	10	420	88	518
		% innerhalb von Utopietyp	13,2%	33,1%	19,4%	28,8%
		Standardisiertes Residuum	-2,5	2,8	-3,7	
	gut	Anzahl	57	712	348	1117
		% innerhalb von Utopietyp	75,0%	56,1%	76,8%	62,1%
		Standardisiertes Residuum	1,4	-2,7	4,0	
Gesamt		Anzahl	76	1270	453	1799
		% innerhalb von Utopietyp	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%



***Die Tribute von Panem – Mockingjay* Teil 2 (USA, Deutschland 2013, Regie: Francis Lawrence). Die Protagonisten picknicken auf einer Wiese (finaler *establishing shot*). TC 02:03:58, Lionsgate (EAN 4 006680 079998).**

meist eine versöhnliche Vorderseite ab. Dies lässt für die Zukunft auf einen eutopischen, idealisierten Neuanfang an naturalistischen Orten mit demokratischen und sozial gerechten Regierungssystemen hoffen.

Anmerkungen:

1 George Lucas (Produzent), Marquand, Richard (Regisseur) 1983: *Star Wars VI - Die Rückkehr der Jedi-Ritter*. Lucasfilm Ltd., The complete Saga TM, 2015 (EAN 4 010232 067364), Timecode (TC) 01:24:58.

2 Le Corbusier zitiert nach dem Call for Papers *archimaera* #09 "Rückseiten".

3 Karl R. Kegler: "Godzilla trifft Poelzig." http://www.archimaera.de ISSN: 1865-7001 urn:nbn:de:0009-21-18642 April 2009 #2 "Raubkopie" S. 102.

4 An einem Filmprojekt arbeiten viele Beteiligte wie Produzenten, Regisseure, Production Designer mit. Der Begriff des Filmmachers oder Filmemachers wird übergreifend verwendet wie z.B. bei James Monaco: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg, u.a. 2009, S. 52,97,119,124,147.

5 Vgl. Christian Hellmann: *Der Science Fiction Film*. München 1983, S.9-10.

6 Vgl. Roloff, Bernhard / Georg Seeßlen: *Kino des Utopischen - Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*. Hamburg 1980, S.36, 60f.

7 Verwendung Eutopie als positive Version von Utopie (griech. "eu" für "gut", tópos für "Ort", also "guter Ort") und Gegensatz zur Dystopie als negative Version von Utopie (griech. "dys" steht für "schlecht", tópos für "Ort", also "schlechter Ort").

8 Vgl. Wilhelm Voßkamp (Hg.) : *Utopieforschung*, Band I, Stuttgart 1982, S. 4-5, S.11.

9 Vgl. Roloff, Seeßlen (vgl. Anm. 6) S.60, 63.

10 Vgl. Gregory Claeys: *Ideale Welten: Die Geschichte der Utopie*. Stuttgart 2011, S.163ff, S.168f.

11 Steven Spielberg (Regisseur): *Minority Report*. 2002.

12 Neill Blomkamp(Regisseur): *Elysium*. 2013.

13 Dieser Beitrag bezieht sich größtenteils auf Thesen, Methodik und erste statistische Auswertungen meiner laufenden Dissertation an der Universität Kassel im Fachgebiet Freiraumplanung mit dem Titel Die Darstellung von Landschaft im Science-Fiction-Film.

14 Nina Gerlach: *Gartenkunst im Spielfilm – Das Filmbild als Argument*. München 2012, hat das Genre der Science-Fiction eher am Rande untersucht, vgl. Kapitel "Natürlichkeit – Der utopische Science Fiction und der Kinderfilm" sowie Kapitel "Künstlichkeit – Der Kriegs-, der Agenten- und der dystopische Science Fiction-Film."

15 Gerlach (vgl. Anm. 15), S.16, S.28, S.30, S.36, S.43. Auf S. 28f wird auch der Begriff des Ethischen Naturalismus erklärt. Dieser ist Teil der Moralphilosophie, in der der Naturbegriff eine wichtige Rolle spielt ebenso wie idealisierte Vorstellungen von Natur. Im Ethischen Naturalismus entspricht ein natürliches Verhalten einem moralisch wünschenswerten Verhalten. Die Regeln der Natur geben vor, wie etwas sein soll, demnach setzt die Natur den Maßstab für diese Ethik.

16 Vgl. folgende acht *Star-Wars* Teile: die Original-Trilogie mit *Episode IV – Eine neue Hoffnung* (1977), *Episode V – Das Imperium schlägt zurück* (1980), *Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter* (1983), die Prequel-Trilogie mit *Episode I – Die dunkle Bedrohung* (1999), *Episode II – Angriff der Klonkrieger* (2002), *Episode III – Die Rache der Sith* (2005), und die beiden bis 2017 produzierten Teile der Sequel-Trilogie *Das Erwachen der Macht* (2015) und

Die letzten Jedi (2017).

17 Neill Blomkamp (Regisseur): *Elysium*. 2013; Bong Joon-Ho (Regisseur): *Snowpiercer*, 2013; Ben Wheatley (Regisseur): *High-Rise*, 2015.

18 Gary Ross (Regisseur): *Die Tribute von Panem – The Hunger Games*, 2012.

19 Der Film *Valerian – Die Stadt der tausend Planeten* wurde mit einem geschätzten Budget von ca. 177 Mio. US Dollar produziert. Am Eröffnungswochenende in den USA spielte dieser ca. 17 Mio. US Dollar ein. Quelle: http://www.imdb. com/title/tt2239822/business?ref_=tt_ql_dt_4, aufgerufen am 30.09.2017 um 17:38.

20 Marshall McLuhan: *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*. Amsterdam 1996, S. 7.

21 Vgl. James Monaco: **Film verstehen**. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 134.

22 Vgl. Ludwig Trepl: *Die Idee der Landschaft – Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld 2012, S.41.

23 Vgl. Redaktion archimaera (Hg.)2019: *archimaera* #08 "Atmosphären", S.3. https://www.archimaera.de/2019/atmosphaeren.

24 M. Night Shyamalan (Regisseur): *After Earth*. 2013.

25 Richard Fleischer (Regisseur): *Soylent Green*, 1973; Ridley Scott (Regisseur): *Blade Runner,* 1982; Neill Blomkamp (Regisseur): *Elysium*, 2013; Dimitriy Grachev (Regisseur): *Titanium – Strafplanet XT-59*, 2014.

26 Trepl (vgl. Anm. 22), S.58.

27 Neill Blomkamp (Regisseur): *Elysium.* TriStar Pictures, USA, Kanada, Mexiko 2013. Blomkamp über die Erstellung des Planeten *Elysium*, in: Bonusmaterial "Planung einer Utopie – Eine Gesellschaft im Himmel wird erschaffen", EAN 4 030521 730625.

28 33,1% der dystopischen Landschaften werden mit "den Bösen" verbunden, 56,1% der dystopischen Landschaften mit "den Guten"; die im Vergleich weniger häufig vorkommenden eutopischen Landschaften werden jedoch mehrheitlich mit "den Guten" verknüpft (76,8%).

Abbildung Titelbild: *Star Wars II - Angriff der Klonkrieger.* (USA 2002, Regie: George Lucas). TC 02:12:00, Lucasfilm Ltd., The complete Saga TM, 2015 (EAN 4 010232 067364)

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Benedikt Boucsein,
Eirini Kasioumi,
Elif Simge Fettahoglu-
Özgen (Munich)**

The front side-backyard-multiplicity

Transport infrastructures, urban development and the role of the third dimension

Urban space is constituted through the co-existence of multiple, interdependent polarities, such as city and hinterland, centre and periphery, or visible façade and hidden infrastructure. Throughout the history of cities, the interweaving of such polarities is often associated with the formation of a prominent *front side* and a subordinate *backyard* – whether in terms of architectural form, function, or associated uses. In this process, transport modes play a complex role, complementing, steering or even contradicting the spatial layout of the urban structure. In this paper, we explore the role of transport infrastructures as a key factor in the formation of front sides and backyards. Taking European cities like Paris, London, and Zurich as examples, we critically review backyard and front side formations resulting from the dominance of specific transport modes and their associated infrastructures throughout the 19th and 20th century. We dwell on questions of space, accessibility and impact, aspects that are sometimes coherent, but much more often and increasingly contradictory. We also put forth the hypothesis that the third dimension has to be strongly considered when assessing the front side and backyard phenomenon: The emergence of *Noise Landscapes* around major hub airports, the predominance of vertically stacked urban developments, and the colonization of the air by drones are all developments pointing towards further complexity in the front side-back-multiplicity of the urban structure.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52156
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 105-120

Transportation, and the phenomenon of front sides and backyards

Transport and urbanization are strongly connected, having developed mutually in consecutive surges. Geography and transport, and later mobilities studies, refer to waves of transport development: each wave is associated with a new technology that fundamentally affected the mobility of people and goods, and consequently urbanization.[1] In the early stages of the industrial revolution, walking and horsecar-riding were the main inner-city mobility modes, while canals and waterways spread development inland. The invention of the steam engine in the 19th century led to the expansion of railways, intensifying inter-city transport and turning train stations into epicentres of urban life. By the mid-20th century, the diffusion of the internal combustion engine had popularized the automobile and led to the widespread construction of highways and road networks, encouraging suburbanization. Finally, the introduction of commercial jet aircraft in the second half of the 20th century made airports the anchors of global mobility, introducing new influence factors to urban development. These major developments have been complemented by other transport modes such as bicycles, trams and buses, or most recently electric scooters, with varying impacts on different urban contexts.

Transport waves have produced a complex mesh of mobilities laid across our urban, suburban, and rural settlement structures.[2] Importantly, new modes did not replace the previous ones, but supplemented them.[3] In consequence, urban form is conditioned by the pre-existence and co-existence of several modes of transport and the economic rationales and cultural frameworks of the respective epoch.

Common among transport infrastructures are the conflicting effects that they have on their surroundings. Specifically, the interplay and superimposition of transport modes in urban space produce instances of its *polarization into front sides and backyards*. *Front sides* stand here for the "prominent" side of modern city development, associated with higher value, centrality, and often iconicity. *Backyards*, conversely, stand for its subordinate, reverse, sometimes even anarchic side.

It has been argued that in the post-Fordist era of constantly expanding and varied mobility, polarization is a decisive factor in urban development and can take on extreme forms. For instance, Graham and Marvin have discussed the rise of "splintered geographies", in which transport systems provide distinctly different services and spatial accesses to premium users, as opposed to poorer users and bypassed areas.[4] Thomas Sieverts, whose concept of the "Zwischenstadt" is a powerful tool for interpreting contemporary urbanized landscapes, has analysed large-scale transport infrastructures as both connecting and disrupting: they trigger the formation of enclaves as much as they facilitate centrality and define urban form.[5] And in his influential work "Ladders", Albert Pope has shown that the lattice-like development of urban form is inherent to a modernistic idea of the city revolving around the automobile.[6]

Another aspect to consider is the alternation of extensive and intensive transport modes. While intensive modes are based on a small number of interconnected hubs, extensive ones rely on a multitude of points that are hierarchically more equal.[7] It can be observed that the waves of transport development follow an alternate pattern of these two configurations.

With the latest transport revolution, the airplane, this development has taken a turn into the vertical dimension, adding more complexity to the front side and backyard polarity. In our previous work on airport areas, we have observed growing contrasts between, on the one hand, highly connected nodes and their access channels and, on the other hand, their "impact territories", which support the node's functionality by absorbing externalities like discontinuity and nuisance. The "backyard" condition of such territories is primarily induced by the noise carpet of flying airplanes.[8] This occurrence is one of many that point to an "urbanization of the air", with tangible



Backyard of a typical Parisian block. 3. Eirini Kasioumi (2017).

impacts on urban space – yet another considerable shift in how transport infrastructures influence urbanization.

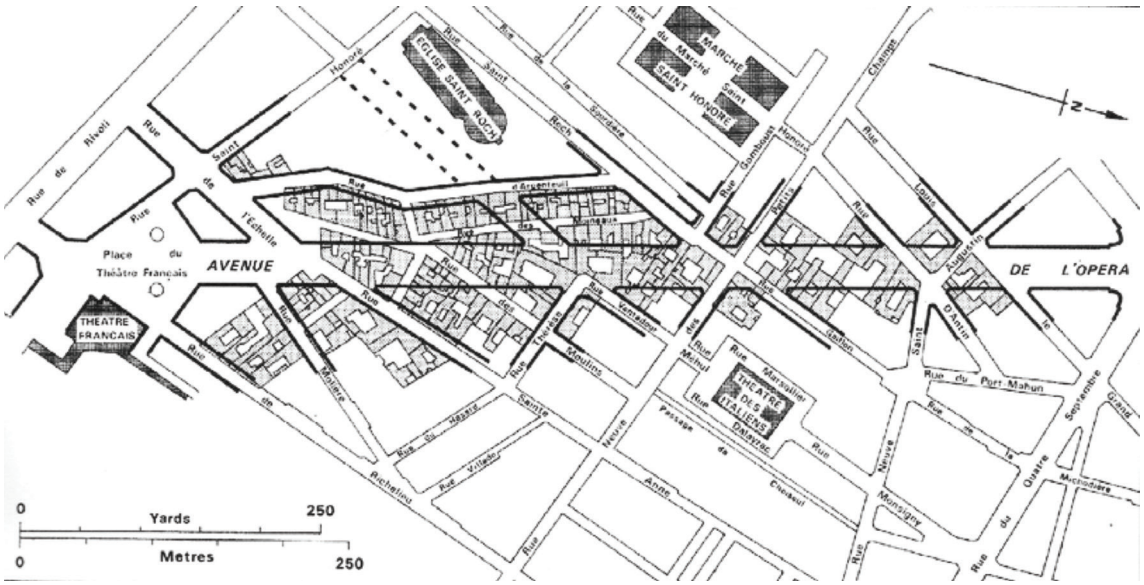
This short reflection points to the fact that the front side-backyard duality has three major dimensions: space, accessibility, and impact. *Spatially*, the duality is expressed by typological properties such as the position and dimension of buildings, the width of urban spaces, and the position of public and private functions and entrances. *Accessibility* is strongly determined by the type of transport: Extensive transport modes usually create accessibility along a line, while intensive modes increase the accessibility of points. The *impact* of transport lines is reflected on their various emissions on the one hand, and on the various flows that they prompt on the other hand.

In considering this complex phenomenon on the basis of these three dimensions, this paper has two major aims. First, we aim to elaborate on the front side-backyard duality as one inherently connected to modernity. Existing references to this duality focus on how modernist ideals disregard the cultural and aesthetic value of transport and other infrastructures, viewing them as utilitarian systems to be relegated to the "backyard".[9] Less has been said on the infrastructures' own ability to polarize urban space. Thus, we conceptually and empirically enrich existing approaches by reviewing examples of the production of front sides and backyards in major European cities during the 19th, 20th and 21st centuries. In so doing, we also attempt to verify to what extent the contemporary condition produces greater spatial polarization – demonstrating that, rather than a simple duality, urban space increasingly consists of a multiplicity of several overlaying dualities.

Second, we reflect on the potential future evolution of the front side-backyard phenomenon, especially in view of the "urbanization of the air" – an increasingly plausible scenario thanks to the rise of drones and other gravity-defying mobility modes. This scenario would signal the advent of a new wave of "extensive" modes, along with their "verticalization", bringing multiplicity into the third dimension.

Boulevards: Urban devices of polarization

The accessibility by foot and horse-drawn carriage defined the structure of settlements for centuries. The spatial layout of European medieval cities was mainly a result of the superposition of paths, houses and light infrastructures. These types of transport did not have a strong polarization effect on the urban structure. Taken together with the limitations of construction methods and the lack of city planning authority, it meant that users occupied space rather homogenously. An obvious differentiation occurred vertically at the scale of the in-



Map of Avenue de l'Opera, Paris, indicating the compulsory purchases of the Haussmann Plan, 1876.

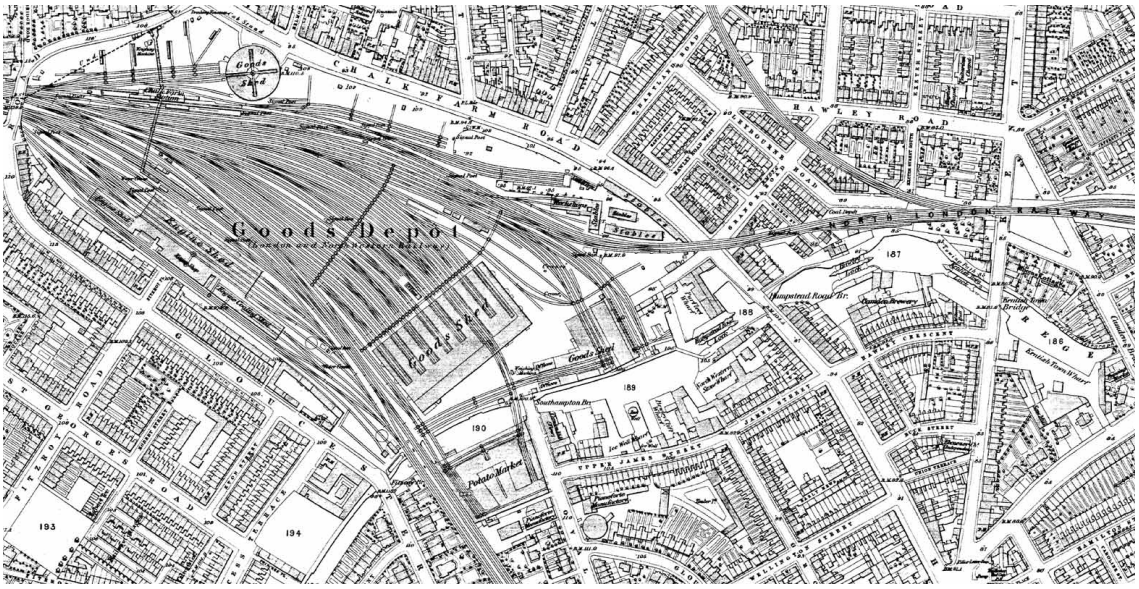
dividual building: the lower level was occupied by workshops or other economic activities, and dwelling spaces for animals; while the families inhabited the upper levels.

The image and structure of Europe's metropolises changed significantly in the 19th century. An important blueprint for these transformations was the redevelopment of Paris by Georges-Eugène Haussmann. When Napoleon III named Hausmann its prefect in 1853, Paris was still largely a medieval city with poor hygienic conditions and a major traffic circulation problem. The opening of the *grands boulevards*, in addition to facilitating the movement of military troops, supported the city's economic growth: it connected its neuralgic points, providing ample space for the ever-growing traffic of wagons, carriages and carts; and also, it boosted its real estate market, leading to the renewal of its building stock.[10]

In Haussmann's boulevards, traffic was largely not seen as a nuisance. This transport infrastructure project had its corollary in an urban and architectural project, encapsulated in the recognizable apartment blocks that line Parisian boulevards. Here, a division into front sides and backyards became perceptible. The boulevard-side façades were given attention to architectural detail, as opposed to the ones facing the courtyard. Also, the street sides featured shops and offices, whereas the courtyards hosted workshops and stables and provided access to housing units. The traditi-



Typical Haussmanian Avenue and prominent front façades, dating to the mid 19th Century. Charles Marville, "Boulevard Haussmann" (ca.1853 –70).



Map of the North London Railway chunk between the West India Docks to Camden Town, built in 1850.
Jack Whitehead, "The Growth of Camden Town: AD 1800 - 2000" (1999).

onal vertical economic organization was complemented by a form of *vertical social stratification*: the wealthiest people would occupy the second floor, the middle class the intermediate floors, and the lower-income tenants – often concierges and servants of the wealthier residents – the top floor, under the roof. The higher the floor, the smaller the apartments, the lower the ceilings, and the less elaborate the architectural detailing.[11]

In parallel, the new representative front sides produced by the new boulevard landscape meant that lower-value functions – such as less expensive dwellings and urban manufacturers and industries – were pushed deeper down in the respective plot, into the existing urban tissue.

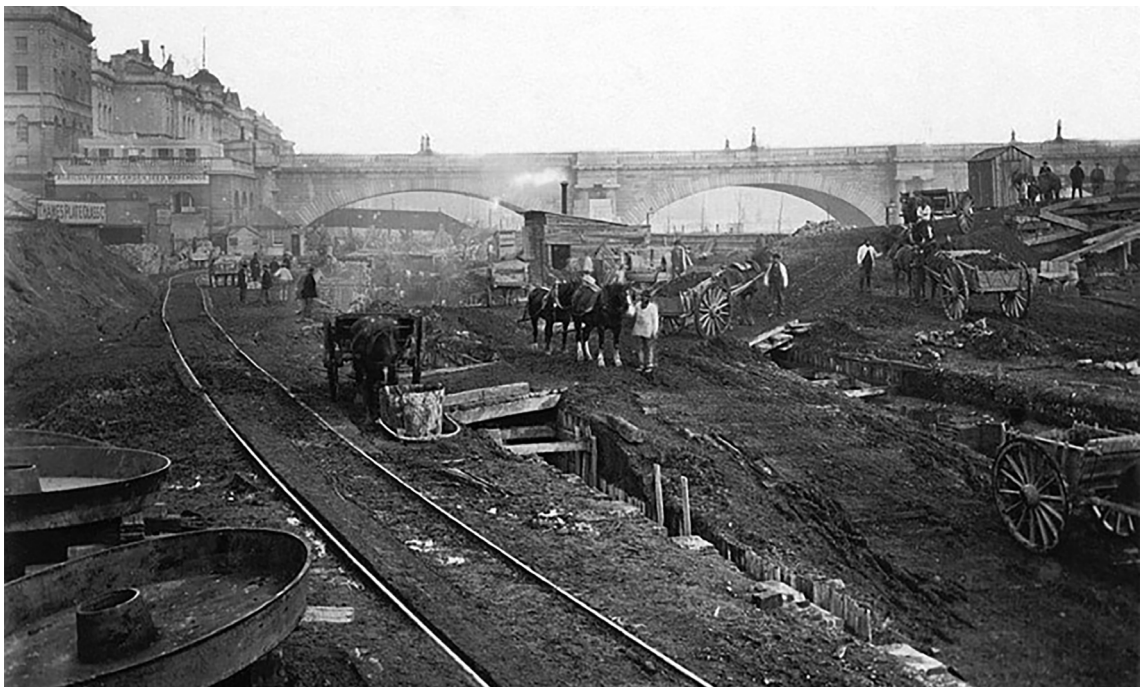
Even though the Haussmannian project was unique in its comprehensiveness and intensity, similar transformations of the urban structure occurred in many other European cities of the 19th century. Examples of new major boulevards catalysing spatial polarization as in the Parisian model can be found in Vienna (Ringstrasse) and Berlin (Friedrichstrasse), among others.[12] In London, where private initiative prevailed over state-led capitalism, the front side-backyard duality was best epitomized by the grand estates, with the mews as the backyard condition.[13]

Thus, the development of modern European cities seems inescapably connected to the creation of front sides and backyards – developed as a tool of sanitation, of control, of social distancing, and as a means of capitalistic development. The boulevards also show that extensive transport infrastructures have the potential to flip frontside – backyard relations inside the urban tissue relatively quickly and radically.

Railway stations: Connectivity-induced backyards

As the era of the boulevard was underway, the era of the railway was on the rise, too. In fact, Haussmann's network of boulevards aimed to connect the city's train stations. His project even included the construction of two new stations, Gare de l'Est and Gare du Nord. Napoleon himself considered railways as the roads of the future, and the new stations the real gates of the city.[14]

These new gates, proliferating in Paris, London, and many other European cities in the second part of the 19th century and the first years of the 20th, unleashed an unforeseen dynamic between transport node and city. Though their placement was largely chaotic, based on existing infrastructure and availability of space, their impact was enormous. Railway lines first demonstrated how strongly transport infrastructure can exercise both *pull* and *push* forces. In terms of their *pull* effect, the stations quickly drew urban development and became





On top: Construction site to the west of Waterloo Bridge, 1866-1870. Museum of London (ca.1866-1870).
Above: Zurich Hauptbahnhof, today. Werner Huber, "Bahnhofstrasse Zürich" (2015)..

centralities. In Zurich, for example, the construction of its main station was accompanied by that of the Bahnhofstrasse as a main commercial street, together shifting the city's new centre of gravity away from the traditional, medieval city.

Yet the approach lines leading to the new stations cut through the urban structure violently, leading to the demolishment of thousands of homes and to the degrading of the areas they crossed[15] – a *push* effect. This was perhaps most dramatic in the case of London, where railways became agents of slum clearance: it is estimated that more than 76.000 people were driven out of their homes due to railway expansion between 1853 and 1901.[16] The approach lines towards the urban train stations, occupying an enormous amount of land and interrupting communication between formerly connected parts of the city, can be considered as the backyards of railway development: shoddy areas plagued by emissions – witnesses of the time, for example, describe the disturbance of clockmaker workshops due to railway-produced vibrations. Not surprisingly, it was mostly industries that settled near the railway lines: pushed away from upscale areas, fac-

tories and manufacturers found here ample space and good connectivity, as rail segments would be diverted to serve them. They thus accentuated the backyard condition of these areas.[17]

The development of railways testifies to the ability of intensive transport modes to create *impact territories*; and hence, to reconfigure urban areas functionally, socially and economically. As factories settled around railway tracks, they reinforced the segregation of their low-income workforce that usually dwelled in their vicinity. Conversely, at the front sides of the railway node major commercial and business centres were often developed. Thus, railway stations both intensified existing polarizations of the urban structure, and created new ones.

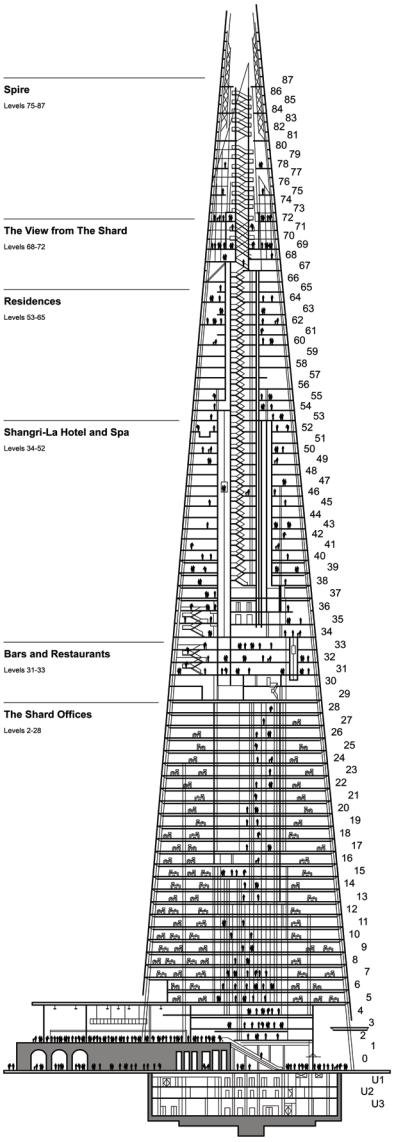
Highways: The emergence of inner and outer peripheries

While the cities of the railway bore resemblance to existing urban structures, the next wave of transportation, the car, prompted a new kind of settlement – urban sprawl. The formation and problematic of urban sprawl have been extensively described in the literature.[18] By catering

Below: A section of the Boulevard périphérique from the 18th arrondissement. Wikimedia Commons "Boulevard périphérique, 18th arrondissement" (2010).
Bottom: Aerial view from 1961 showing the construction of the Boulevard Périphérique between Vanves and Châtillon. Mémoire 2Cite, Flickr.







Section of the Shard showing the layout of the functions at different levels. Wikimedia Commons "The Layout of the Shard" (2013).

to the extensive transport mode that is the automobile, highways made a much larger area accessible than before, leading to the emergence of automobile suburbs in outer peripheries.[19] Thomas Sieverts described these areas in his *Zwischenstadt*, turning the attention of planners towards a phenomenon that had been largely overlooked until then.[20]

While railways had also supported the creation of metropolitan sub-centres, highways did so less predictably, prompting less easily classifiable urban forms – from the suburban subdivision to the commercial mall to the car-oriented business park. Accordingly, the front side-backyard relationship became more complex. Motorway junctions, for instance, are amongst the most central points of a metropolitan region, but at the same time repel urban development. Consequently, while the connecting properties of the car had been in the foreground at the beginning of its rise as a dominant transport mode, its dividing character became more and more apparent, with highway projects often encountering strong resistance from affected communities.

In particular, highways feeding city centres caused *inner peripheries*: areas that, although geographically in a central location, are locally poorly accessible and thus perceived as remote. The noise and other pollution caused by the car turned the surroundings of inner-city arteries, built all around Europe during the 1960s and 1970s, into underprivileged enclaves. The *Boulevard Peripherique*, built around Paris in 1973, is a prominent example: in the collective imaginary, it marks the end of the compact, well-organized city and the start of the discontinued and unpolished suburbia.[21]

Concerning the effect of extensive transport modes, the effects of highways confirm the observation made earlier with the boulevards regarding their potential to override previous conditions. In addition, highways testify to the ability of new transport infrastructures to prompt new and unexpected settlement structures that redefine whole regions – such as the dissolution of the traditional city cores through suburbanization and sprawl.

Elevators: The verticalization of the city

Even though the elevator is not directly comparable to railways or highways, it has been almost equally transformative, as it opened up the world of vertical transportation, which in turn enabled the building of cities upwards. According to Stephen Graham, *elevator urbanism* has not received the attention it deserves in social scientific discussions of urban space, which have largely focused on horizontal mobilities and transport infrastructures.[22] Yet the technological progress in elevator engineering has triggered a significant skyward shift in the architecture of recent decades, further encouraged by the sustaina-

bility-prompted imperative of higher density.

This vertical mode of transport restructures the question of front sides and backyards in yet another way. Vertical urbanization seems to be creating its own spatial polarization. The social stratification seen in Haussmann's apartment buildings becomes inversed: it is now the wealthiest residents or premium users that occupy the uppermost floors, especially in the highest buildings. At the same time, several levels underground often provide the infrastructure of the building: machinery, parking, etc. Thus, the elevator signals a "verticalization" trend in the building stock that, through its proliferation, becomes formative for the urban structure as a whole.

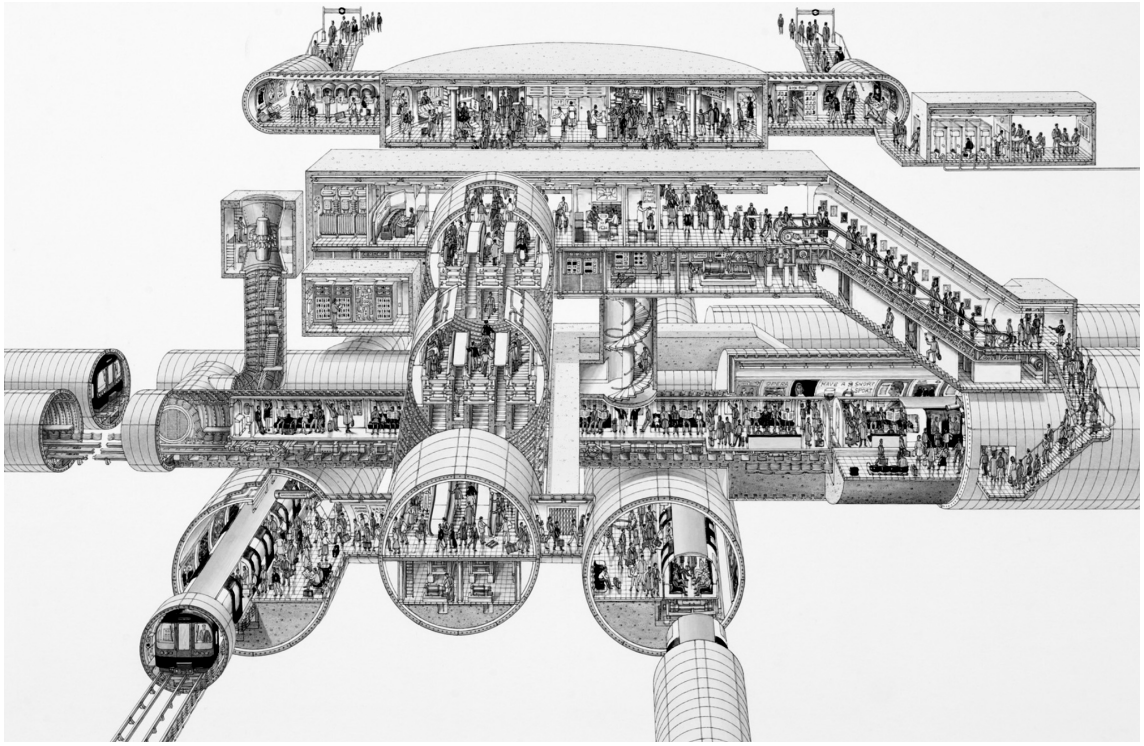
Subways: Democratic connectors?

At first sight, the existence of subways seems to run against the hypothesis of a front side-backyard duality. But in fact, subways are important for this hypothesis, precisely because they are the exception, and they may also hold an important lesson for the future urbanization of the air, that we deal with in the final part of this paper. As they are constructed underground, subways are the most expensive way to connect different parts of a city. But they have no negative externalities on the overground urban structure. This stems from the very nature of the mode: although the subway network is *horizontal*, it is *layered vertically* under the city. This prevents the subway from impacting its built surroundings through emissions, while it very much influences their accessibility.

Subway stations may produce front sides by attracting central functions and greater urban density, especially in the case of new metro systems. They influence the value of the nearby plots, and likewise trigger gentrification, but they hardly produce any backyards. Further, in a dense subway network, one line can link very different neighbourhoods, for example, high-income with low-income areas, and increase mutual accessibility. Without negative externalities, traffic infrastructures thus appear to become democratic connectors: They leave the spatial structure unaffected, while greatly enhancing its accessibility.

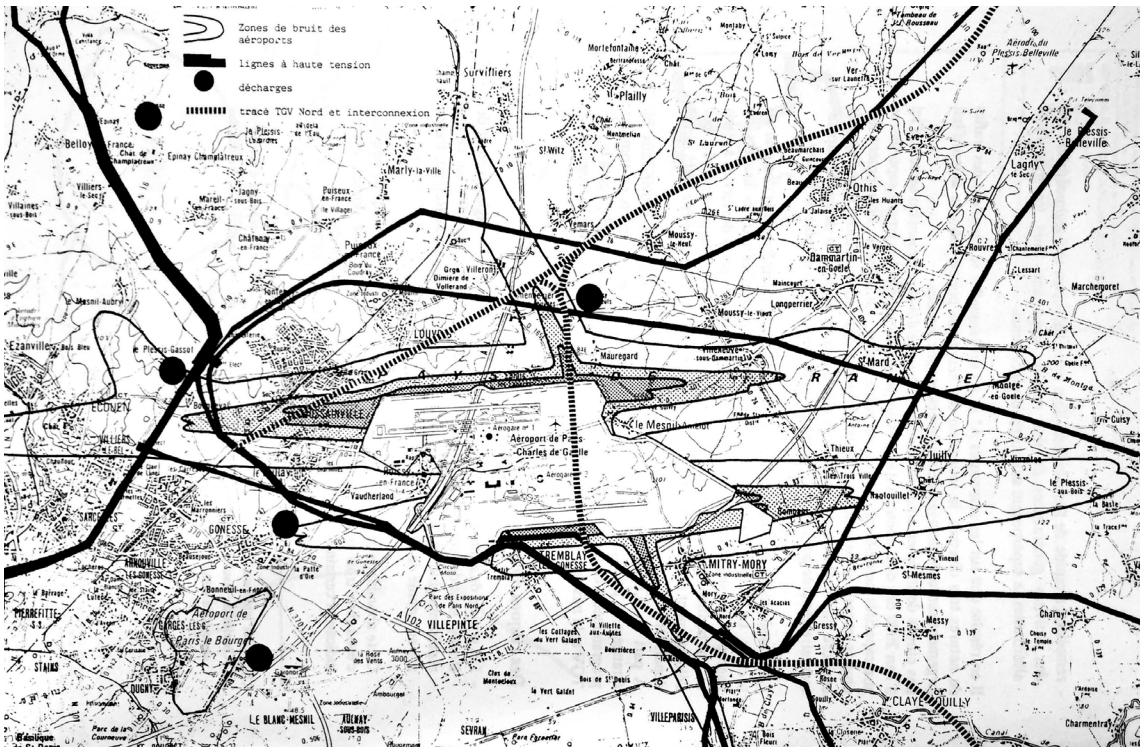
Airports and Noise Landscapes: Backyards of unintended consequence

The jet age has brought changes to city form and structure that are still poorly understood. Like subway systems, air travel networks are *layered vertically over* urban space. Air movement channels are outside the urban realm, whi-



Conceptual section of a metro station showing the interconnectedness of the layers underground.
Stephen Biesty "Subway Station" (2019).





On top: Warehouses in Massy, west of Paris Orly Airport. Eirini Kaisoumi (2017).
Above: Plan of the noise zones of the Paris Charles de Gaulle airport and other disturbing infrastructure (railway, high-tension lines, landfills), as depicted by the Paris planning authorities in 1989. Institut de l'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Ile-de-France, Mission Exploratoire "Développement du Pôle de Roissy" (1989)

le there is an extreme concentration of flows at the airport node. But unlike subways, this singular point captures a vast zone around it, whose main role becomes to support the node's function: from the technical facilities supporting terminal operation to the areas under the approach and departure paths of airplanes and the ground access and provision infrastructure.

Inside the airport itself, spatial polarization is shaped by the boundary between *airside* and *landside* with varying degrees of access and exclusivity.[23] More important for our analysis are the areas around the airport: chiefly distinguished by the aircraft noise pollution that they incur, these areas constitute the complex spatial phenomenon of the *Noise Landscape* that we have introduced in previous work.[24] In extensive studies of airport areas in Paris, Amsterdam and Zurich, we identified Noise Landscapes as backyards that often stand in dramatic contrast with the airport node. In addition to aircraft-induced noise and



Low-value businesses in the area of Chilly-Mazarin", west of Paris Orly Airport. Eirini Kaisoumi (2017).

air pollution, with considerable effects on the environment, human health and land values,[25] other traffic-induced conditions shape their character as well, as airports are usually served by both highway and railway access lines.

These backyards feature a compartmentalized urban structure, heterogeneous visual appearance and ad-hoc mix of land uses, and are often home to chronically disadvantaged social groups.[26] In a similar way to railway backyards, they attract industry and logistics; but there are also parts where high-value businesses thrive. Inside a backyard situation, a front side can swiftly appear – for example, if a direct connection to the airport is introduced. The Zurich airport area exemplifies such different situations: The airport's immediate vicinity constitutes a prestigious front side, epitomized by the upscale office, retail and convention centre "The Circle". But a few hundred meters away, there are low-income housing areas in the municipality of Opfikon, positioned

in an "inner periphery" situation between highways and railway lines.

Airport areas demonstrate that the latest wave of transport development produces complex effects on the urban structure. By combining horizontality and verticality and by acting cumulatively in relation to existing transport infrastructure, air transport has transformed the front side-backyard condition so, that there is no simple way to understand and represent it any more.

Drones and logistics: The new urbanization of the air

We have arrived in the 21st century, and at the question whether airborne mobility will make another significant step in the next decades. If distributed widely across the urban tissue, Urban Air Mobility (UAM) most likely will come with their particular form(s) of urbanization; and with their own concerns of safety, privacy and noise.

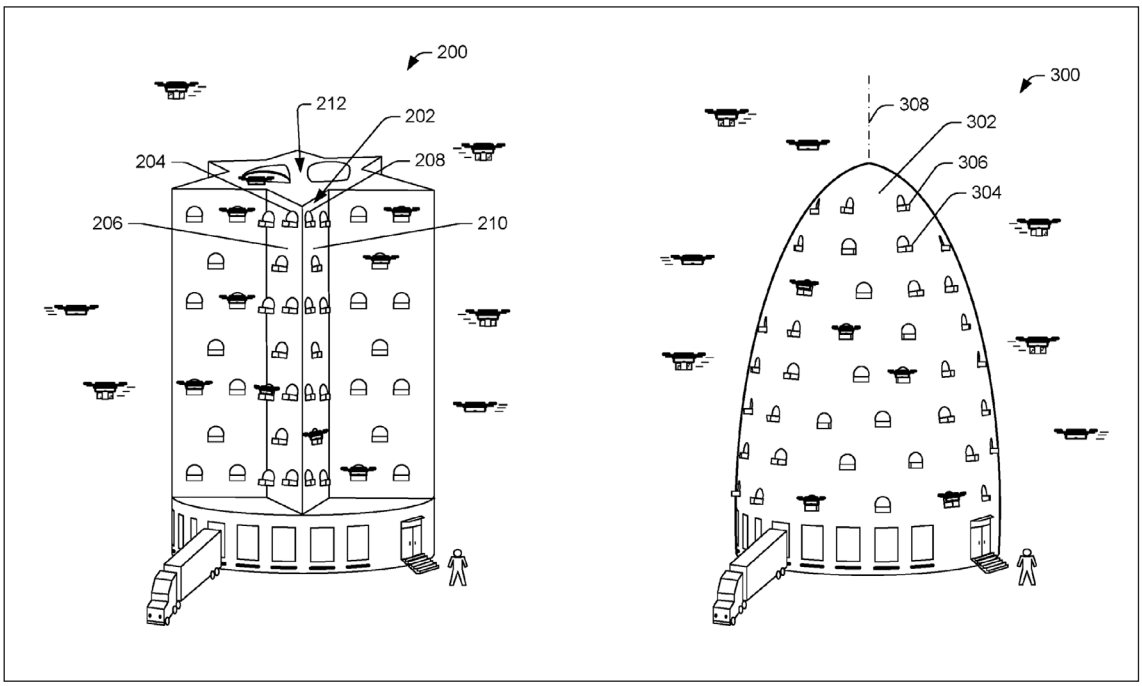
The widespread availability of personal drones has already introduced an invisible geography above the ground where no-fly zones and regulations define a volumetric zoning through geo-fencing. As drones multiply, specific routes will have to be defined for them, especially in lower altitudes corresponding to the urban environment, with pertinent control, coordination and regulation mechanisms. UAM also depends on distributed physical components, in forms of stations or hubs as permanent additions to the settlement structure, in urban and rural contexts alike. Along with the urban scale, front side-backyard configurations at the architectural scale could also be challenged, as "former understandings of thresholds, barriers, overlookings, windows and enclosure become anachronistic in the path of such airborne agents".[27] In essence, not just vertical, but three-and four-dimensional approaches to understanding this form of urbanization will be important in the coming decades.

UAM is far from its final form. However, the variations in size and form of UAV (Unmanned Aerial Vehicles) and their adoptability offer what other airborne mobilities, like helicopters, lacked. From the distribution of goods and services to aerial taxis, from surveillance to emergency services, from agriculture to roof inspections, UAM instances are rising in number and variety every day.

Recently, the Corona-Crisis led drones to be utilized in aerial disinfection, transport of samples and deliveries but also as crowd control and quarantine enforcement agents in China.[28] In Switzerland, "vertiports are already being used on a daily basis" since 2017 with "service drones carrying medical supplies between laboratories and hospitals" reaching 500 drone flights/month. Private companies like Amazon and DHL are testing cargo drones' capabilities for distribution of goods and services, while Uber is working on a prototype for air taxis for "world's first urban aviation rideshare network" and also on designs for "skyports".[29] This anticipation has already led to the first *front side real estate*: in London, the startup Skyports has bought the rights to 15 rooftops for UAM uses as they expect it to be a "regular occurrence" as soon as 2021.[30]

With digitalization acting as a de-facto facilitator, UAM can be claimed to already bid its time. However, UAM's widespread adoption still depends on many factors, as it requires the acceptance of governance, commercial, and also civil actors. Technological constraints and environment, safety, privacy and noise-related concerns will play an important role, especially in urban contexts.

Airspace, much like the underground, is unbound by ground conditions, and likewise almost democratic in nature: apart from the restrictions defined by rules and regulations, infrastructural and technical capabilities, all air space is essentially equal. Therefore, the backside/front side dichotomy could be challenged by UAM both in vertical and horizontal dimensions: Ground floor/top floor relations may be reconfigured as the rooftops become prominent, façades may gain new functions and become more permeable, courtyards may become access-points and thus novel front sides. Moreover, the street space and existing inner-city transport infrastructure may



Patent Drawings of the UAV Ports by Amazon. Curlander et al., "Multi-Level Fulfillment Center for Unmanned Aerial Vehicles" United States Patent US 9,777,502 B2 (2017).

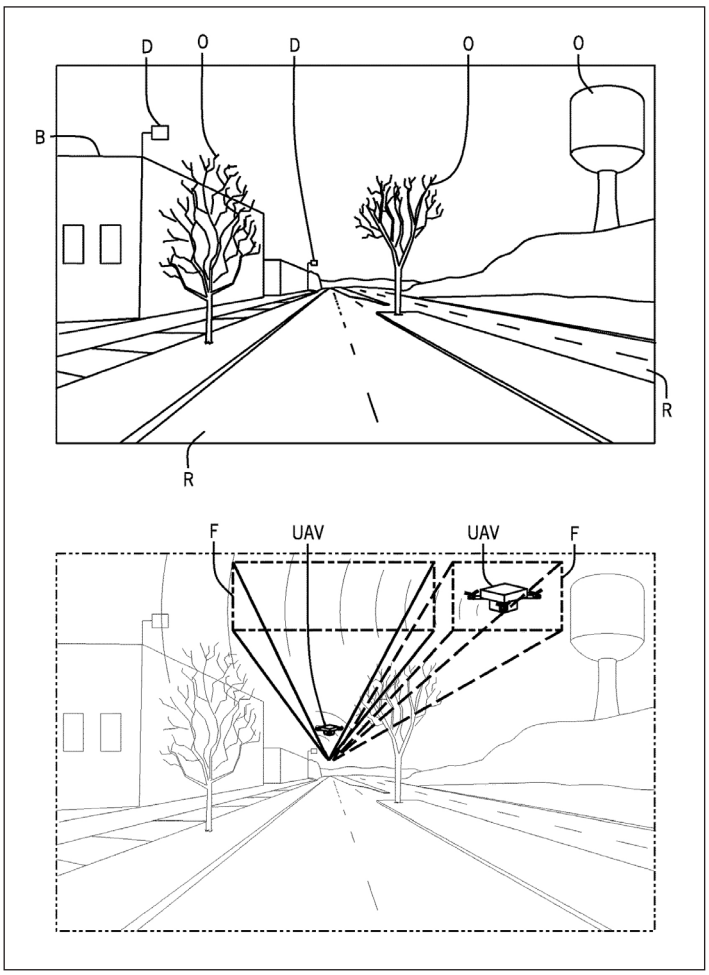
be reconfigured in light of the vertical extension potentials. As they generate new backyards and front sides, UAM forms hence have the potential to flatten and re-define polarization, perhaps more extensively in urban environments than other airborne agents. Like every other technology, they have the equally large potential for a negative impact as well – in the case of UAM this could especially concern increased surveillance possibilities and the disturbance of privacy of private space in general.

Conclusion: What will become of the "flattened space of polarization"?

The connection between traffic infrastructures and the development of front sides and backyards can be seen as a dominant thread throughout the 19th and 20th century. During this time, cities have transformed from simple front side-backyard-dualities into complex, multi-layered configurations. As space has become increasingly connected, two trends become discernible. First, as the speed of transport and its territorial extent reach novel levels, cumulative transport development appears to come to a peak.[31] This can be understood as a symptom of the global trend conceptualized as the Great Acceleration: the era of unprecedented growth of human activities experienced in the last century.[32] Second, the ubiquity of connectivity in the urban structure has resulted in increased polarization and, one could say, in the "backyardization" of large parts of the urban structure.

Space, as a result, has become both more flattened and more polarized, and as we look back on the last two centuries, we realize that these two properties cannot be separated. It appears that the Great Acceleration has brought us a *flattened space of polarization* covering our cities like a chaotic, unevenly woven carpet.

How could this space evolve in the future? We are writing this article during 2020, as the Corona-crisis unfolds across the globe. Although its long-term social and economic effects are still unclear, we understand this crisis as a first sign that the epoch of the Great Acceleration is ending – an expectable development. This must also challenge our reflection on the impact of transport infrastructures, calling into question the very idea of a "next wave" of transport development, and that of the predictability or even necessity of transforming our cities' physical structure in the next decades – a mindset for which we yet have to establish the intellectual framework. We are currently experiencing a sudden slowing down of the Great Acceleration. While it is to be assumed that our societies will try to resume acceleration as quickly as possible once the virus is under control, this crisis may well foreshadow a 21st century in



which periods of acceleration will alternate with periods of deceleration or even crashes, resulting in partial collapse of some systems.[33]

Airborne mobility will thus probably not take the linear development path that the preceding forms of mobility have taken and that had turned them into new dominant modes of transport. Rather, the next transport revolution may be completely different in character and could indeed be already happening: the development of a multitude of light, decentralized transport modes, both on the ground and in the air, linked to digital tools. This is also plausible given the alternate pattern between intensive and extensive transport modes. And, as a corollary to a potentially far-reaching societal and economic paradigm shift, if our societies work towards a positive, progressive and egalitarian scenario, it could be one component of a vast democratization project, leading to a weakening of front sides and backyards – at least if urban planners and others involved in the development of our cities push into this direction together.

Above: Patent drawings for distribution of the UAV network utilizing the lower air field of the current infrastructures. Chan et al., "System and Method for Management of Airspace for Unmanned Aircraft", United States Patent No: US10,134,291B2 (2018).

Notes:

1 Jean-Paul Rodrigue / Claude Comtois / Brian Slack: *The Geography of Transport Systems*. London 2009.

2 John Urry: *Mobilities*. Cambridge 2007.

3 Cesare Marchetti: "Anthropological Invariants in Travel Behavior." In: *Technological Forecasting and Social Change* 47- I (1994).

4 Stephen Graham / Simon Marvin: *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London, New York 2001.

5 Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Vieweg 1999 ([1]1997).

6 Albert Pope: *Ladders*. Houston 1997.

7 Albert-László Barabasi, Linked: H*ow Everything Is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life*. New York 2002.

8 Benedikt Boucsein / Eirini Kasioumi: "Noise Landscapes: Fallow Lands of Global Mobility." In: Michael Chieffalo / Julia Smachylo (eds.): *New Geographies* 10. Fallow, New York 2019, pp 49-57. Benedikt Boucsein / Kees Christiaanse / Eirini Kasioumi / Christian Salewski (eds.): *The Noise Landscape: A Spatial Exploration of Airports and Cities*. Rotterdam 2017. Christian Salewski / Benedikt Boucsein / Anna Gasco: "Towards an Effect-Based Model for Airports and Cities." In: Sven Conventz / Alain Thierstein (eds.): *Airports, Cities and Regions*. London, New York 2015, pp. 257-281.

9 William R. Morrish / Catherine R. Brown: "Infrastructure for the New Social Compact." In: *Writing Urbanism. A design reader*. London, New York, 2008, pp 138-154 ([1]1995).

10 Patrice De Moncan / Claude Heurteux: *Le Paris d'Haussmann*. Paris, 2002.

11 Patrice De Moncan / Claude Heurteux: *Le Paris d'Haussmann* (1ère édition). Paris: Editions du Mécène, 2002.

12 Gerhard Fehl: "London: The Early Metropolis." In: İhsan Bilgin / İhdil Erkol (eds.): *London. Metropolis and Architecture*. Istanbul 2009, pp. 15-43.

13 Sigmund Giedion: "City Planning in the Nineteenth Century." In: *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge 1959. ([1]1941).

14 Micheline Nilsen: "Paris: Haussmann, the Railways, and the New Gates to the City." In: Micheline Nilsen (ed.): *Railways*

and the Western European Capitals: Studies of Implantation in London, Paris, Berlin, and Brussels. New York 2008, pp 69-80.

15 John R. Kellett: *The Impact of Railways on Victorian Cities*. London, New York 2014. (1969).

16 Micheline Nilsen: "London: 'Wedges into the Slums.'" In: *Railways and the Western European Capitals*. New York, 2008, pp 29-45.

17 Hans-Peter Bärtschi: *Industrialisierung, Eisenbahnschlachten und Städtebau. Technische und soziale Entwicklungen in Zürich-Aussersihl*. Zürich, 1980.

18 Chris Couch / Gerhard Petschel-Held / Lila Leontidou (eds.): *Urban Sprawl in Europe: Landscape, Land-Use Change and Policy*. Oxford, 2007. Robert Bruegmann: *Sprawl: A Compact History*. Chicago, London 2005. Sieverts (cf. n. 5).

19 Peter Hall: "The City on the Highway." In: Peter Hall: *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design*. Oxford 1996, pp.325-385.

20 Sieverts (cf. n. 5), pp.189-207.

21 Jean-Louis Cohen / André Lortie: *Des fortifs au périph, Paris, les seuils de la ville.* Paris 1992.

22 Stephen Graham: "Vertical Mobilities. Confronting the Politics of Elevators in Tall Buildings and Ultra-Deep Mining." In: Malene Freudendal-Pedersen / Sven Kesselring (ed.): *Exploring Networked Urban Mobilities : Theories, Concepts, Ideas*. London 2018, pp. 80-107.

23 Victor Marquez: *Landside | Airside. Why Airports Are the Way They Are*. Singapore, 2019.

24 Benedikt Boucsein / Eirini Kasioumi / Christian Salewski: "Noise Landscapes in Europe: A Typological Paradigm." In: Boucsein et al. (cf. n. 8), pp.189-207.

25 See for example: John Whitelegg / Nick Williams: *The plane truth: Aviation and the Environment*. London, 2000.

26 Benedikt Boucsein et al. (cf. n. 8), pp.189-207.

27 Ole B. Jensen: "Drone city- power, design and aerial mobility in the age of 'smart cities'." In: *Geographia Helvetica* 71 (2016), pp.67-75.

28 Zac Doffman: "This New Coronavirus Spy Drone Will Make Sure You Stay Home" In: *Forbes*, 05.03.2020, URL: https://www.forbes.com/sites/zakdoffman/2020/03/05/meet-the-coronavirus-spy-drones-that-make-sure-you-stay-home/#30180e1b1669

29 Natashah Hitti: "Uber reveals drone-like prototype to create aerial taxi service by 2023." In: *Dezeen*, 10.05.2018 https://www.dezeen.com/2018/05/10/uber-drone-flying-car-prototype-aerial-taxi-service-technology-news/. Eleanor Gibson: "Uber reveals 'skyport' proposals for flying taxi services". In: *Dezeen*, 11.05.2018. URL: https://www.dezeen.com/2018/05/11/uber-air-elevate-skyports-flying-taxi-service/

30 Marcus Fairs: "London rooftops snapped up for "vertiports" as drone travel moves closer" In: *Dezeen* 23.08.2020 URL: https://www.dezeen.com/2018/08/23/skyports-barr-gaze-tas-london-rooftops-vertiports-drones-technology/

31 Benedikt Boucsein: "What Is the Noise Landscape? A Cultural-Historical Perspective." In: Boucsein et al. (cf. n. 8), pp. 270-282.

32 Will Steffen et al.: "The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration". In: *The Anthropocene Review* 2, no. 1 (2015), pp. 81–98.

33 Jem Bendell: "Deep Adaptation: A Map for Navigating Climate Tragedy", In: *IFLAS* Occasional Paper, no. 2 (2018).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Christoph Mäckler,
Wolfgang Sonne
(Dortmund)

Vorne und Hinten im Städtebau

Bezahlbarer Wohnraum steht heute ganz oben auf der politischen Agenda der Bundesrepublik Deutschland. Die Fachwelt betont, dass die Fehler der Sechzigerjahre, der monofunktionale Wohnungsbau in Form von Großsiedlungen auf der grünen Wiese, nicht wiederholt werden dürfen. In vielen Projekten lebt ungewollt die Siedlungsideologie weiter: gleichartige Wohnungen, allseitige Besonnung und Belüftung, mehr Grünraum als Straßenraum. Kurz: Es fehlt das Verständnis für das, was Stadt ausmacht, die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit – und damit eine Unterscheidung von Vorne und Hinten.

Im Siedlungsbau sind alle Seiten gleich; im Städtebau dagegen gibt es Vorderseiten, die den öffentlichen Raum definieren, und Rückseiten, die sich einem privaten Raum zuwenden. Die Vorderseiten sind als Straßen- und Platzwände anspruchsvoll gestaltet, um den Bedürfnissen der urbanen Öffentlichkeit gerecht zu werden. Die Rückseiten umfassen die Höfe und Gärten und machen diese zu einem Innenraum, der von den Anliegern genutzt wird.

Das Verständnis für diese Differenzierung, für das *Vorne und Hinten*, das *Öffentliche und Private*, gilt es wiederzugewinnen, wenn mit den neuen Wohnhäusern tatsächlich urbane Quartiere entstehen sollen. Es muss untersucht werden, mit welchen städtebaulichen und architektonischen Typen von Blöcken, Häusern, Grundrissen und Fassaden das allseits gewünschte urbane Quartier erreicht werden kann. Anstelle von Zeilen, Solitären oder Großstrukturen bildet das mehrgeschossige Haus am Blockrand mit rückseitigen Flügeln am Hof flexible Möglichkeiten, eine Differenzierung von öffentlichen und privaten Sphären auszubilden und unterschiedlichsten Ansprüchen zu genügen.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52162
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 121-138

Es ist der europäische Städtebau, der ganz wesentlich die Idee und die Praxis der Rückseite in der Architektur ausgebildet hat. In der Landschaft freistehende Bauten wie der griechische Peripteraltempel, die bergbekrönende Burg, der Bauernhof, die Villa oder der Monopteros im Landschaftspark sind mehr oder weniger allansichtig und haben tendenziell eher gleichgewichtig gestaltete Seiten. Ganz anders die Bauten im Stadtgefüge: das Stadthaus, das Rathaus, die Kirche und viele andere städtische Bauaufgaben sind in das Netz der Stadt eingebunden und richten sich zumeist mit einer Seite – ihrer Vorderseite – zu diesem öffentlichen Straßennetz hin aus. Und da, wo es eine definierte Vorderseite gibt, ist auch die Rückseite unvermeidbar: Da die allermeisten Häuser einer Stadt nur über eine Seite erschlossen werden müssen – die Vorderseite, die mit ihrem Eingang am öffentlichen Straßennetz liegt –, können die Blöcke zwischen den Straßen so groß sein, dass mehrere Häuser auf einem Block liegen können und dabei alle über eine Vorderseite an der Straße ihren Zugang erhalten, während sie gleichzeitig eine Rückseite zum Blockinneren ausbilden. Dies ist die Blockrandbebauung, die sich über alle Zeiten und Kulturkreise als ein Grundprinzip des Städtebaus finden lässt, da sie einem Grundbedürfnis von Städten entspricht: maximale Bebauungsfläche bei minimaler Wegefläche unter der Bedingung der Erreichbarkeit aller einzelnen Häuser zu schaffen.[1]

Im historischen Überblick sind es nur wenige Vertreter und kurze Zeiträume, in denen versucht wurde, mit diesem Grundprinzip zu brechen. Zeitweise galt die Rückseite der Stadt, der Hinterhof, gar als das Böse schlechthin, das es "*quadratkilometerweise glattzurasieren*" galt (Scheffler), das als "*gebaute Gemeinheiten*" zusammenfallen sollte (Taut) oder das schlicht "*getötet*" werden sollte (Le Corbusier), wie die Vertreter einer Städtebaurevolution im 20. Jahrhundert meinten. Ihr Wunschbild war die durchgrünte Siedlung, ihre baulichen Typen waren vorzugsweise die Zeile und das Punkthaus – Bautypen, die den Straßenraum und die Blockbegrenzung aufheben und im *floating space* des allumfassend gedachten Grünraums auch von allen Seiten ansichtig und erreichbar sein sollten. Die Rückseite im Städtebau war völlig verschwunden, die Vorderseite hatte sich zur Allseitigkeit gemausert. Der Traum einer alles ausleuchtenden Aufklärung schien städtebaulich verwirklicht.[2]

Doch mit diesem Sieg der Allseitigkeit wurden auch die Verluste offenbar: Gebäude hatten keine ansprechend und anspruchsvoll gestalteten Straßenfassaden mehr, mit denen sie einen öffentlichen Stadtraum fassen und schmücken konnten. Und fast noch gravierender: Gebäude hatten keine Rückseiten mehr, die privater, informeller und vielfältiger sein konnten als die Fassaden der Vorderseite. Die im deutschen Sprachgebrauch vorhandene Differenzierung in "Straßenfassade und Hoffassade" macht heute noch deutlich, was dem Städtebau unserer Zeit verloren gegangen ist. Weggefallen ist vor allem der informelle, vielfältig nutzbare Rückraum in der Stadt, der sich in den Höfen im Blockinneren entfalten konnte: vorbei die Möglichkeit für alternative Wohnformen in den Hofflügeln von Stadtgebäuden und der damit ermöglichten sozialen Mischung, vorbei die Möglichkeit zur vielfältigen gewerblichen Nutzung von Höfen und der dadurch möglichen funktionalen Mischung, vorbei auch die Möglichkeit, private und ruhige Gärten im Hof ungestört von Lärm und Gefahr der Straße anzulegen.[3] Nur das private Wohnhaus kennt noch heute das städtebauliche Prinzip der Trennung zwischen der öffentlichen Straße und dem Privatgarten und man fragt sich, warum diese selbstverständliche Qualität nicht auch dem heutigen Mietwohnungsbau zugute kommen sollte.

Mit der Auflösung der Differenz von Vorderseite und Rückseite – von Vorne und Hinten – im Städtebau wurde zugleich eine Differenzierung zerstört, die zu den Grundbedingungen der Stadt überhaupt gehört: die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit. Erst die Städte ermöglichten die Entstehung dieser getrennten Sphären, die für unsere modernen Lebensentwürfe, Wertvorstellungen und Rechtssysteme so grundlegend sind. Soziologen haben dieses Phänomen mit unterschiedlichen Begriffen beschrieben. 1903 sprach Georg Simmel in seinem Vortrag "Die Großstädte und das Geistes-



Abb. 1: Privatweg mit eingezäuntem Müllplatz im offenen Block. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

leben" von der "Blasiertheit" des Großstädters, mit der er gleichsam seine individuellen Regungen hinter einer einheitlichen Fassade verstecken könne. Die typische Haltung des Großstädters im Verhalten sei die "Reserviertheit", die erst eine "persönliche Freiheit" der Individuen ermögliche.[4]

Die Differenzierung von Privatheit und Öffentlichkeit als Grundbedingung einer städtischen Lebensweise hat der Soziologe Hans-Paul Bahrdt in seinem Buch *Die moderne Großstadt* 1961 als "*unvollständige Integration*" beschrieben.[5] Im Unterschied zum Land- oder Hofleben habe der Städter die Möglichkeit, unterschiedlichen sozialen Gruppen anzugehören. Daraus ergebe sich die Unterscheidung des Privaten und Öffentlichen als Charakteristikum der Stadt: "*Eine Stadt ist eine größere Ansiedlung von Menschen, in der die sich aus dem Zusammenwohnen ergebenden sozialen Kontakte und Institutionalisierungen die Tendenz zeigen, entweder privat oder öffentlich zu sein.*"[6] Dieser Trennung von sozialen Sphären entsprach auch eine räumliche Trennung: "*Die klassische Gestalt der europäischen Stadt ist ein Ausdruck der Tatsache, dass sich das Leben in ihnen nach der Grundformel der Polarität und Wechselbeziehung von öffentlicher und privater Sphäre ordnete.*"[7] Insbesondere die *"Herausbildung geschlossener, ringartiger Baublöcke*" entsprach dieser Polarität:

"*Der Baublock schuf zwei Räume, fast könnte man sagen, zwei Welten, die zwar innig aufeinander bezogen, aber deutlich voneinander getrennt existierten: Erstens die Welt der öffentlichen Plätze und Straßen, in der die Kirchen und anderen öffentlichen Gebäude an hervorragenden, 'repräsentativen' Stellen lagen. Zweitens die Welt der privaten Wohnbauten und ihrer Höfe und Gärten, deren privater Charakter dadurch gesichert war, dass der Zugang zu der privaten Zelle auf einem Umweg über die öffentliche Straße erfolgte.*"[8]

Für den Soziologen Bahrdt war die bauliche Unterscheidung in Vorderseiten und Rückseiten das städtebauliche Äquivalent zur sozialen Unterscheidung von öffentlicher und privater Sphäre, die wiederum für die Stadt konstitutiv ist. Kurz könnte man also auch sagen: Ohne Rückseiten keine Stadt.

Die konstituierende Bedeutung des öffentlichen Lebens für die Stadtgesellschaft betonte der Soziologe Richard Sennett in seinem epochalen Werk über den *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, dessen amerikanische Originalausgabe 1977 erschien. Das Verwi-

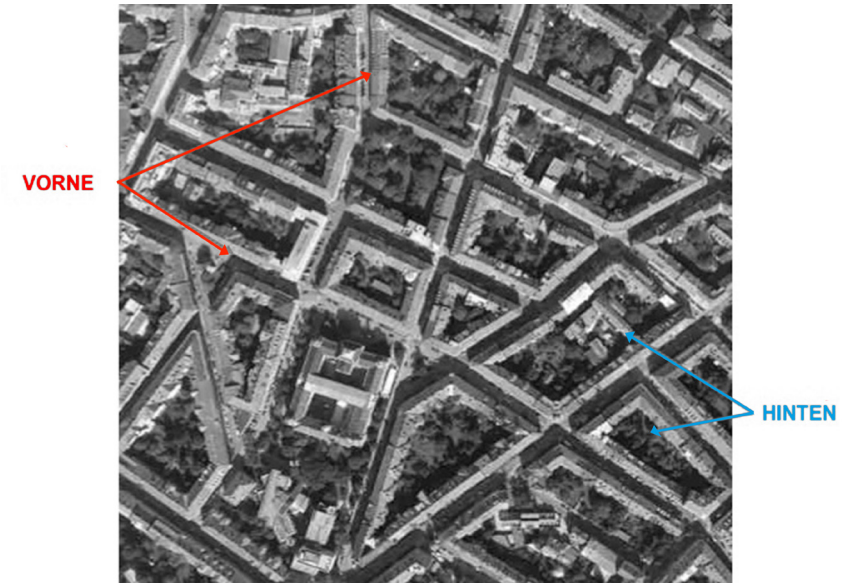


Abb. 2: Differenzierung öffentlicher und privater Räume durch Blockrandbebauung, Beispiel Quartier St. Leonhard in Graz. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

schen der Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem sowie der Verfall des öffentlichen Lebens durch eine distanzlos übergreifende Privatheit diagnostizierte er als zentrales Kultur- und Gesellschaftsproblem seiner Zeit:

"*Die Überzeugung, wahre zwischenmenschliche Beziehungen bestünden in Enthüllungen von Persönlichkeit zu Persönlichkeit, hat auch unser Verständnis für die Zwecke der Stadt verzerrt. Die Stadt ist das Instrument nichtpersonalen Lebens, die Gußform, in der Menschen, Interessen, Geschmacksrichtungen in ihrer ganzen Komplexität und Vielfalt zusammenfließen und gesellschaftlich erfahrbar werden. Die Angst vor der Anonymität zerbricht diese Form. In ihren hübschen, säuberlichen Gärten unterhalten sich die Leute über die Schrecken von London oder New York; hier in Highgate oder Scarsdale kennt man seine Nachbarn; gewiß, es ist nicht viel los, aber dafür ist das Leben sicher. Das ist die Rückkehr ins Stammesleben.*"[9]

Doch städtisches Leben ist mehr als vorstädtisches Stammesleben, es besteht aus der Differenzierung öffentlicher und privater Verhaltensweisen und Räume.

Dieser sozialen und kulturellen Differenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit entspricht in der Stadt eine räumlich-bauliche Differenzierung: die Unterscheidung von Vorne und Hinten. Im Siedlungsbau sind alle Seiten gleich; im Städtebau gibt es Vorderseiten, die den öffentlichen Raum definieren, und Rückseiten, die sich einem privaten Raum zuwenden. Die Vorderseiten sind als Straßen- und Platzwände anspruchsvoll gestaltet, um den Bedürfnissen der urbanen Öffentlichkeit gerecht zu werden. Die Rückseiten sind oftmals informell und entsprechen den individuellen Wünschen der privaten Nutzer.[10]

Grundlegend zum Verständnis dieses Phänomens ist es, sich die wesentlichen Unterschiede zwischen der Siedlung und dem Stadtquartier vor Augen zu stellen. Während die Siedlung auf eine Überwindung des Gegensatzes von Stadt und Land zielt, baut das Stadtquartier auf einer affirmativen Definition des Urbanen im Unterschied zum Ländlichen auf. Während die Siedlung ein letztlich biologisch begründetes Kolonisationsmodell darstellt, basiert das Stadtquartier auf einem kulturellen Verständnis der Konventionen des Zusammenlebens. Während die Siedlung meist sozial homogen als Nachbarschaft konzipiert ist, geht das Stadtquartier von potenzieller sozialer Heterogenität und einer Differenzierung der öffentlichen und privaten Sphäre aus. Während die Siedlung meist monofunktional Wohnen vorsieht, steht im Stadtquartier das Wohnen in einem Zusammenhang mit vielen anderen Tätigkeiten. Während in der Siedlung die Baukörper als Solitärbauten zumeist im Grünraum schwimmen, gestaltet das Stadtquartier mit den Wohnbauten am Blockrand öffentliche Räume wie Straßen und Plätze. Während die Bauten der Siedlung meist schmucklose



Abb. 3: Öffentliche Vorderseiten in der Stadt, Beispiel Guntramstraße in Freiburg. Foto Maximilian Meisse.

Wände zum umgebenden Grünraum ausbilden, wenden sich die Häuser des Stadtquartiers mit ihren gestalteten Straßenfassaden an die städtische Öffentlichkeit. Bautypen der Siedlung sind das Reihenhaus, die freistehende Zeile oder das Punkthochhaus; städtische Wohnbautypen sind das Stadthaus auf der Parzelle am Blockrand oder der Reformblock. [11]

*

Im Unterschied zur Siedlung folgt *Städte*bau daher den nachstehenden Prinzipien:

Differenz von Öffentlichkeit und Privatheit

Stadtquartiere setzen sich aus klar unterschiedenen öffentlichen und privaten Räumen zusammen. (Abb. 2)

Wohnsiedlungen dagegen scheinen von einem homogenen Gemeinschaftsraum zu träumen: entweder ist alles total privat wie in den Einfamilienhausvororten, oder alles total öffentlich wie in den Siedlungsgebieten des städtischen Wohnungsbaus. Das Rückgrat des Stadtquartiers bilden aber, wie auch sonst in der Stadt, die öffentlichen Straßen- und Platzräume. Im Schatten dieser öffentlichen Räume und davon strikt getrennt entfalten sich private Hof- und Gartenräume im Inneren des städtischen Blockes, die fürs individuelle Wohnen zur Verfügung stehen. Nur wenn beides vorhanden ist – öffentlicher und privater Raum – kann städtisches Leben und damit ein Stadtquartier entstehen. Denn es ist die Stadt, in der die Ausdifferenzierung von öffentlicher und privater Sphäre entstanden ist, und erst diese Ausdifferenzierung und Unterscheidung macht unser individuell-liberales-gleichberechtigtes Leben möglich. Die Unterscheidung von öffentlichen und privaten Räumen im Stadtquartier bildet dafür die Basis.

Vorne

In Stadtquartieren wird der öffentliche Raum durch die Fassaden der Häuser am Blockrand geformt. (Abb. 3)

Wenn Wohnhäuser aber stets so gedacht werden, dass alle Fenster zu einem diffusen Grünraum orientiert sein müssen, dann kann kein öffentlicher Stadtraum entstehen – und somit auch kein Stadtquartier. Städtebaulich bedeutet dies: Städtische Wohnhäuser wenden sich mit ihrer Straßenfassade dem öffentlichen Raum zu. Ob dies, wie in Abb. 3, in geschlossener oder in offener Bauweise geschieht, hängt vom gewünschten Charakter des Quartiers ab. Architektonisch bedeutet dies: Private Stadthäuser haben eine Straßenfassade, mit der sie den Straßenraum gestalten. In der Addition bilden die Straßenfassaden der einzelnen Häuser damit die Architektur des städtischen Raumes. Wie in der Abbildung zu sehen, lassen sich lassen sich öffentliche Gebäude mit der Ausbildung ihrer Fassade derart in ein Stadtgefüge einordnen, dass sie den Straßenraum abschließen und ihm einen eigenen Charakter geben.



Abb. 4: Private Rückseiten in der Stadt, Beispiel Guntramstraße in Freiburg.
Foto Maximilian Meisse.

Hinten

Stadtquartiere bieten vielfältige private Räume im Hof. (Abb. 4)

Wenn das Stadthaus vorne Krawatte trägt, so darf es hinten in der Jogginghose daherkommen. Aus der Orientierung der Wohnhäuser zum Blockrand ergibt sich ein privater Hofbereich im Blockinneren. Dieser Hof bzw. diese Höfe müssen nicht wie im Siedlungsbau "durchgrünt" und "durchwegt" sein, sondern den Bewohnern für die unterschiedlichsten Dinge vom Gärtnern bis zum Werkeln, vom Wäschetrocknen bis zum Abstellen, vom Sonnen bis zum Kinderspiel zur Verfügung stehen. Die Rückseiten von Stadthäusern müssen nicht nach schicker Architektenmanier durchdesignt sein – sie können sich informell den individuellen Bewohnerwünschen durch An- und Umbauten anpassen. Gleichzeitig können diese Höfe dem Gewerbe vom Start Up bis zum Supermarkt einen innerstädtischen Raum geben: Fast alles, was heute noch autogerecht ins monofunktionale Gewerbegebiet verbannt wird, könnte im Hof stattfinden.

1. Vorne – Hinten: Die Nutzungsmischung

Der allseitig gleiche Wohnungsbau unserer Zeit folgt noch immer den Idealen des Siedlungsbaus und ist damit notgedrungen monofunktional: allein Wohnen – meist mit programmatisch sozialer Homogenität – ist dort möglich. Nach wie vor basieren die Pläne für unsere Städte auf einer Baunutzungsverordnung, die prinzipiell von funktional unterschiedlich bestimmten Gebieten ausgeht und damit nicht mehr der in der Leipzig Charta 2007 propagierten Idee der Mischnutzung entspricht. In ein lebendiges Stadtquartier gehören zum Wohnen noch vielfältige weitere Nutzungen, um die funktionale wie soziale Mischung, wie sie in den beliebten Stadtvierteln zu finden ist, zu gewährleisten: Geschäfte und Restaurants müssen die Möglichkeit haben, sich an der baulichen Kante des Blocks zum öffentlichen Raum hin anzusiedeln. Auch eine Büronutzung kann im städtischen Haus neben der Wohnnutzung existieren. Im Hof kann der vielfältige Betrieb vom traditionellen Handwerk bis zum digitalen Start-Up unterkommen und so zu einer erneuten Mischung von Wohnen und Arbeiten beitragen. Nicht in jeder Wohnstraße wird das Erdgeschoss auch durch Läden kommerziell nutzbar sein; aber es ist denkbar, durch gewerbliche Hofnutzung in kostengünstiger Lage Möglichkeiten einer diversifizierten Ökonomie von Migranten oder High-Tech-Yuppies zu schaffen.

Was passiert, wenn Hinten und Vorne nicht getrennt werden, sondern öffentlicher Straßenraum und privater Hofraum ineinander übergehen, verdeutlicht Abb. 1. Dann muss man Schilder aufstellen, um einen Ort als nicht öffentlich zu kennzeichnen. Wäre der Hof geschlossen, müsste man dieses Schild dort nicht einsetzen. Und man müsste keine Zäune bauen, mit denen der Müll eingeschlossen werden muss. Das ist nur in offenen Bebau-

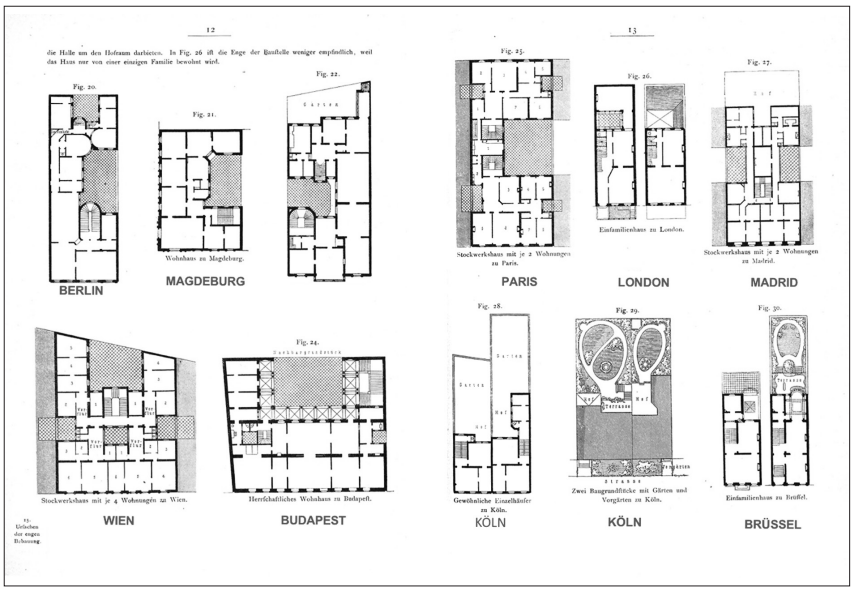


Abb. 5: Joseph Stübben: *Der Städtebau*. 1890.

ungsstrukturen des Mietwohnungsbaus der Fall. Die Kontrolle der Gemeinschaft der Anlieger ist durch die offene Bebauungsstruktur, in der öffentlich und privat nicht getrennt sind, verloren gegangen – und damit auch eine Differenzierung der Tätigkeiten, die vor und hinter dem Haus stattfinden können.

Wenn man in Josef Stübbens Buch *Der Städtebau* nachschaut, dann findet man auf den ersten zwanzig Seiten nur Texte zum Wohnungsbau. (Abb. 5) Stübben schreibt nicht über Stadt, sondern kümmert sich zunächst um Wohnhaustypologien. Alle diese Häuser haben hinten Anbauten. Sie stehen europaweit in Madrid, London, Paris, Magdeburg, Köln, Brüssel, Budapest. Alle diese Häuser sind Häuser, die eine Rückseite und eine repräsentative Seite zur Stadt haben. Diese Rückseiten, diese Hofseiten sind die Nischen, in denen Kleingewerbe, Wohnungen und sonstige Nutzungen untergebracht werden können. Es sind Nutzungsmischungen, die im Inneren des Blocks in den Höfen stattfinden können. Eine dieser Nutzungsmischungen ist der Kinderspielplatz, den wir heute in unserer Gesetzgebung sehr aufwendig und genau definieren und in seiner Größe festlegen. Im europäischen Städtebau ist der Hof ein Spielplatz für Kinder und garantiert die soziale Kontrolle. Die Menschen, die aus den Fenstern in den Hof schauen, sehen, was dort unten passiert. Gerade in unserer heutigen Gesellschaft, in der beide Ehepartner arbeiten und Kinder haben, wäre es eine wunderbare Situation, wenn das Kind im Hof spielen kann. Heute werden diese Höfe von den Bewohnern adaptiert. (Abb. 6) Man stellt Sandkisten auf. Man bepflanzt diese Höfe. Sie sind



Abb. 6: Der Wohnhof in einem geschlossenen Block in Berlin erlaubt private Nutzung. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.



Abb. 7: Offener Hof in Frankfurt-Riedberg: öffentliche und private Nutzungen stören einander.
Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

grün und bilden einen privaten Außenraum für die Menschen, die um diesen Wohnhof herum leben, im Gegensatz zur offenen Bebauung, die alle möglichen Nutzungen hat, die sich in ihrer Funktion aber nicht miteinander vertragen. (Abb. 7)

In der europäischen Stadt finden sich auch Gewerbehöfe, die wunderbar verträglich mit dem Wohnen in diesen Höfen übereinstimmen. (Abb. 8) Sie führen zu einer Nutzungsmischung im Wohnviertel, die zu jeder Tageszeit Lebendigkeit und Vielfalt in einem Stadtquartier garantieren, weil in diesen Quartieren nicht nur gewohnt, sondern auch gearbeitet wird. Auch größere Nutzungseinheiten wie Schulen, Vollsortimenter, oder sogar Busbahnhöfe können im Blockinneren untergebracht werden. Ein Beispiel dafür ist die Lessing-Oberschule in Berlin. (Abb. 9) Die Abbildung zeigt, wie die Hauptfassade der Schule in den öffentlichen Raum der Straße weist. Man geht durch das Tor des Gebäudes an der Straße hindurch und gelangt in den Schulhof. Das Lärmproblem ist dadurch gelöst, dass der Schulhof vom Schulgebäude komplett umschlossen ist. Das Schulhaus ist also städtebaulich so in dem großen Block integriert, dass die Wohnbebauung mit ihren ruhigen Wohnhöfen perfekt genutzt werden kann.

Abb. 8 (links): Gewerbehof in Berlin. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.
Abb. 9 (unten rechts): Schulhof im Blockinneren, Lessing-Oberschule, Schöningstraße in Berlin. Philipp Meuser.
Abb. 10 (rechts) : Großbetrieb im Blockinneren, BVG-Betriebshof, Müllerstraße in Berlin. Philipp Meuser.







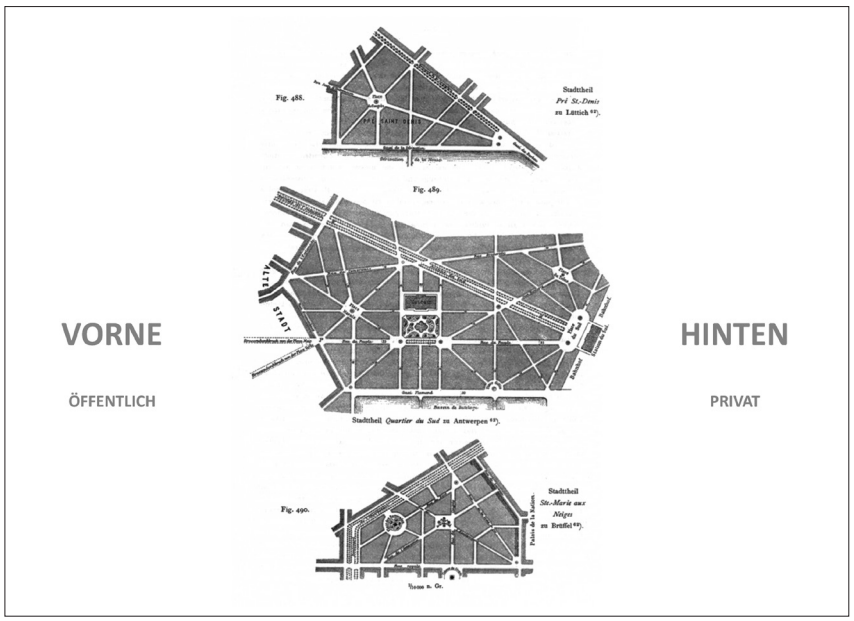


Abb. 11: Joseph Stübben: *Der Städtebau*. 1890.

Ein weiteres Beispiel ist der Omnibusbetriebshof der BVG in Berlin mit 4.000 Quadratmetern Grundfläche (Abb. 10). In dieser 14.000 Quadratmeter großen Halle ließen sich problemlos 14 Rewe-Märkte, ein IKEA-Möbelhaus oder Ähnliches unterbringen. Eingeschlossen wird die Anlage von 300 Wohneinheiten mit Zwei- und Dreizimmerwohnungen. Der den Betriebshof umgebende Wohnungsbau entwickelt die notwendige Stadtverträglichkeit zum öffentlichen Raum der Straße hin. Es ist eine Anlage, die sich perfekt in den städtischen Raum einfügt. Es ist eine städtische Situation, mit der man jedes Gewerbegebiet *ad acta* legen könnte. Wenn wir über Nutzungsmischung im städtischen Raum nachdenken, müssen solche Situationen neu gedacht werden. Dieser Busbahnhof ist nicht einmal 100 Jahre alt und funktioniert noch heute perfekt.

Es sind die Rückseiten der Stadt – die Höfe im Blockinneren –, die funktionale Mischung und soziale Vielfalt ermöglichen, die zu den Grundcharakteristika des Städtischen zählen.

2. Vorne – Hinten: Der Grundriss des Hauses

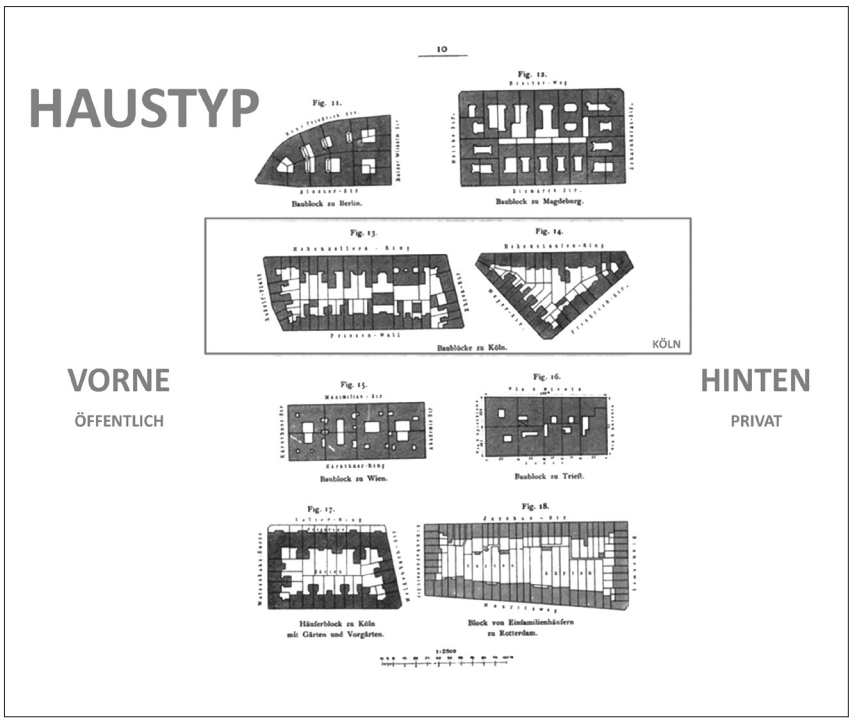
Der auf gleichmäßige Ost-West-Besonnung ausgerichtete Wohnungsgrundriss ist städtebaulich völlig unflexibel und führt konsequenter Weise zur Stadtauflösung durch Zeilenbau und Punkthäuser. Wohnungsgrundrisse müssen aber flexibel auf unterschiedliche städtebauliche Lagen reagieren können: am Blockrand/ an der Blockecke, zur Straße/ zum Hof, nach Norden/ nach Süden, im Tal/ am Hang, zur Autostraße/ zur Fußgängergasse etc. Mehr noch: mit ihrer Grundrissausbildung und ihrer Haustypenbildung muss die Wohnung ihrerseits charakteristische städtische Orte schaffen. An Stelle von Zeilen, Solitären oder Großstrukturen bildet das mehrgeschossige Wohn- und Geschäftshaus am Blockrand mit rückseitigen Flügeln am Hof flexible Möglichkeiten, eine Differenzierung von öffentlichen und privaten Sphären auszubilden und unterschiedlichsten Ansprüchen zu genügen.

Zunächst ist da einmal der Stadtgrundriss, der eine Differenzierung in öffentliche Räume (meist Straßen und Plätze) und private Räume (meist Blöcke) schaffen muss. Auf dem Bild von Joseph Stübben (Abb.11) zeigen die grauen Flächen die private Bebauung, die weißen Flächen aber bilden den öffentlichen Raum, die Straßen und die Plätze, die das Wesentliche im Stadtgrundriss sind. Diese sind ganz klar herausgearbeitet und man erkennt schon in diesem einfachen, zweidimensionalen Schwarzplan die Klassifizierung der öffentlichen Räume, der Plätze und der Straßen, die von der schmalen Gasse bis zum Boulevard rangieren. Und man erkennt öffentliche Bauwerke und Plätze, auf die die Straßen zulaufen und an denen sie enden.

Dagegen kann man in der Darstellung noch nicht erkennen, wie die Bebauung des Blockes, wie die Haus-

Abb. 12: Joseph Stübben: *Der Städtebau*. 1890. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

Abb. 13: Freistehende Punkthäuser und Zeilen ohne Vorder- und Rückseiten, ohne öffentliche und private Räume. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.







KEIN VORN + KEIN HINTEN KEIN ÖFFENTLICH + KEIN PRIVAT
KEINE SOZIALE MISCHUNG + KEINE FUNKTIONALE MISCHUNG
KEINE DICHTE + KEINE STADTSTRUKTUR

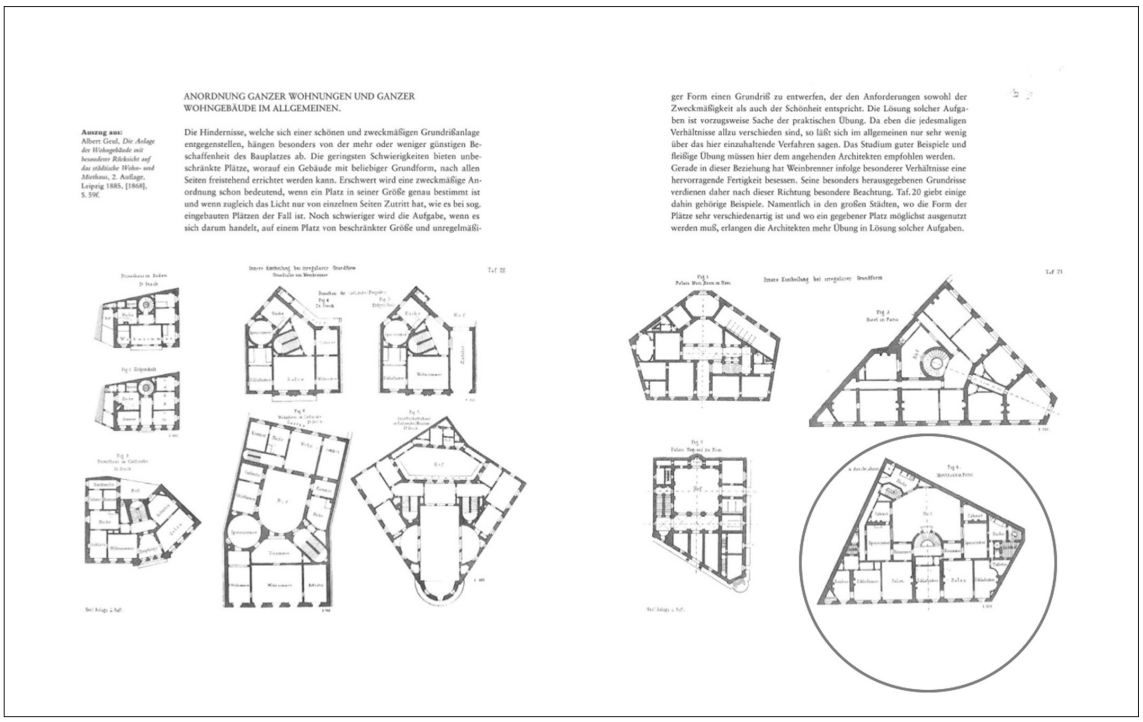


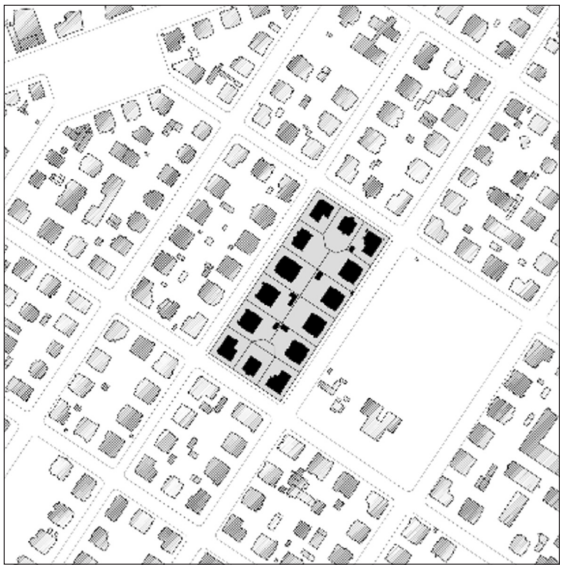


grundrisse geplant sind: Die Innenräume der Blöcke sind noch nicht definiert. Tatsächlich findet in den meisten innenstädtischen Quartieren eine geschlossene Blockrandbebauung mit Flügelhäusern statt, die einen Hofbereich im Inneren des Blockes freilässt:

> *Blockrandbebauung*, weil so das Haus am leichtesten von der Straße aus zu erreichen ist;
>
> *geschlossene Bebauung*, weil so jedes Haus direkt an den Nachbarn angebaut werden kann und kein wertvoller Boden verloren geht.

Eine weitere Zeichnung von Joseph Stübben zeigt Blöcke aus verschiedenen Jahrhunderten. (Abb. 12) Alle den Block formenden Haustypen weisen auf ihrer Rückseite Anbauten auf. Es handelt sich um Hof-, oder Flügelhäuser. In den beiden Beispielen aus Köln erscheinen die Anbauten dieser Flügelhäuser in ihrer Grundrissform fast wahllos, weil sie sich im Inneren des Blockes nicht einem städtischen Kontext unterzuordnen haben. Haustypen unserer Zeit dagegen kennen keine Anbauten. Sie haben eine Solitärform, die kein Vorne und Hinten kennt. (Abb. 13). Mit diesem Mangel aber entsteht auch der Mangel an öffentlichen und privaten Räumen, an sozialen Räumen, den Begegnungsräumen unserer demokratischen Gesellschaft.





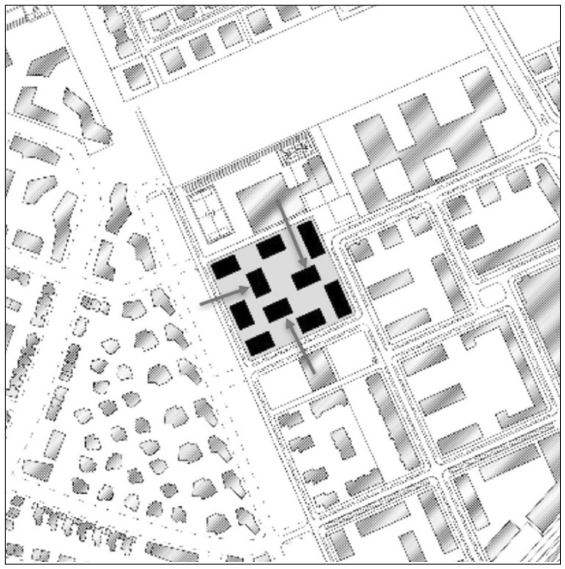


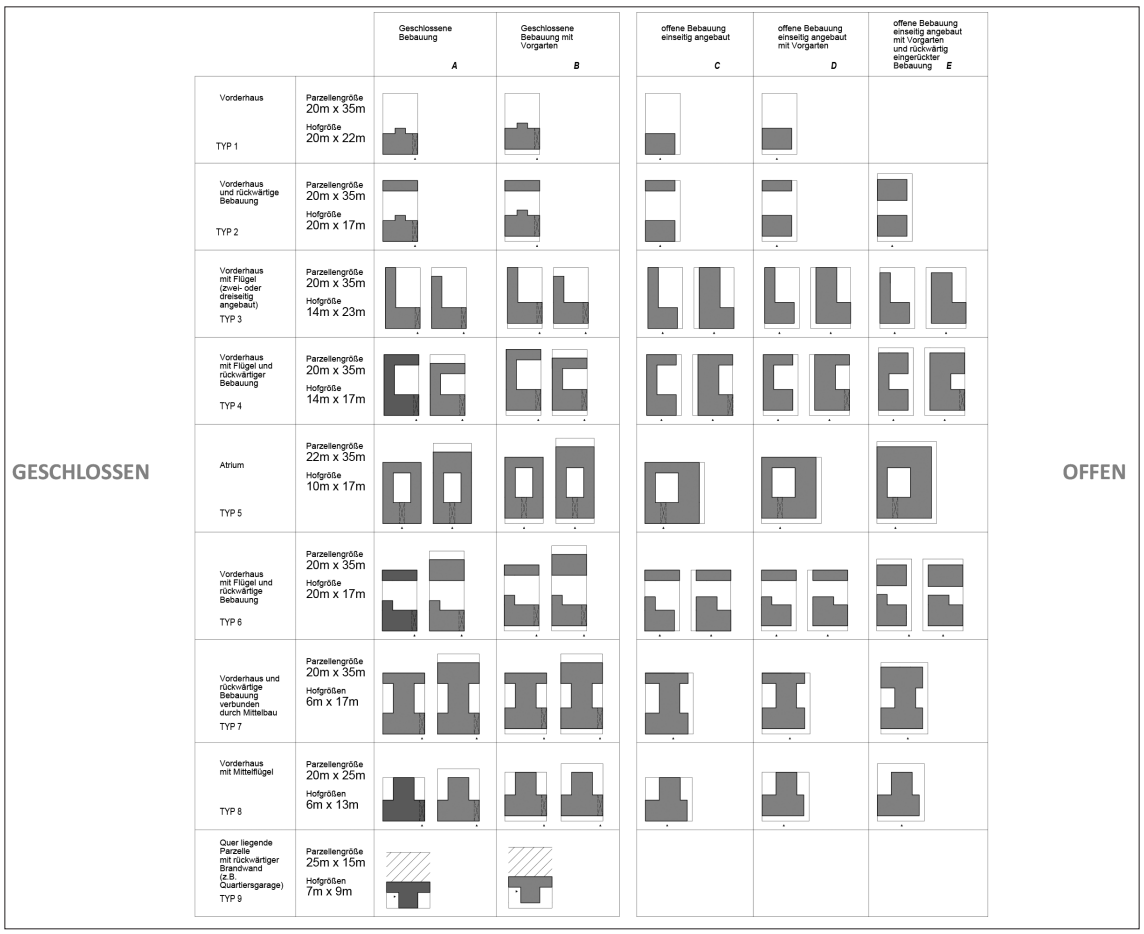
Abb. 14 (oben): Albert Geul: *Die Anlage der Wohngebäude mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miethaus.* **Leipzig 1885.**

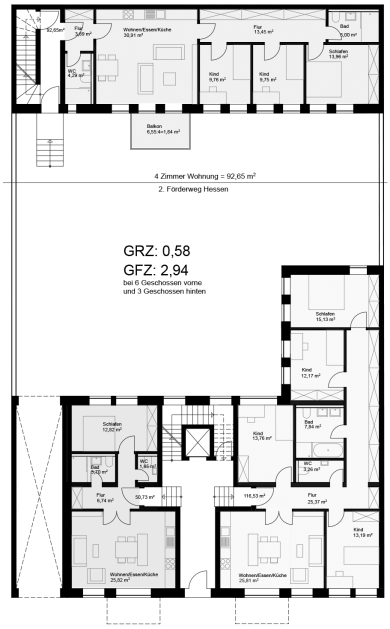
Abb. 15 (oben links): Offene Blockrandbebauung mit Differenzierung öffentlicher und privater Räume, Beispiel Dresden-Striesen.
Abb. 16 (oben rechts) : Freistehende Bebauung im Block ohne Differenzierung öffentlicher und privater Räume, Beispiel Frankfurt-Riedberg.
Abb. 15 & 16 Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

Diese Begegnungsräume finden sich nicht nur im geschlossenen Block, sondern natürlich auch in der offenen Blockrandbebauung wie in Dresden-Striesen. (Abb. 15) Die Häuser sitzen am Blockrand und bilden einen Hof im Blockinneren. In dem Moment, wo dieser Block aber im Inneren mit Häusern versehen wird, (Abb. 16) wird das Innere und das Äußere des Blockes zu einer Funktionseinheit, die das Vorne und Hinten auflöst und eine Nutzungsdiversität unmöglich macht.

Die Flexibilität dieser Prinzipien zeigt sich im Grundriss eines städtischen Hauses,[12] der in seiner äußeren Form völlig verzogen ist. (Abb. 14) Der Grund für diese verzogene Form ist der Grundstückszuschnitt, der sich dem Gesamtgrundriss der Stadt unterordnet. Das Haus ist Teil des Stadtraums. Betrachtet man den Grundriss im Inneren, erkennt man, dass er eine fantastische, klare und einfache Ordnung hat. Trotz der Schiefwinkligkeit und trotz der Tatsache, dass von den vier Fassaden drei als Brandwände komplett geschlossen sind, ist keines der Zimmer ein ungestalteter Restraum, sondern jeder Raum hat eine ganz klare Grundrissfigur und ist mit Tageslicht versorgt. Vorne gibt es die Straßenfassade, die sehr klar in der Flucht des Straßenraums zu stehen kommt.

Im Deutschen Institut für Stadtbaukunst werden zeitgenössische Typologien von Hof – und Flügelhäusern auf





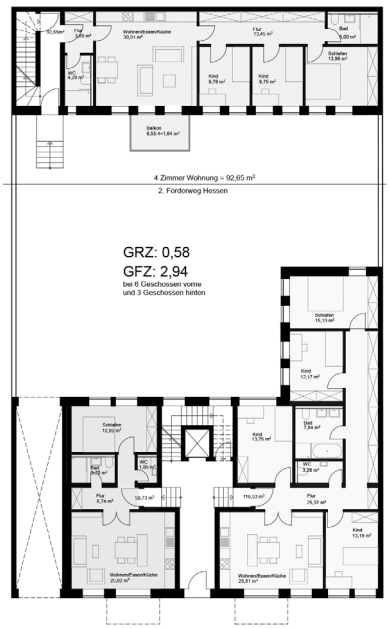


Abb. 17 (oben): Haustypen der Stadt.

Abb. 18 (rechts): Typ 6A, Erdgeschoss.
Abb. 19 (ganz rechts): Typ 6A, Obergeschoss.
Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

der Grundlage des geförderten Wohnungsbaus erarbeitet. Grundlage sind dabei Haustypen, die sich im Stadtgrundriss der europäischen Stadt finden (Abb. 17). Es gibt verschiedene Typen, die Vorderhaus und Hinterhaus sehr unterschiedlich anordnen und in geschlossene und offene Bebauungen unterteilt sind. Die nachfolgenden Beispiele verdeutlichen die Bandbreite der möglichen Lösungen.

Ein wesentlicher Punkt in der Erarbeitung der Flügelhäuser ist der Umgang mit dem sogenannten "Berliner Zimmer" – ein Wohnraum der das Vorderhaus am Blockrand mit dem Hinterhaus verbindet. In Typ 6 (Abb. 18, 19) findet sich eine Durchfahrt zum rückwärtigen Hofhaus. In diesem Typ kann das Vorderhaus oder das Hofhaus beispielsweise frei finanziert werden, während im Wechsel dazu das andere Haus

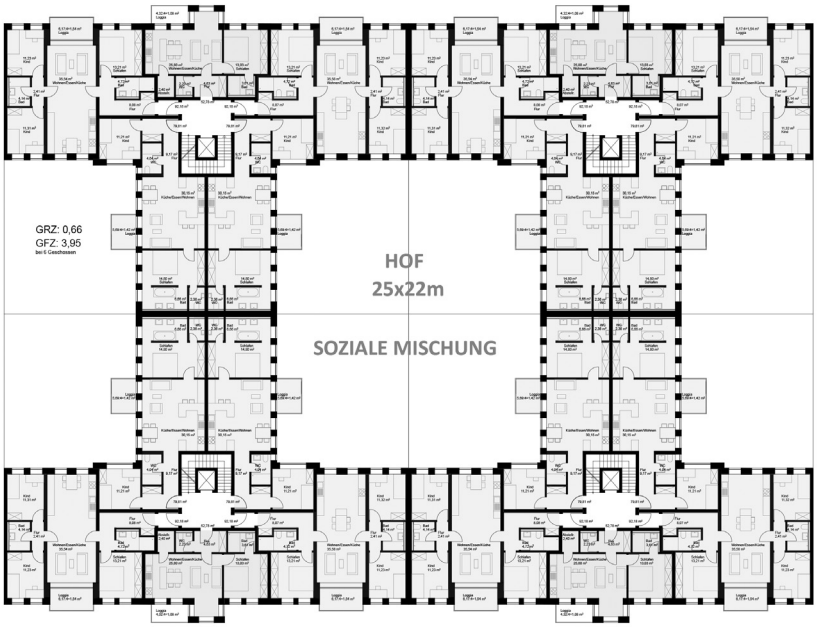


Abb. 21: Typ 8, Obergeschoss, Kombination von vier Häusern. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.



Abb. 20: Typ 8, Erdgeschoss. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.

einen geförderten Grundriss aufweist, sodass soziale Mischung auf nur einer Parzelle realisiert werden kann. Je nach Belichtungsmöglichkeiten und Hofgröße können die Bebauungen auch verschiedene Höhen aufweisen.

Der Typ 8 (Abb. 20, 21) legt die Anbauten in die Mitte des Hauses. Das "Um-die-Ecke-Führen" der Wohnungen hat zum Ergebnis, dass es in den Ecken keine Belichtungsprobleme, aber auch keinen Brandüberschlag gibt. Der Hausgrundriss hat kein Berliner Zimmer und entspricht den Richtlinien des geförderten Wohnungsbaus. Dieser Haustyp wird in dem neuen Frankfurter Stadtquartier "Römerhof" realisiert werden. Kombiniert man mehrere Elemente von Typ 8, entsteht ein Hof von über 500 Quadratmetern.

Typ 9 (Abb. 22, 23, 24) ist ein Gewerbehof-Typ, hinter dessen rückwärtige Brandwand Gewerbebauten entstehen können. In dem neuen Bochumer Stadtquartier "Havkenscheiderhöhe" wird dieser Flügelhaustyp zum ersten Mal in Kombination mit einer Quartiersgarage realisiert werden: Der öffentliche Straßenraum (das Vorne) wird von Wohnhäusern eingefasst, hinter denen sich der Grundriss der Quartiersgarage (das Hinten) als Hochgarage entwickelt.

Diese für Bochum und Frankfurt am Main entwickelten Haustypen geben dem Stadtquartier zurück, was die Zei-





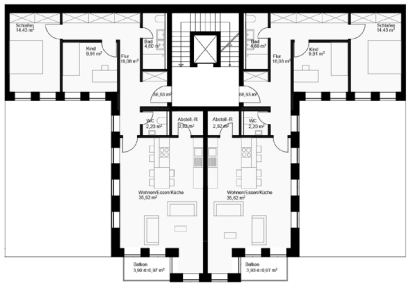


Abb. 22: Typ 9, Erdgeschoss.
Abb. 23 (rechts oben): Typ 9, erstes Obergeschoss.
Abb. 24 (rechts): Typ 9, zweites Obergeschoss.
Deutsches Institut für Stadtbaukunst.



Abb. 25: Formstrenge Vorderfassade, informelle Rückseite, Beispiel Royal Crescent in Bath. Wikimedia Commons.

lenbebauung nicht in der Lage ist zu realisieren: auf kleinsten Flächen entstehen Flügel- und Hofhäuser, in denen die soziale Vielfalt und funktionale Mischung der europäischen Stadt wieder möglich wird.

3. Vorne – Hinten: Die Fassade

Im *floating space* mit allseits gleichen Wohnqualitäten sind alle Fassaden gleich; der heutige Siedlungs-Wohnungsbau kennt keine Vorder- und Rückfassaden. Meist gut gemeint, wird auch um jüngste Wohnungsbauprojekte die vom Architekten designte Fassade um das ganze Haus herumgezogen. Doch die Kosten dieser gestalterischen Gleichberechtigung sind hoch: Die öffentliche Seite des Hauses verliert ihre Besonderheit, einen priviligierten öffentlichen Raum auszubilden; die private Seite des Hauses verliert ihre Freiheit, informell den unterschiedlichen und wandelbaren Vorstellungen der Bewohner entsprechen zu können. Individualistische Balkonkaskaden zur Straße sind ebenso unstädtisch wie formstrenge Hoffassaden unwohnlich sind.

Das städtische Haus hat eigentlich nur eine Fassade: die Straßenfassade, mit der es sich dem öffentlichen Raum zuwendet, von dem es erschlossen wird. Bei verdichteter städtischer Bauweise mit geschlossener Blockrandbebauung können die beiden seitlichen Wände gar keine Fassaden ausbilden, da hier direkt das jeweilige Nachbarhaus angebaut ist. So bleibt als zweite Wand zum Außenraum nur die Wand zum Blockinneren – zum Hof -, die als Rückfassade keinerlei repräsentativen und gestalterischen Anspruch vertreten muss und insofern eigentlich gar keine Fassade ("Gesicht") bildet.

Von der Ausnahme her lässt sich diese Regel noch besser verstehen. Nur wenige Privatgebäude in der Stadt bilden tatsächlich im Hof ihre eigentliche, architektonisch anspruchsvolle und sozial repräsentative Fassade aus. Es sind die Adelspaläste, die sich in den Stadtkörper einfügen, aber dennoch die Distinktion der Adelsschicht ausdrücken wollen. So zeigen etwa italienische Renaissancepaläste wie der Palazzo Medici in Florenz oder der Palazzo Farnese in Rom an der Außenfassade ein konventionelles Mauerwerk, mit dem sie sich in die Bürgerstadt eingliedern. Im Hof aber zeigen sie die moderne Manier der antiken Säulenordnung, mit der sie für die gebildete Schicht der Hofgesellschaft ihren besonderen Status anzeigen. Ganz ähnlich ist es beim Pariser Stadtpalast des Barock, bei dem der *Cour d'honneur* hinter einer meist einfachen Mauer die eigentliche architektonische Prachtentfaltung bietet. Nur da, wo die höfische Gesellschaft in die bürgerliche Stadtgesellschaft einbricht, wird die Hoffassade zur eigentlichen Hauptfassade. Beim Bürgerhaus, der Bauaufgabe der Stadtgesellschaft, dagegen bildet die Hofseite nur eine Rückseite. Die wesentliche Gestaltung findet zur Straße im Kontext der anderen Bürgerhäuser statt.







Abb. 26 (ganz oben): Lange Blocks in Bremen-Neustadt. Hajo Diez.
Abb. 27: Wohlgestaltete Vorderseite zur öffentlichen Straße, Bremen-Neustadt.
Abb: 28: Formlose und wandelbare Rückseite zum privaten Hof, Bremen-Neustadt.
Abb. 27, 28: Landeshauptstadt Hannover.

"Vorne hui – hinten pfui" mag man herabschätzend dazu sagen; "vorne Architektur – hinten Bauen" kann man es sachlich beschreiben; "vorne Regel und Benimm – hinten Freiheit und *laisser faire*" könnte man es wertschätzend formulieren: die Rückseite gehört zum Stadthaus wie die Vorderseite. Kaum ein Beispiel vermag die Differenz dieser zwei Welten so deutlich zu markieren wie der Bautyp des britischen *terraced house*. In größter architektonischer Strenge bildet beispielsweise der Royal Crescent in Bath eine monumentale Vorderseite aus, während die Rückseite in geradezu demonstrativer Informalität sich von Haus zu Haus unterschiedlich und anspruchslos gibt. (Abb. 25) Hier entspricht die Differenz von Vorderfassade und Rückwand nicht nur der Differenz von öffentlichem Raum zu privatem Raum, sondern zugleich auch der sozialen Differenz von Adels- und Bürgerschicht zur Schicht der einfachen Bediensteten, die den Service des Hauses rückwärtig über die *lane* abwickelten.

Doch bedarf es gar nicht dieser besonderen gesellschaftlichen Situation, um eine Rückseite ganz anders als eine Vorderseite auszubilden. Es gibt im deutschen Sprachgebrauch die Begriffe Straßenfassade und Hoffassade, Straßenfenster und Hoffenster. Sie zeigen, wie verbreitet diese Unterschiede auch in Städten in Deutschland waren und sind. Ein schönes Beispiel dafür bildet das Bremer Haus. (Abb. 26) Man stelle sich vor, man würde einen solchen Block heute in einem städtebaulichen Wettbewerb als Architekt oder Planer aufzeichnen: ein Block, 160 Meter lang und 35 Meter tief. Jeder würde sagen, das sei völlig undenkbar. Wenn man sich aber dieses Bild ansieht (Abb. 27), dann sieht man, dass durch die Vereinzelung der Häuser, durch die einzelnen, unterschiedlichen Architekturen dieser parzellierten Blöcke eine Vielfalt erzeugt wird, die uns diese 160 Meter nicht mehr als etwas Trostloses, Langweiliges oder Monotones darstellt. Jedes Haus erzählt mit einem eigenen Anspruch von einer gewissen Würde des Wohnens hin zum öffentlichen Straßenraum.

Der Anblick der Rückseiten lässt kaum den Gedanken aufkommen, dass es sich um denselben Block handelt. (Abb. 28) Nicht nur ist jedes Haus anders, sondern auch jede Rückfassade bildet in sich keine architektonische Komposition aus. Dies mag der allumfassend gestalten wollende Architekt bedauern – aber es stellt eine ungeheure Qualität dar: Es erlaubt, dass sich das Haus an der Rückseite den individuellen Wünschen seiner Bewohnerinnen und Bewohner immer wieder anpassen kann. Mal wird ein Balkon angebaut, mal ein



Abb. 29: Reihenhäuser in Siedlungsbauweise, öffentliche und private Seite sind vermischt. Deutsches Institut für Stadtbaukunst.



Abb. 30 (unten): Reihenhäuser in Stadtbauweise, öffentlicher Raum vor dem Haus, privater Raum hinter dem Haus, Sankt-Leonhards-Garten in Braunschweig.
Stadt Braunschweig.

Wintergarten; der eine baut das Dach aus, der andere noch ein Zimmer an. Und während hinten das Haus den lebendigen Wechsel erlaubt, kann es an der Vorderseite die wohlgeordnete Gestalt im Verhältnis zu den Nachbarbauten beibehalten. Die Rückseiten ermöglichen die Freiheiten, die eine städtische Bebauung braucht, um langfristig bestehen zu können.

Statt eines solchen erwiesenermaßen funktionierenden Städtebaus legen wir heute Reihenhäuser zumeist als Siedlungsbauten an. Immer stur in derselben Weise als Zeilen ausgerichtet, werden im Zwischenraum zwischen den Bauten das Vorne und das Hinten zusammengelegt. (Abb. 29) Tatsächlich sehen diese Reihenhäuser auf beiden Seiten auch gleich aus. Doch das ist nicht der Kern des Problems: Es werden auch die öffentliche und die private Sphäre zusammengelegt. Die öffentliche Erschließung für die eine Zeile liegt direkt neben der privaten Gartennutzung der anderen Zeile. Damit kommen zwei Funktionen zusammen, die nicht zusammengehören und die nicht zusammen funktionieren: Der Gartenzaun mit seiner Nothecke zeigt das städtebauliche Versagen an. Dabei ist die städtebaulich befriedigende Anlage von Reihenhäusern keineswegs eine Frage von modern versus historisch: Ein schönes Beispiel aus Braunschweig von Klaus Theo Brenner zeigt, wie Vorne und Hinten auch heute im Reihenhausbau funktionieren: (Abb. 30) Vorne befindet sich der öffentliche

Platz mit seinen Straßen und nach hinten haben die einzelnen Häuser ihre Gärten zu den rückseitigen Gärten der bestehenden Häuser, die ihnen gegenüberstehen.

Welchen Aspekt der städtischen Bebauung man auch anschaut – ob Nutzung, Grundriss oder Fassade – die Differenzierung in Vorne und Hinten, in Vorderseite und Rückseite, in öffentlichen und privaten Raum bildet das zentrale Spannungsfeld, in dem sich städtisches Leben und städtische Kultur überhaupt erst entwickeln kann. Umgekehrt bedeutet das, dass städtebauliche und architektonische Konzepte, die die Rückseiten aus der Stadt verdrängen, auflösen oder vernichten wollen, zugleich an der Substanz des Städtischen mit all seinen politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Werten nagen. An den Rückseiten der Häuser kann sich privates Leben in immer wieder wechselnder Vielfalt verwirklichen, ohne dass der kontextuelle Konsens des öffentlichen Lebens an der Vorderseite aufgegeben werden muss. In den rückwärtigen Höfen lassen sich Grün- und Erholungsräume für die Stadtbewohner anlegen, ohne dass der Straßenraum als urbaner Raum "getötet" werden muss. Die rückseitigen Höfe ermöglichen alternative Wohnformen, die die soziale Vielfalt im Stadtquartier steigern helfen. Desweiteren bieten Höfe im Blockinneren Platz und Gelegenheit für vielfältiges Arbeiten und Gewerbe bis hin zum großflächigen Handel – all dies sind Funktionen, die wir wieder in die Stadt bringen müssen, um eine nachhaltige Stadt der kurzen Wege zu realisieren. Und nicht zuletzt sind es beschattete Innenhöfe, die in Zeiten des Klimawandels kühle Inseln im Stadtgefüge schaffen. Kurz: Ohne Rückseiten ist keine gute Stadt zu haben.

Anmerkungen:

1 Wolfgang Sonne: "Baublock". In: Vittorio Magnago Lampugnani, Konstanze Domhardt, Rainer Schützeichel (Hg.): *Enzyklopädie zum gestalteten Raum. Im Spannungsfeld zwischen Stadt und Landschaft*. Zürich 2014, S. 38-49.

2 Wolfgang Sonne: *Urbanität und Dichte im Städtebau des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2014.

3 Christoph Mäckler, Wolfgang Sonne (Hg.): *Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt 8. Vorne – Hinten. Wie wird aus Wohnhäusern Stadt?* Berlin 2018.

4 Georg Simmel: "Die Großstädte und das Geistesleben". In: Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band I. Frankfurt a. M. 1995, S. 116.

5 Hans Paul Bahrdt: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau.* Reinbek bei Hamburg 1961.

6 Hans Paul Bahrdt: "Entstädterung oder Urbanisierung. Soziologische Gedanken zum Städtebau von morgen". In: *Baukunst und Werkform*, Bd. 12, 1956, S. 653-657, S. 653.

7 Ebd., S. 655.

8 Ebd.

9 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M. 1983, S. 382.

10 *Werk. Archithese* (Stadt-Rückseiten), H. 31-32, 1979.

11 Wolfgang Sonne: "Städtebau versus Siedlungsbau. Der urbane Kontext zu den Werkbundsiedlungen im 20. Jahrhundert". In: Deutscher Werkbund Berlin (Hg.): *Bauen und Wohnen. Die Geschichte der Werkbundsiedlungen*. Tübingen 2016, S. 56-79.

12 Georg Ebbing, Christoph Mäckler (Hg.): *Der Eckgrundriss*. Bücher zur Stadtbaukunst, Band 2. Sulgen 2013.

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Chenxi Gong
(Hangzhou)

Imprecise Joints

The Mixed Construction-Scape of Semi-Industrialised and Semi-Urbanised Cities – Wangcang as an Example

The concept of Imprecise Joints is an approach to conceptualise the mixed construction-scape of semi-urbanised and semi-industrialised cities into perceivable patterns. In this essay, the author presents her hometown Wangcang, a city at the northern edge of Sichuan Province in China, as a specimen of such an urban landscape. Here, the rapid urbanisation process of the recent thirty or forty years has glued originally scattered parts together, creating an entity with loose cohesion and little continuity, allowing imprecise joints to develop anywhere between the different structures.

Imprecise Joints are not only present in Wangcang. In fact, they appear as a universal phenomenon in semi-urbanised and semi-industrialised cities all over the world. Like strata of history they develop over a long period of constructional interactions yet remaining nameless and unappreciated. As they are often considered temporary, they tend to be overlooked, ignored or neglected.

The essay argues that these Imprecise Joints, considering their inherent identity and the conditions and questions behind them, should not be treated as ephemeral subjects of temporary in-between phases of development. They should rather be recognised and interpreted as reference points for a contemporary architectural practice which aims at resonating with sustainable local cultural identity and everyday life.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52171
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 139-150

Wangcang is a small city in the mountainous northern area of Sichuan Province in China, adjacent to Shanxi Province. Together with three other cities ranked as capillary ends in its hierarchical tier, they subordinate to the larger prefecture-level city of Guangyuan. Located in the valley of the East River and surrounded by the Micang Mountains, Wangcang has been a hub for the surrounding villages and towns spread in the mountains for hundreds of years. Before factories and modern institutions began to settle in the region, old town streets and rural dwellings populated the pre-industrial landscape. Now, these settlements are loosely connected through new structures built in the second half of the 20th century. Today, a population of up to about 120.000 people lives in the city.

As a result of governmental planning, Wangcang used to host a national-level banknote mill between the 1970s and 1990s. However, due to the change of policies, these factories were gradually pushed to the suburban areas of Shanghai leaving behind only a single coking plant. Besides its administrative functions, Wangcang's economy has been stagnant for several years. Thus, Wangcang is currently an example of a semi-industrialised city: it lacks a thriving industry and likewise hardly attracts any tourists — or in other words: it has a low economic vitality and dynamics.

Compared to similar Chinese cities that are subject to a fast-changing cityscape due to a steady flow of economic development based on industry or tourism, Wangcang runs at a different speed.

Maybe due to the stagnant or slow regeneration, the cityscape of Wangcang has three corresponding characteristics: 1) Here the rich historical strata and rich variety of urban forms have not yet been erased or homogenised. 2) Because few real estate developers would come to invest, there are fewer large-scale development projects than in cities with better economic conditions. Vice versa, more spaces for local small-scale bottom-up constructions managed to survive. 3) Its cityscape was not re-sculpted to cater to the stereotypical imagination of tourists but maintained its primitive properties based on spatially productive local forces without much definition and homogenisation brought in by capital or developers.

Having been born and raised in Wangcang throughout the first half of my life, I have observed a set of *Imprecise Joints* in this semi-industrialised and semi-urbanised cityscape. I will use this term below to describe the mixed, semi-, in-between or co-existing status of the observed phenomena. These observations are neither parallel, analogous nor hierarchical, but rather made from various viewpoints.

Typical view over Wangcang.



1. *Imprecise Joints* between construction forms or techniques

Constructions originating from different levels of industrialisation — from pre-industrial and mid-industrial to post-industrial — are highly mixed and merged together here. Some are constructed with high-tech tools, some with low-tech tools. Some are built within a precision of centimetres, some are only loosely controlled. Handcraft, traditional and industrialised techniques are used at the same time. This, on one side results in a juxtaposition of various physical tolerances that naturally generate physically *Imprecise Joints*. On the other side, construction forms of different industrialised levels would have had visual and spatial properties that are difficult to harmonise, thus generating visually and spatially *Imprecise Joints*. Generally speaking, they are unpolished mixed constructions. Industrialised material dealt with pre-industrialised construction techniques and various misuse of materials also generates this type of *Imprecise Joints*.

Streetscape with juxtaposition of traditional and contemporary buildings.



Houses conglomerated together
to form a larger entity merging
different forms and materials.





Traditional houses built with preindustrial construction techniques and having been updated with industrial material.



Merged traditional and contemporary constructions.

2. *Imprecise Joints* of symbolism

Symbolic forms and non-symbolic forms coexist side by side. Forms that carry historical and cultural meaning and those that signify nothing are mixed together, just as the attempt to deliver symbolic meanings and the attempt to diminish or ignore any meaning overlap. Some contemporary buildings follow traditional precedents while others follow more pragmatic templates. In other words, buildings that carry aesthetic or cultural ideas are joined with others built only to accommodate the minimum of utilitarian standards. This kind of *Imprecise Joints* often overlaps with the one described earlier. For example, a building of authentic traditional style can be joined to a cheap contemporary shed made of steel and plastic — thus it presents *Imprecise Joints* of construction forms and of symbolism at the same time.





Public veranda along the edge of the Lower City. Its beautifully constructed traditional forms have once served as an entrance sign for this town, now they are connected to new buildings for commercial use. (see also previous photo)

Traditional family house with a wall remodelled into a gate for the use as a store.



3. *Imprecise Joints* between natural, rural and urban contexts

Nature, rural areas and urbanised areas intermingle with each other, leaving the boundary between each other hardly defined. Primitive topography and buildings are tightly intertwined. Walking on the street, you may often get a glimpse of unprocessed wild among dense developments. A busy street might naturally turn into a narrow path that leads you into the mountains, and dense real estate developments might connect with conditions of sporadic houses scattered across fields. It is a loosely connected whole formed by heterogenous pieces of old settlements, nature and new buildings.

Differently urbanized levels side by side, forming a condition to be defined neither city nor village.





4. *Imprecise Joints* between various principles of spatial planning

This kind of *Imprecise Joints* is generated from the encounter of different spatial planning principles.

In a semi-urbanised and semi-industrialised condition, people do not share continuous consensus on the principles of spatial planning, thus the principles are also spatio-temporally inconsistent. The cityscape generated by such a complex pool of different ideas shows corresponding complexity.

For instance, in its original conditions, a house located in a low-density village once had a spacious area around it where the tombs of family members could be loosely placed next to the house. After this village had been urbanised and this domestic graveyard was built over by new constructions, the tomb is now located in the narrow space between the houses, contradicting the traditional laws of fengshui.

Such phenomena do not result from careful spatial planning based on consistent principles, but emerge where old and new principles meet, producing *Imprecise Joints*. Similarly, the cityscape is composed of buildings planned and designed by professionals, and others that result from the various needs and ideas of its users.

For example, a contemporary high-rise real estate development with its site strategy and spatial structure carefully adopted from cities like Shanghai might be inserted into a spontaneously formed dense low-rise local urban fabric. Since the end of the 1990s, such a juxtaposition has been created between large scale commercial developments and older constructions of smaller scale which are more suitable for individuals and old institutions.

Traditional tomb area next to a busy road.



Tomb next to a traditional house, surrounded by dense new building structure.



Imprecise Joints: Not to erase but to integrate

Imprecise Joints do not only exist in Wangcang. They are actually a universal phenomenon in semi-urbanised and semi-industrialised cities all over the world. They also exist in some parts of Beijing and Shanghai.

The rapid urbanisation process lasting barely more than 20 years has glued the originally scattered parts together, creating a whole of loose cohesion and little continuity and allowing *Imprecise Joints* to develop between the different parts. In Wangcang these parts are made up of areas hundreds of years old, large abandoned factories and living areas built in the 1960s with construction techniques from the Soviet Union, institutional and administrative buildings developed from the 1950s until today, large scale high-rise projects designed by real estate developers and numerous multi-storey buildings resulting from the recent spontaneous transformation of low-density rural villages into dense urban fabric by local farmers who suddenly became urban dwellers. These heterogeneous architectural and spatial typologies with different initiators, different construction technologies and different spatial characters have created a collaged and mixed construction-scape.

It is commonly assumed that the phenomena depicted above are temporary stages of architectural development, that they are all just part of an in-between process towards "complete" urbanisation and industrialisation. It is believed that through economic intervention and governmental empowerment, such conditions will soon advance into something more "developed" and more homogenized in the overall urban context.

However, these *Imprecise Joints* resulting from the described "semi-conditions" have their own value that is worth to be re-evaluated. What they present, is neither a nostalgic and strictly protected heritage, nor a homogenised cityscape determined by a single subject of capital or government. They seem to lack design and not to stick to any apparent ruling order, but they are results of a local generative logic. They signify the various ways of life that have not yet been unified by single values. They also signify the historical depth not yet erased, and a social and spatial status of diversity that has not yet been ruled by efficiency or consumption. They contain many possibilities for alternative paths of urbanisation. And they even could be the "antidote" to lots of conditions in highly urbanised cities as they might form a new reference point and inspiration for architects.

While Aldo Rossi based his theory and practice on his notion of the quintessential European city, we could base our interventions on these local realities, so that our interventions could be self-contained within them. The concept of *Imprecise Joints* is an attempt to abstract from the complicated conditions and concrete mechanisms behind them in order to turn them into perceivable patterns able to generate concepts for new interventions. These new interventions would then be merged into the flow between past, present and future and form a natural cultural continuity.

To let the concept of *Imprecise Joints* stimulate new thinking about how deal with them I would finally like to present three short statements:

1. *Imprecise Joints* can be described with the following keywords: fragmented, low level of integration; multiple coordinate systems; perceptual diversity, depth and contrast; weakly organised; fragile balance of temporality and permanence.

2. The diversity and heterogeneity they signify are valuable presences in an increasingly homogeneous and efficient society based on capital and consumption. They should be consciously responded, instead of being erased.

The awareness of these *Imprecise Joints* should not evoke effort to erase diversity, but effort to integrate these diverse phenomena to make them precise.

Ever since the beginning of modernism, it has been believed that the new would replace the old, while in reality the two always coexist.

In a place without unipolar power, we could observe a natural and automatic condition of collage, mixture and diversity. It calls for integration, not revolution that wipes out the unwanted, neither conservation action that forbids any changes.

3. *Imprecise Joints* are very fragile. Power of capital and government might erase the mixed state of diverse coexistence overnight. The architect, as an important part of social production, should be proactive in perceiving and integrating this hybrid state and the valuable "resistance to development" it contains, to make our cities an organic whole of diversity.

(Photos: Chenxi Gong)

Developed areas and undeveloped wild or primitive topography intermingle.





archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sebastiano Fabbrini
(Venice)

Against the Plan

The Architecture of European Integration

European integration subverts our common understanding of "the rear view," as it openly rejects planning or finality and, instead, unfolds as a gradual process, exploiting the spillovers and unintended consequences that occur when multiple states come together. The hypothesis of this study is that, within such fragmented system, walking in a straight line, having a goal and knowing where to go undermine the possibility of building. Conversely, the buildings in the limelight result from a zigzag process, driven by contingency and informality. What is purposely designed as a front view tends to remain on paper due to a widespread concern for and distrust in the power of planning and, over time, that space is occupied by objects that respond to the logic of the rear view. The following analysis traces two case studies that illuminate how this tension played out in the early part of the integration process: on the one hand, a set of unplanned buildings that marked the spontaneous entrenchment of Brussels as the primary seat of the European institutions; on the other hand, a set of unbuilt plans for a single European capital on the Franco-German border. This is a unique opportunity to explore how things get shaped and built within our complex, supranational system.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52189
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 151-166

"There was no master plan for any of this." Kiran Klaus Patel: Project Europe: A History. Cambridge 2020

Although the architectural discourse has often been accused of being too Eurocentric and too politicized, we have mostly ignored the political dynamic that, more than any other, has been transforming the European archipelago over the past seventy years: European integration. Such dynamic subverts our common understanding of "the rear view," because it openly rejects planning or finality and, instead, unfolds as a gradual process, exploiting the spillovers and unintended consequences that occur when multiple states come together.

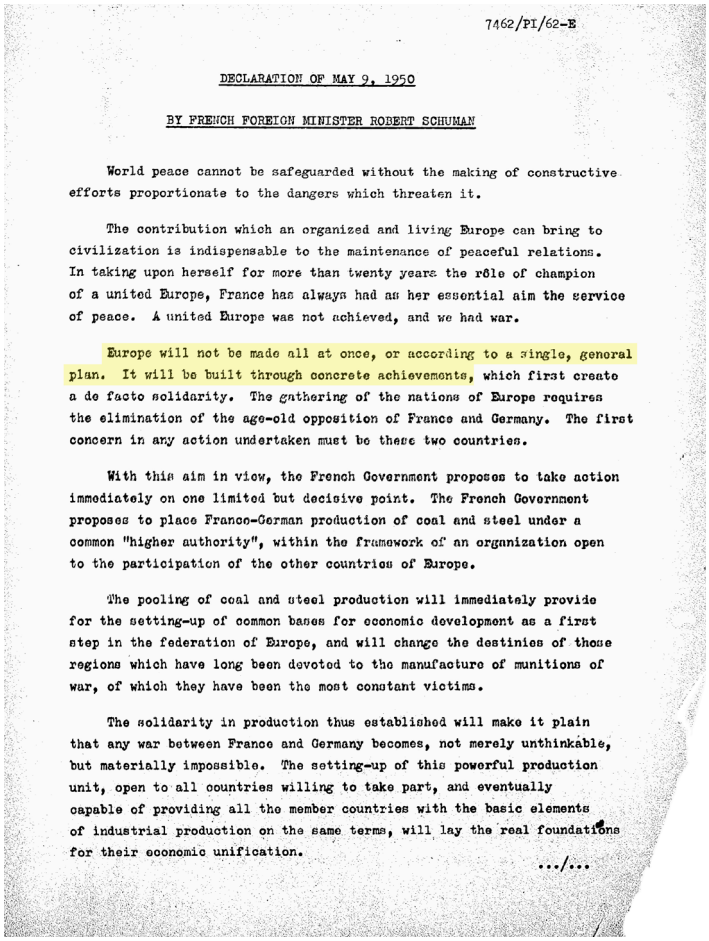
The hypothesis that I have put to the test is that, in this unique, fragmented system, walking in a straight line, having a goal and knowing where to go – what Le Corbusier regarded as the bases of planning – undermine the possibility of building. On the contrary, the front views of this polity, the buildings in the limelight, result from a zigzag process, driven by contingency and informality. What is purposely designed as a front view tends to remain on paper due to a widespread concern for and distrust in the power of planning and, over time, that space is occupied by objects that respond to the logic of the rear view. My analysis traces two case studies that illuminate how this tension played out in the early part of the integration process: on the one hand, a set of unplanned buildings that marked the spontaneous entrenchment of Brussels as the primary seat of the European institutions; on the other hand, a set of unbuilt plans for a single European capital on the Franco-German border. European integration has been described and interpreted through a multitude of architectural metaphors, starting with Robert Schuman's declaration in favor of "concrete achievements" and against a "single plan." Moving out of the metaphorical dimension and beginning to examine the actual architecture produced by and for this system, there is a new opportunity to observe, through the lens of its most tangible outputs, how the European Union *builds*.

Europe's Rear View

This current issue of *archimaera* defines "the rear view" *(Rückseite)* as the unplanned or previously planned, what has come out of view, what has passed and is left behind. It opposes the rear view to a series of concepts that relate to space, time and the way we move through them: straight line, one direction, destination, goal, plan. But is also pits it against broader social concepts, such as control, efficiency, clarity, visibility, perfection, progress. The editorial board appropriately chose Le Corbusier's famous metaphor of the pack-donkey to introduce such dichotomy.

Over the past year, I have conducted a research project on the architecture of a system that constantly challenges the way we are used to see the terms of this opposition, partly because it was developed in contrast to the *ethos* that underlaid Le Corbusier's theory. In this system, the front view – what has been built and is there for everyone to see – is the result of a process that, ironically, aligns with the description of the pack-donkey's way: "it meanders along, meditates a little in its scatter-brained and distracted fashion, zigzags in order to avoid the larger stones, or to ease the climb or to gain a little shade; it takes the line of least resistance."[1] On the other hand, the rear view – what has been dismissed and forgotten – is a repository of unbuilt plans that "walk in a straight line because they have a goal and know where they are going."[2]

The way this system is commonly introduced is through its founding statement – a declaration issued by another Frenchman, precisely 25 years after the publication of Le Corbusier's *The City of To-morrow and its Planning*. Its pivotal passage reads as follows: "Europe will not be made all at once, or according to a single, general plan; it will be built through concrete achievements, which first create a de facto solidarity."[3] What is known as the Schuman declaration was delivered on May 9th, 1950, in the Salon de l'Horloge of the French Foreign Ministry in Paris (fig. 1); that day is still celebrated every year as "Europe day." In fact, this statement became the basis for the



7462/PI/62-E

DECLARATION OF MAY 9, 1950

BY FRENCH FOREIGN MINISTER ROBERT SCHUMAN

World peace cannot be safeguarded without the making of constructive efforts proportionate to the dangers which threaten it.

The contribution which an organized and living Europe can bring to civilization is indispensable to the maintenance of peaceful relations. In taking upon herself for more than twenty years the rôle of champion of a united Europe, France has always had as her essential aim the service of peace. A united Europe was not achieved, and we had war.

Europe will not be made all at once, or according to a single, general plan. It will be built through concrete achievements, which first create a de facto solidarity. The gathering of the nations of Europe requires the elimination of the age-old opposition of France and Germany. The first concern in any action undertaken must be these two countries.

With this aim in view, the French Government proposes to take action immediately on one limited but decisive point. The French Government proposes to place Franco-German production of coal and steel under a common "higher authority", within the framework of an organization open to the participation of the other countries of Europe.

The pooling of coal and steel production will immediately provide for the setting-up of common bases for economic development as a first step in the federation of Europe, and will change the destinies of those regions which have long been devoted to the manufacture of munitions of war, of which they have been the most constant victims.

The solidarity in production thus established will make it plain that any war between France and Germany becomes, not merely unthinkable, but materially impossible. The setting-up of this powerful production unit, open to all countries willing to take part, and eventually capable of providing all the member countries with the basic elements of industrial production on the same terms, will lay the real foundations for their economic unification.

.../...

Fig. 1. Transcript of the Schuman declaration, 1950. Source: Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe.

foundation of the European Coal and Steel Community one year later, triggering the process of European integration.[4]

Written by Robert Schuman and Jean Monnet, often referred to as the "architects" of European integration, the declaration is the object of a vast literature. One of its key aspects, however, has been overlooked – an aspect that points directly to the question of the rear view: the first step in the construction of one of the most complex systems of our time was the explicit rejection of any overarching, comprehensive plan. Paradoxically, even though its core message was a statement against planning, the Schuman declaration is often improperly referred to as the Schuman plan.

It is important to remember that the context of this declaration was that of a shell-shocked continent pressed between two emerging powers, the United States and the Soviet Union, that had both embraced planning as a central tool of governance at home and abroad. In 1947, shortly before the establishment of the European Coal and Steel Community, the Marshall plan and the Molotov plan were put in place almost simultaneously to both provide aid and exert control over Europe's Western and Eastern blocs, respectively (fig. 2).

When a new polity is established, the cornerstone is usually a document called constitution, which, as noted by a multitude of political scientists, acts as a "general plan of government."[5] European integration never had such a plan and, when the first attempt was made at passing a constitutional treaty in 2004, it encountered major opposition and failed to be ratified.

Throughout the process of European integration, nearly every policy proposal that took the form of a plan, or was simply branded as a plan, ended up being red-lighted: the list includes the Pleven plan, the Spaak plan, the Fouchet plan, the Tindemans plan, the Spinelli plan and the Giscard d'Estaing plan, among others. The latest example is the so-called "Recovery plan" designed to cope with the Coronavirus crisis, which has been taken apart by the European Council.

Plan/Process

The term "plan" has multiple layers of meaning: it can indicate a set of decisions about how to do something in the future; it can designate a drawing from which something is made or built, as in the case of an architectural plan; but it also leads to the concept of planning, which, borrowing the Merriam-Webster definition, refers to "the establishment of goals, policies and procedures for a social or economic unit."[6]

In his seminal book on the origins of modern town planning, Leonardo Benevolo started with a concept that he regarded as a simple truth: "planning is part of politics and is necessary to make any operational programme concrete."[7] The building endeavors associated with European integration, however, point in a different direction. Partly because one of the defining features of this system is a thinning of the political dimension: Zygmunt Bauman referred to it as a separation between power and politics.[8] But there is more to it.



Fig. 2. Poster of the Marshall plan, 1950. Source: Marshall Foundation.

Firstly, no attention has been devoted to the connection between the launch of the first European institutions in the 1950ies and what Anthony Fontenot has defined as a "history of non-planning"[9] – a movement that found its roots in the work of thinkers like Friedrich August Hayek and Bertrand Russell and, following the devastation of World War II, started to reassess plans as instruments of control and domination, associated with modern statehood and, most importantly, with its nationalist degenerations.

One of the most significant instances in which such association came to the fore was the Nuremberg trial, immediately after the war. Notably, the first two indictments were for "participation in a common plan or conspiracy for the accomplishment of a crime against peace" and "planning, initiating and waging wars of aggression." In fact, the trial started with the projection of a short film, prepared by the American prosecutors, titled "The Nazi plan."[10] In many ways, Nuremberg was framed as a process *(Prozess)* against a plan.

In the introduction to *The Road to Serfdom*, Hayek noted that "in order to achieve their ends, the planners must create power – power over men wielded by other men – so that it can be used in the service of a single plan."[11] From his perspective, democracy and freedom were antithetical to any effort to establish a "single plan." The illustrations that accompanied the book and appeared in *Look Magazine* in 1945 showed a direct correlation between the presentation of a plan and the emergence of a dictator with Mussolinian features (fig. 3).

In the late 1930ies, there was still hope in the possibility of "planning for freedom," as Karl Mannheim put it. By the beginning of the war, however, the point of view had changed dramatically. In 1940, responding to Mannheim's thoughts on the role of planning in a democratic society and its separation from the idea of *Gleichschaltung*, John Middleton Murry was rather categorical: "I see no solution except through a painful process of disintegration of our centralized societies."[12]

As noted by Fontenot, architects and urbanists were very much involved in this reassessment of planning during the post-war period. The 1960ies started with the publication of Jane Jacobs's reflections on the "failure of town planning" and ended with Robert Goodman's *After the Planners*.[13] During

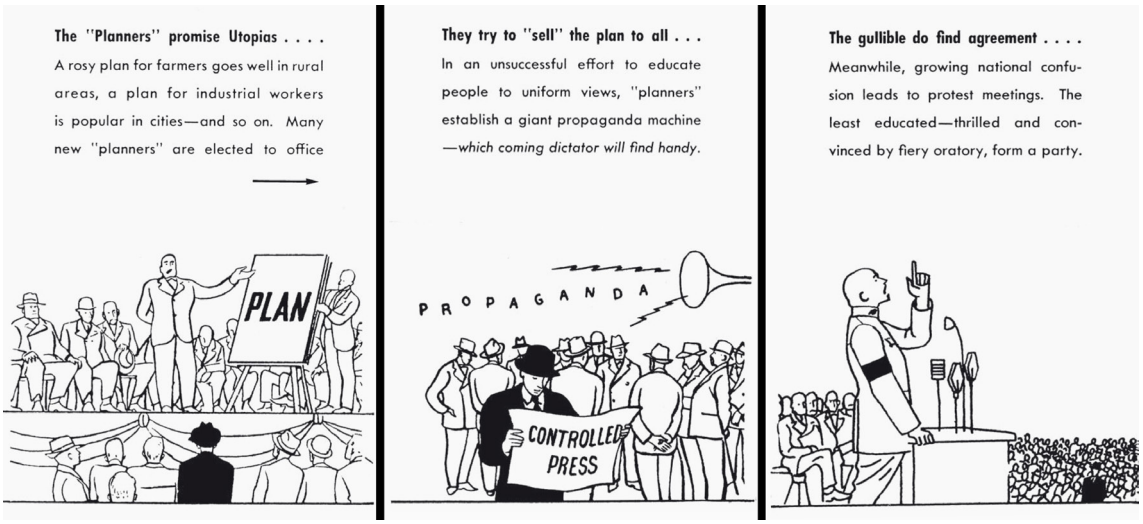


Fig. 3. Illustrations of Friedrich August Hayek's *The Road to Serfdom*, 1945. Source: *Look Magazine*.

those years, Reyner Banham, Cedric Price, Peter Hall and Paul Barker collaborated on a manifesto titled *Non-Plan: An Experiment in Freedom*, which aimed to shine a light on environments that had been spontaneously shaped by their inhabitants.[14] For Banham, the "art of planning" was a "giant wastebin of sumptuously forgotten paper projects."[15]

In *Planning in Postmodern Times*, Philip Allmendinger associated this "growth in anti-planning thinking" with the process of postmodernization.[16] Simultaneously, Peter van Ham published the first book that discussed European integration in relation to "the postmodern condition," following Robert Cooper's famous definition of the European Union as "the most developed example of a postmodern system."[17] Allmendinger argued that, while planning was deeply submerged in the practices of modernity, postmodernization brought about "the more decentered view that we can never represent reality and instead must accept a never-ending chain of signifiers."[18]

The notion of a "never-ending chain" points to a key term: although there are many different interpretations of European integration, the one aspect on which everyone agrees is that it constitutes a "process."[19] This is far from being a neutral, value-free characterization, as thinking in terms of "processes" relates to specific ideological *milieux*. For example, Daniel Dombrowski and Randall Morris have highlighted the interconnection between process philosophy and political liberalism.[20] Furthermore, it relates to contemporaneous developments in technology: with the advent of the digital, every interaction between humans and digital applications started to go through a little machine called "processor," often referred to as a computer's brain.

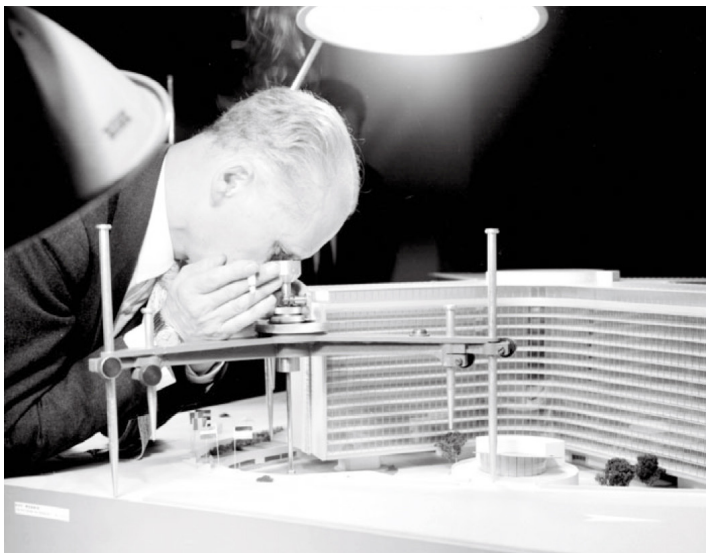
In spite of the reference to "an ever closer union" in the Treaty establishing the European Community, the defining feature of European integration has been the lack of a clear goal. In the literature, this topic is addressed as the issue of "finality."[21] As noted by Ulrich Haltern, "the Schuman declaration left the question of Europe's ends unanswered" and this void was never filled in the following decades.[22] In his influential speech *Thoughts on the Finality of European Integration*, Joschka Fischer described the unification of Europe as "a gradual process with no blueprint for the final state," that is a process without a plan.[23]

Unbuilt/Built

Understanding this divergence between the concepts of "plan" and "process" is key to our analysis of European integration and its architecture. We usually look at the lack of planning as an accident or a frustrating shortcoming, but the perspective changes when we start to see it as an underlying condition. The opposition between the front view and the rear view is part of the same tension: what Le Corbusier called the "man's way" is a definition of planning, while the way his pack-donkey moved can easily be read as a process without a plan.

Nowhere is this tension more visible than in the field of architecture and urban design. Even though Umberto Eco famously argued that European integration should "deal with soft, not hard, stuff," a very significant amount of architectural hardware has been designed for the European institutions since the Schuman declaration.[24] In the most comprehensive historical study on this subject, Carola Hein divided this material into two streams: "Imagining built Europe," which focused on visionary, unrealized projects, and "Building imagined Europe," which instead addressed the concrete achievements.[25]

Removing all additional connotations, the fundamental divergence lays between built and unbuilt projects – a classification that can help us understand how the European Union operates (or does not operate) as a builder. Moving upstream through these two lines of inquiry, I have been testing a hypothesis that revolves around planning, or the lack thereof. The architectural and urban ideas that turned into buildings had, for the most part, one thing in common: they lacked a single plan. Those that had one, on the contrary, remained on paper.



Ministry of Brussels
1000 Brussels
7–9 Rue Ducale

Town and Country Planning
Administration

REGISTERED MAIL

Ministry of Brussels Region
Attn: The State Secretary
Mr. J.L. Thys
7–9 Rue Ducale
1000 BRUSSELS.

Our reference:
43AB/68.633

BUILDING PERMIT

The State Secretary,

having regard to the application submitted on 27 April 1987 by the Minister of the Brussels Region and received on 27 April 1987, relating to a property in Brussels, 43–47 Rue Wiertz, and proposing the demolition of existing building and the construction of an International Conference Centre,

having regard to the organic Law of 29 March 1962 on town and country planning, and in particular Article 48 thereof, as amended by the Law of 22 December 1970,

having regard to the royal decree defining what legal persons governed by public law shall be issued with permits for building and

Fig. 4, 5. Design of the interiors of the Berlaymont, early 1960ies. Source: Ministère des Travaux Publics de Belgique (left). Building permit for the headquarters of the European Parliament in Brussels, disguised as an "International Conference Centre," 1987 (right). Source: Alex Papadopoulos, *Urban Strategies and Regimes*.

Brussels

Brussels has been the epicenter of the building activities associated with European integration since the late 1950ies. The headquarters of the two most important supranational institutions, the European Commission and the European Parliament, provide an interesting window into the question of planning.

The Berlaymont, the building of the Commission, originally had an open-plan layout because it was meant to host a Belgian ministry and, as soon as it was completed in 1968, it had to be entirely reorganized in order to accommodate the new European offices, before the detection of asbestos forced a second transformation of the plan a few years later (fig. 4).[26] In the case of the Parliament, the plan operated as a decoy: the hemicycle was built under the radar, using the false name "Centre International de Conférences," because the official seat of the Parliament had already been established in Strasbourg (fig. 5). The plan was carefully crafted to make the hemicycle look like something else, namely a regular congress center.[27]

Shifting the focus from the architectural scale to the urban scale, the history of Brussels as a European capital is characterized by an underlying absence of planning: in his book on Europe's central executive district, Alex Papadopoulos described the city's approach to planning as "nonexistent."[28] Even the decision to start using Brussels as a seat for the European institutions in 1958 was not based on a plan, but rather on the fact that it was the capital of the member state that simply preceded all the others in alphabetical order.[29]

In this early stage, the Belgian government did produce a plan, highlighting multiple locations in which the institutions could be placed. In spite of this, the European institutions ended up occupying one of the few areas that were not indicated in the plan, the Quartier Leopold, following a spontaneous expansion pattern, mostly driven by private developers.[30]

At the core of these dynamics was a fundamental issue of agency: until the Maastricht Treaty, Brussels (along with Strasbourg and Luxembourg) was only a provisional seat of the institutions, which therefore did not have legal authority to own, finance or design their buildings. Behind this prolonged provisional status was the idea to build, sooner or later, a European federal district on the model of Washington, DC – a plan that was eventually abandoned in 1992.[31]

This vision was known as the "Monnet doctrine," because it had initially been promoted by Jean Monnet, seemingly contradicting the logic of the Schuman declaration and its stance against any centralization of power. In a report written after one of the first Council of Ministers of the European Coal and Steel Community, he put it this way: "I had no preference for one place in Europe rather than another. All that mattered to me was that it should be

the site of all the institutions and that it should become a European territory, the embryo of an eventual federal district. There was nothing utopian about this proposal."[32]

Wissembourg

Before Brussels became the *de facto* center of the union, focalizing most of its architectural productions, multiple plans were drafted in response to Monnet's idea. None of these proposals came even close to being built, partly because no political consensus was ever found among the member states on the selection of a single site. As such, this is the ideal testing ground as it pertains to the tension between the presence of planning and the possibility of building.

Putting aside the proposals that have little to do with a supranational logic – such as the proposal known as *Paris Parallèle*, which imagined an extension of Paris as the center of a French Europe[33] – three plans produced in the early stages of European integration are particularly significant. They were all developed between the early 1950ies and the early 1960ies, in the space of less than thirty kilometers on the border between France and Germany.[34]

The first proposal centered on the Alsatian city of Wissembourg. In 1949, the German journalist Karl-Oswald Schreiner and the French painter Georges-Henri Pescadére, who had met as prisoners of the Nazis during the war, started to work on a plan for a transnational district on the border between their two countries, an area framed by the former Siegfried and Maginot lines – the two lines of fortification that Germany and France had built to combat each other.[35] Schreiner and Pescadére were supported by the mayor of Wissembourg, who offered to provide land near the existing city and, most importantly, they obtained funding from the Marshall plan: the United States were very supportive of this type of endeavors because they saw the unification of Europe as a powerful tool in the struggle against the Soviets.

The proposal had a strong symbolic connotation, since Schreiner and Pescadére envisioned this new capital, which they called Weiße Burg/Bourg Blanc (alluding to the idea of a "White Town"), as a materialization of Europe's pacification.[36] At the heart of their plan was a major building intended as a place where young people from all over Europe could meet, get to know each other and learn to live together in peace (fig. 6). Nevertheless, the idea was to avoid any form of monumentality, as Schreiner and Pescadére associated the latter with the architecture of totalitarian regimes. From this perspective, the approach was simi-

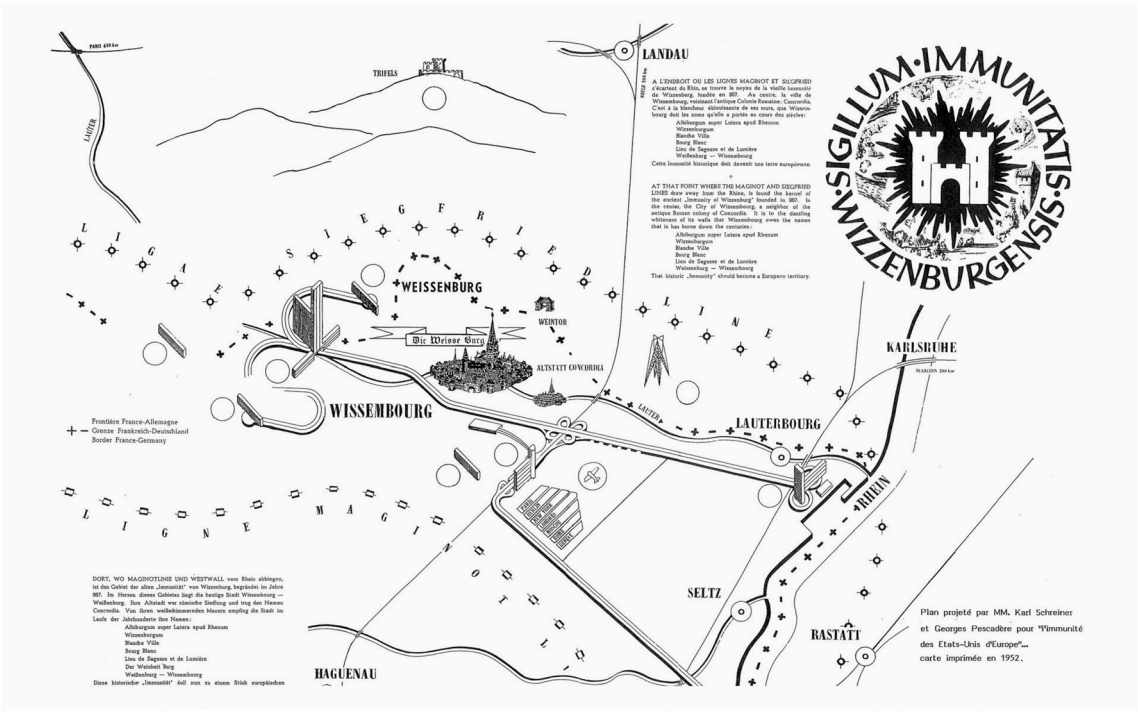


Fig. 6. Karl-Oswald Schreiner and Georges-Henri Pescadére, plan for Weiße Burg/Bourg Blanc, 1952. Source: Citizens for Europe.

lar to the one followed in the German capital Bonn in the same period.

The plan of this "White Town" was evaluated by the European Coal and Steel Community in 1952. In order to make it happen, both Germany and France needed to give up a little bit of land and agree to create a transnational district. In the context of post-war Europe, ceding land was one of the most difficult and problematic actions to take. Neither Germany nor France, for different reasons, were willing to do it. Moreover, shortly afterwards, the funding of the Marshall plan came to an end, effectively closing this window of opportunity.[37]

Saarland

One year later, however, this endeavor inspired the launch of a competition for the planning of a European capital in the small region of the Saarland, a few kilometers north of Wissembourg on the Franco-German border.[38]

After having heard the Schuman declaration, the local mayor Peter Zimmer sent a letter to Robert Schuman, offering his city as the site of the new institutions: "I would like to ask the Conference to examine our proposal to choose Saarbrücken as the seat of the institutions of the European Coal and Steel Community and to allow us to submit detailed documentation with plans and supporting proposals for the construction of the envisaged buildings"[39] (fig. 7).



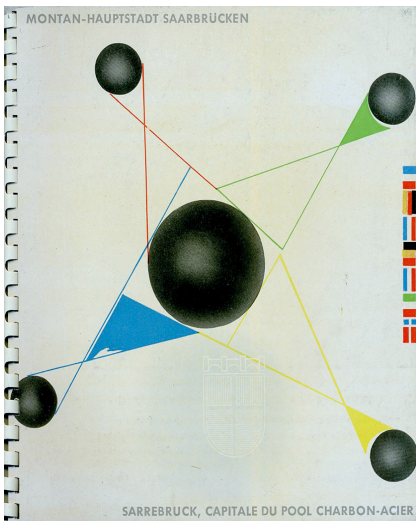


Fig. 7, 8. Poster of the letter sent to Robert Schuman by the mayor of Saarbrücken, 1951 (left). Cover of the exhibition catalogue of the Saarland competition, 1954 (top right). Source of both images: Landesarchiv Saarbrücken.

In 1953, even though he never received a response, mayor Zimmer organized a competition, calling for plans to turn the Saarland into a European district, on the model of the District of Columbia in the United States (fig. 8). The competition was overseen by local architect Otto Renner, who had worked in Le Corbusier's office and collaborated with Albert Speer before the war. Thirty-four proposals were presented, mostly coming from either German or French architects and planners.[40]

The anti-monumental sensibility that had characterized the plan for Wissembourg did not transfer to the Saarland competition. Examining the three entries that were awarded prizes by the jury, the one that stands out was the plan developed by French architects Henri Colboc and Pierre Dalidet, who proposed to group all the new European institutions in an enormous ring-shaped building, three hundred meters in diameter, connected to the existing city of Saarbrücken by a monumental boulevard on a sloping ramp (fig. 9).[41]

The reasoning behind the Saarland competition was that, due to its complex history, this region had effectively blurred the border between Germany and France, if only because it had been razed to the ground almost every time the two countries had gone to war against each other. After World War I, the Saarland had become an international territory administered by the League of Nations, until the Nazis invaded it in the mid-1930ies and, considering it an important symbolic site, turned it into the capital of the

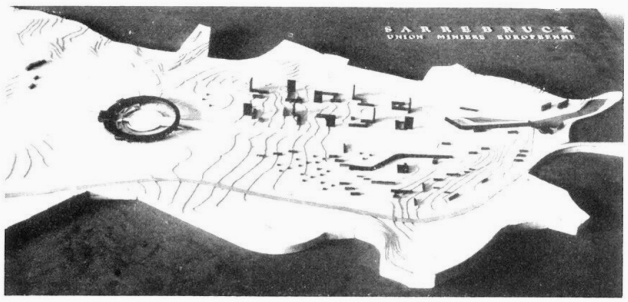


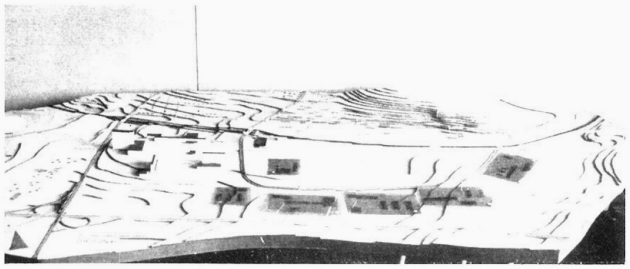
Bild 1. Ein erster Preis: Architekten Henri Colboc und Georges Philippe, Paris

Wettbewerb Montanunionstadt Saarbrücken

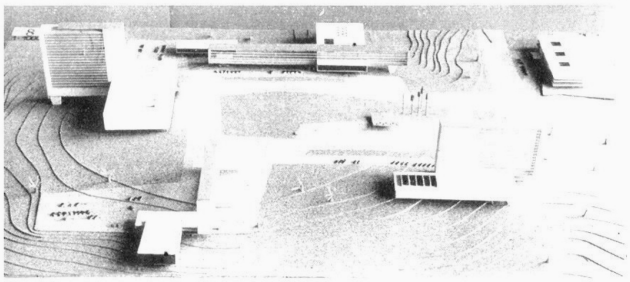
Bilder 2 bis 4. Zwei ebenfalls mit ersten Preisen ausgezeichnete Arbeiten: Professor Rudolf Krüger, Saarbrücken, und Oberbaurat Erich Stoll, Stuttgart (Bild 2); Dipl.-Ing. Gerhard Kilper, Stuttgart, Architekt Kurt Baldauf, Dillingen, Architekt Erwin Klein, Saarlouis, und Architekt Klaus Hoffmann, Saarlouis-Fraulautern (Bilder 3 und 4). Bild 4 zeigt ein Ausschnittmodell



Bild 2



Bilder 3 und 4



In diesen Wochen des politischen Kampfes steht naturgemäß ein städtebaulicher Wettbewerb, der sich mit der Zukunft des Saarlandes und seiner Hauptstadt Saarbrücken als Sitz der Montanunion befaßt, im Vordergrund auch des fachlichen Interesses. Die Unterlagen des Wettbewerbes wurden von Oberregierungs- und Baurat Dipl.-Ing. Jäger und Architekt Dipl.-Ing. Otto Renner bearbeitet, fachliche Preisrichter waren Professor Werner Hebebrand, Hamburg, J. P. Oud, Rotterdam, G. A. Pingusson, Paris, Annibale Vittelozzi, Rom, aus Saarbrücken Fritz Ahammer, Wilhelm Feien, Hans Hirner, Ernst Höfer, Otto Renner und Bernhard Schultheis. Über das Ergebnis hat die Bauwelt in Heft 25/1955 berichtet, hier folgen Bilder der ersten drei Arbeiten. Wir entnehmen dem „Bau-Anzeiger für das Saarland" (Heft 26/1955) die folgenden Beurteilungen.

*

Ein erster Preis (Bild 1):

Henri Colboc und Georges Philippe, zwei Pariser Architekten, haben in der Mitte der von Hügeln eingerahmten Talmulde zwischen Tabaksweiher und Metzer Straße einen ringförmigen Baukörper als Dominante vorgesehen, der den ganzen Raum beherrscht und ihm seinen Stempel aufdrückt. Der von diesem Rundbau eingerahmte runde Platz übertrifft in seinen Ausmaßen noch den Petersplatz in Rom. Das Gebäude schafft durch seine konzentrierte Baumasse einen wesentlichen Kontrast zur aufgelockerten Stadtrandbebauung von Saarbrücken.

Ein erster Preis (Bild 2):

Professor Rudolf Krüger, Saarbrücken, und Oberbaurat Erich Stoll, Stuttgart, lassen die Verwaltungsgebäude der Montanunion dadurch besonders hervortreten, daß sie auf einer Anhöhe innerhalb der Talmulde großzügig und großräumig angeordnet werden. Diese starke städtebauliche Dominante findet in der Zuordnung der Verwaltungsgebäude für die übrigen europäischen Einrichtungen eine naturgemäße Fortsetzung sowohl nach Westen als auch nach Osten. An diese Einrichtungen schließen sich die Wohngebiete an.

Ein erster Preis (Bilder 3 und 4):

Dipl.-Ing. Gerhard Kilper, Stuttgart, Architekt Kurt Baldauf, Dillingen, Architekt Erwin Klein, Saarlouis, und Architekt Klaus Hoffmann, Saarlouis-Fraulautern, setzen die Bauten der Montanunion als Kopf der Anlage auf die höchste Bodenerhebung und ordnen die anderen Institutionen entlang dem geschwungenen Höhenzug bis zum Tabaksmühlental an. Es bleiben nicht nur große Grünanlagen und Wasserflächen frei, sondern es wird auch Raum für eine Ausdehnung der Stadt Saarbrücken gewonnen.

Fig. 9. *Bauwelt* report on the Saarland competition, 1955. Source: *Bauwelt*.

so-called Westmark region. Then, after it was devasted again during World War II, the Saarland became part of the French occupation zone in Germany.[42]

In both post-war periods, Germany and France laid claim to this territory by developing and partly implementing grand, comprehensive plans for Saarbrücken, approaching it as a blank slate and building representations of their dominant presence. While the German plans of the late-1930ies were defined by a monumental neo-classicism, the French plans of the late-1940ies were explicitly modelled after Le Corbusier's Ville Radieuse and aimed to "modernize" the city.[43]

Given the difficulty of positioning the Saarland in the geopolitical order that

had emerged after the war, in 1954 the German and French governments started to discuss the idea of turning it into a supranational, European territory, and shortly afterwards asked the local citizens to decide on it. At a referendum held in 1955, however, the majority of the citizens of the Saarland voted against such proposed Europeanization and, as most of them had a German background, asked to be annexed by Germany.[44] As soon as Saarbrücken became a German city again, the planning competition, which was about to enter its second stage, came to an end. For obvious reasons, the capital of a new united Europe could not be located on German soil.

Lake Europa

After the abortion of the plans for Wissembourg and the Saarland, in the late-1950ies a third proposal started to take shape in the same area, this time in Luxembourg, near the city of Schengen. This plan not only relied on American funding, like Schreiner's and Pescadére's "White Town," but it was also developed by an American planner: James Marshall Miller. A professor of planning at Columbia University, Miller elaborated a highly symbolic proposal for a European capital called "Lake Europa."

With the support of the American committee of the International Federation for Housing and Planning and funding from the Ford Foundation, he made several trips to Europe in the 1950ies and became deeply involved in the cause of European integration. A pacifist and fervent anti-communist, Miller was an enthusiastic supporter of the integration process.[45]

After it had been introduced to an audience of planners at a seminar in The Hague in 1958, the project for "Lake Europa" was published in an eponymous book, produced by Miller himself in 1963,[46] while the construction of the Berlaymont in Brussels had just begun. This was certainly the most radical and symbolic proposal for a supranational capital. Its name referred to the idea of building a city on the shores of a new artificial lake, created at the juncture of Germany, France and Luxembourg – a lake that was to be supplied by the water of all the major European rivers (fig. 10).

Despite the naïveté of the proposal, Miller's book addressed in great detail every aspect of its development, even the most technical, utilitarian issues, as if it was an ordinary endeavor. For example, a section of the book was devoted to explaining how the construction of "Lake Europa" could be funded.

Miller imagined the creation of a semi-public corporation called "Lake Europa Development Authority" that could manage the project and draw the necessary financial resources. As the project required thousands of kilometers of pipes in order to transfer water from all over Europe, the idea was to ask major producers of pipes and oil companies (which possess "both the equipment and the skilled workers" necessary to lay said pipes[47]) to invest in this enterprise.

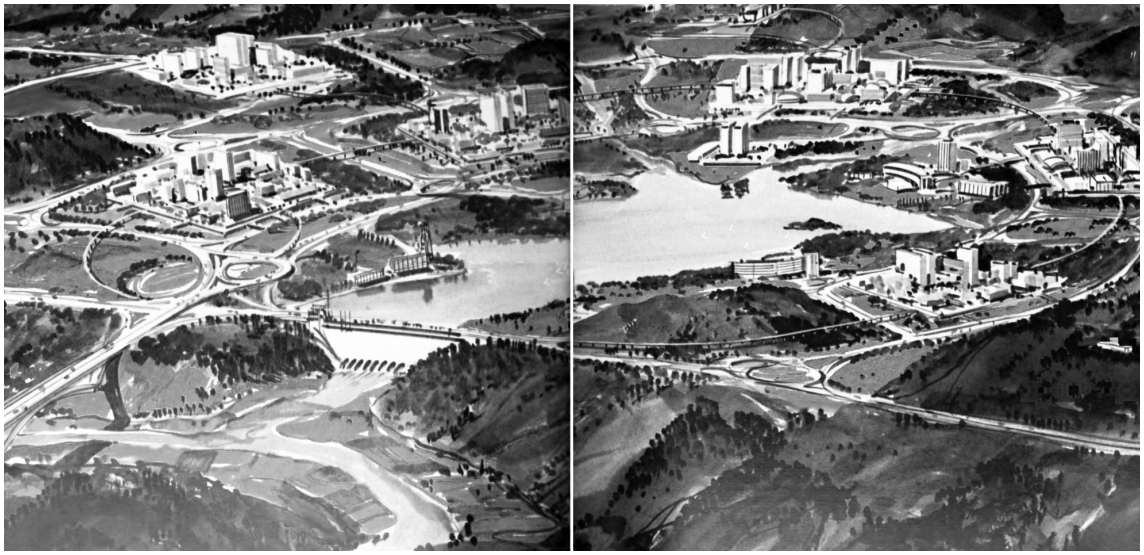


Fig. 10. James Marshall Miller, plan for Lake Europa, 1963. Source: James Marshall Miller, *Lake Europa. A New Capital for a United Europe*.



Fig. 11. James Marshall Miller at the "pre-dedication ceremony" of Lake Europa, 1961. Source: James Marshall Miller, *Lake Europa. A New Capital for a United Europe*.

Even though Miller attempted multiple times to pitch his idea to the European institutions, no one took him seriously. Nevertheless, on September 8th, 1961, followed by a small crowd of local residents, a few American associates and a journalist from Luxembourg, Miller organized a ceremony for the laying of the first stone. He described it as a "pre-dedication ceremony at the site of the proposed new European capital."[48] The participants assembled a few blocks of stone to form a make-shift altar, on which Miller attached a sign that he had brought from New York, which simply read "Lake Europa." (fig. 11)

The Power of the Front View

Although the first sentence in the preface of Miller's book stressed that the objective was not to "outline a plan" but rather to "set forth an idea,"[49] his proposal – like those for Wissembourg and the Saarland – had all the features of a plan: it indicated a destination and, however unrealistic and naïve it may have been, a straight line to get there. In addition to being unbuilt, these proposals shared a similar approach: they "solved" the problem with a single gesture, they laid out an omni-comprehensive vision of the site at hand, they were not amenable to be modified and, fittingly, they were mostly drawn in plan. Moreover, they all reflected a clear vision of what European integration was and had to become: the capital city was designed to act as a materialization and a symbolic representation of that political idea.

Other equally, if not more utopian plans had been elaborated in the first half of the twentieth century. In the second half of the 1920ies, for example, Herman Sörgel had famously put forward a radical proposal to restructure the entire continent (Panropa), going as far as to suggest draining part of the Mediterranean in order to claim new land and facilitate the connection with Africa.[50] What is different about the unbuilt proposals of the post-war period, however, is the fact that, rather than responding to a generic, ill-defined pan-Europeanism with marginal reach and influence, they were entrenched in a process that had actually started to change Europe. They responded to an idea that, although it was rapidly overcome by a more pragmatic, functionalist approach towards integration, had played a key role in its definition and activation: the idea of building a form of United States of Europe.[51]

In Carola Hein's study, the "urban visions and architectural symbols for a united Europe" that were developed in the two decades following World War II are associated with the emergence of "a strong trust in the power of planning."[52] While this trust was certainly at play in the post-war efforts of other systems, both to the West and the East of the old continent, the way European integration moved forward revealed, instead, a deep concern and apprehension about the power of planning. From this perspective, the case of the Saarland is particularly emblematic: having already experienced the power of planning on multiple occasions throughout their history, the Saar citizens voted against a proposal that, once again, involved a comprehensive, top-down plan that would have radically transformed their lives.

Jean Monnet himself was very familiar with these dynamics. Immediately after the end of World War II, he was appointed Commissioner-General of the French National Planning Board and was responsible for elaborating the plan for the economic reconstruc-



Fig. 12. Aerial view of the European district in Brussels, 1999. Source: Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe.

tion of his country.[53] But European integration operated in a different way: its underlying sentiment was a profound distrust towards planning.

Because of its complicated history, Brussels aligned perfectly with this change of pace. As noted by Ian Buruma, for much of its history, Brussels was occupied by oppressive empires and, when Belgium finally became independent in the nineteenth century, it found itself in the difficult position of being the capital of a fragmented nation, made of three very different linguistic and cultural communities.[54] In this framework, no single, centralized plan could ever be accepted and implemented.

According to Pier Vittorio Aureli, since the establishment of the European institutions "absolutely no official plan has ever existed" regarding their urban and architectural integration in Brussels.[55] Philippe Van Parijs described the entrenchment of Brussels as the capital of Europe as a "massive snowball process."[56] From this point of view, Brussels can be read as the unsung antithesis to the eminent planned capitals of the 1950ies, from Chandigarh to Brasília. Maristella Casciato and Stanislaus von Moos have described these efforts as "the twilight of the plan."[57] But no attention has been paid to the fact that, while the European, modernist approach towards urbanism was having its twilight overseas, with Le Corbusier leading the charge, the new capital of Europe was being built in a diametrically different fashion, navigating the problems as well as the opportunities of the unplanned.

Nevertheless, Brussels has unequivocally become the front view of the European Union (fig. 12). The Berlaymont is a fitting example: it is hard to find a news story about European integration that does not include images of this building – one that was constructed without even knowing what type of institution it would host. Aptly, in the mid-2000s, when the European Commission had to develop a logo – the quintessential front view – the choice fell on a stylized image of the silhouette of the Berlaymont.[58] In the end, a building that had been shaped by national agendas and private speculations, without any comprehensive, long-term vision, ended up representing the "visual identity" of the supranational institution *par excellence*.

Utopia/Topia

As previously noted, Monnet used to claim that his vision of a European Washington, DC had nothing utopian; echoing this belief, Miller wrote that his lake-city was "far from a utopia."[59] That being said, there is a deep connection between the concepts of "plan" and "utopia." In his seminal book *Ideology and Utopia*, Karl Mannheim set up a particularly significant dichotomy, looking at utopia from the perspective of its opposite, which he called "topia," meaning the

existing reality: in his reading, topia is any conventional system and utopia is any plan for its replacement.[60]

At the center of this opposition is the aforementioned question of finality. Building on Mannheim's theory, Manfredo Tafuri touched on this issue in *Architecture and Utopia*, which, fittingly, was first published in the journal *Contropiano* (which is Italian for "against the plan"). He defined utopia as "the prefiguration of final and universal models."[61] From Tafuri's perspective, the crisis of utopia and the crisis of planning were two faces of the same coin.

This association relates to an ambiguity that has always characterized the definition of utopia, going back to Thomas More's dissertation. The word "topia" derives from the Greek τόπος (place) and can be accompanied by two possible prefixes, which mean different things but are pronounced in the exact same way: οὐ (no) and εὖ (good).[62] Hence, this concept is built on the ambiguity between the idea of a place that does not exist (ou-topia) and the idea of a good place (eu-topia) – a form of negative dialectics that suggests a certain irreconcilability between possibility and positivity. For example, in his critique of utopian thinking, Theodor Adorno made the case that it is impossible to know "the shape and features of a better society."[63]

In this framework, the rift between the utopias outlined in Wissembourg, Saarbrücken or Lake Europa and the reality of Brussels is not only a rift between unbuilt plans and unplanned buildings, but also a rift between unbuildable plans and unplannable buildings. In the fragmented, supranational system that has transformed Europe, how could it be possible to build something that aims to transform a totality through a singular, albeit sometimes collaborative, goal-oriented input?

On the other hand, what gets built is the result of dynamics that zigzag, move forward without a plan and do not have a finality. As such, they do not threaten anyone and, through small steps and spillovers, they are amenable to be turned into concrete achievements. Over time, these "pack-donkey buildings" spontaneously emerge as the front view of the system.

Yet the utopian dimension is essential, because without the prospect of one day reaching the "promised land," a prospect associated with the idea (some say the myth) of a united Europe, the prosaic, bureaucratic process of European integration would not have started and would not keep going.[64] In this framework, the question raised by Brussels as well as by the other unplanned front views of European integration is one of both method and content: once the possibility of a single plan is negated *a priori*, how does a process produce architecture?

Notes

1 Le Corbusier: "The Pack-Donkey's Way and the Man's Way." In: idem: *The City of To-morrow and its Planning*. New York 1987 [1925], p. 5.

2 Ibid.

3 The full text of the Schuman declaration, along with the preparatory drafts and a recording of the speech, is available at the Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe: https://www.cvce.eu/en/.

4 For a comprehensive historical overview of the process of European integration, see Desmond Dinan: *Origins and Evolution of the European Union*. Oxford 2006, and Ivan Berend: *The History of European Integration*. London 2016.

5 William Barclay Allen and Kevin Cloonan: *The Federalist Papers. A Commentary*. New York 2000, p. 27.

6 "Planning." In: *Merriam-Webster Dictionary*: https://www.merriam-webster.com/dictionary/planning.

7 Leonardo Benevolo: *Le Origini dell'Urbanistica Moderna*. Rome 1974 [1963], p. 10 (translated by the author).

8 Cf. Zygmunt Bauman: *State of Crisis*. Cambridge 2014.

9 Anthony Fontenot: "Notes Toward a History of Non-Planning." In: *Places Journal* (2015).

10 Cf. Telford Taylor: *The Anatomy of the Nuremberg Trials*. New York 2013.

11 Friedrich August Hayek: *The Road to Serfdom*. London 2008 [1944], p. 165.

12 Jonas Kurlberg: *Christian Modernism in an Age of Totalitarianism. T. S. Eliot, Karl Mannheim and the Moot*. London 2019, p. 79. Mannheim's reflections on this subject were published in the posthumous book *Freedom, Power and Democratic Planning*. Oxford 1950.

13 Cf. Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities. The Failure of Town Planning*. New York 1961, and Robert Goodman: *After the Planners*. New York 1971.

14 Cf. Reyner Banham, Cedric Price, Peter Hall and Paul Barker: "Non-Plan: An Experiment in Freedom." In: *New Society*, 20 March 1969, pp. 435-443.

15 Reyner Banham: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Los Angeles 2009 [1971], p. 119.

16 Philip Allmendinger: *Planning in Postmodern Times*. London 2001, p. 4.

17 Peter van Ham: *European Integration and the Postmodern Condition. Governance, Democracy, Identity*. London 2001, p. ix, and Robert Cooper: *The Postmodern State and the World Order*. London 1996, p. 24.

18 Allmendinger 2001 (see note 16), p. 20.

19 Cf. Antje Wiener and Thomas Diez (Eds.): *European Integration Theory*. Oxford 2004.

20 Cf. Daniel Dombrowski: *Process Philosophy and Political Liberalism*. Edinburgh 2019, and Randall Morris: *Process Philosophy and Political Ideology*. New York 1991.

21 Christian Rieck: "Quid est Europa? Myth, Finality, Utopia and the European Dream." In: Report of the Konrad Adenauer Stiftung, Berlin 2006, s. p.

22 Ulrich Haltern: "On Finality." In: Armin von Bogdandy and Jürgen Bast (Eds.): *Principles of European Constitutional Law*. Oxford 2009, p. 205.

23 Joschka Fischer: *From Confederacy to Federation. Thoughts on the Finality of European Integration*. Speech delivered in Berlin, 12 May 2000. European Commission – Documentation et Recherche sur les Questions Institutionnelles Européennes: https://ec.europa.eu/dorie/cardPrint.do?cardId=192161.

24 Umberto Eco: "Soft Capital." In: European Commission: *Brussels, Capital of Europe*. Final Report, October 2001. European Quarter Fund: http://www.fondseuropesewijk.eu/Brussels%20capital%20of%20europe_final_report.pdf.

25 Carola Hein: *The Capital of Europe. Architecture and Urban Planning for the European Union*. Wesport 2004, p. 2.

26 Sven Sterken: "Le Berlaymont et la Transformation du Quartier Leopold." In: *Journées du Patrimoine Région de Bruxelles-Capitale* 15 (2009), pp. 102-117.

27 Cf. Ludovic Lamant: "Ceci n'est pas un Parlement." In: idem: *Bruxelles Chantiers. Une Critique Architectural de l'Europe*. Montreal 2018, pp. 117-142.

28 Alex Papadopoulos: *Urban Regimes and Strategies. Building Europe's Central Executive District in Brussels*. Chicago 1996, p. 15.

29 Cf. Philippe Van Parijs: "Why did Brussels become the capital of Europe? Because Belgium starts with letter B." In: *Bxl Connect* 9 (2014), pp. 6-8.

30 Cf. Michel de Beule (Ed.): *Bruxelles, Histoire de Planifier. Urbanisme aux 19e et 20e Siècles*. Brussels 2017.

31 Cf. Koen Lenaerts and Kristien Vanvoorden: "The Legal Status of Brussels as European Capital." In: Roel De Groof (Ed.): *Brussels and Europe*. Brussels 2008, pp. 127-152.

32 Jean Monnet: *Memoirs*. London 2015 [1976], p. 369.

33 Cf. Claude Parent, "Paris Parallèle." In: *Architecture d'Aujourd'hui* 138 (1968), p. 17.

34 For an overview of these plans, see Carola Hein: "Urban Visions and Architectural Symbols for a United Europe, 1945–1968." In: idem 2004 (see note 25), pp. 39-66.

35 The documentation for this case study is available on the platform Citizens for Europe: https://www.citizens-4-europe.eu/index.php/en/themes/capital-for-europe.

36 Cf. Karl-Oswald Schreiner and Georges-Henri Pescadére: *Die Weisse Burg: Wissembourg en Alsace – Weißenburg im Elsaß*. Paris/Bad Godesberg 1952.

37 Cf. Bernard Weigel: "Wissembourg: Le Projet du Bourg Blanc, 1952–1954." In: *L'Outre Foret* 60 (1986), pp. 28-36.

38 The documentation for this case study is available in the Open Gallery of the Landesarchiv Saarbrücken, Staatskanzlei des Saarlandes: https://artsandculture.google.com/exhibit/das-saarland-eine-europ%C3%A4ische-geschichte/wQjUon8c?hl=de.

39 The letter that mayor Peter Zimmer sent to Robert Schuman on 11 June 1951 is available at the Centre Virtuel de la Connaissance sur l'Europe: https://www.cvce.eu/en/obj/letter_of_application_of_the_city_of_saarbrucken_to_house_the_community_institutions_saarbrucken_11_june_1951-en-6f8eec29-6f25-4da2-b48a-3eb54c32092e.html.

40 Cf. anon.: "Wettbewerb Montanunionstadt Saarbrücken." In: *Bauwelt* 42 (1955), p. 838.

41 Ibid.

42 Cf. Wolfgang Behringer and Gabriele Clemens: *Geschichte des Saarlandes*. Munich 2009.

43 Cf. Marlen Dittmann: "100 Jahre Stadtplanung in Saarbrücken." Institut für Aktuelle Kunst im Saarland: http://institut-aktuelle-kunst.de/kunstlexikon/aspekte-100-jahre-stadtplanung-in-saarbruecken-1818, and Dietmar Kolling: "Saarbrücken, Pingusson, Aufbauplan und Französische Botschaft." Institut für Aktuelle Kunst im Saarland: http://institut-aktuelle-kunst.de/kunstlexikon/saarbrueck-en-pingusson-aufbauplan-und-franzoesische-botschaft-1977.

44 Cf. Bronson Long: *No Easy Occupation. French Control of the German Saar, 1944–1957*. Rochester 2015.

45 Cf. Philip Wagner: "James Marshall Miller, Champion of Transatlantic Urban Planning." In: *Transatlantic Perspectives*, 17 December 2013, s. p.

46 James Marshall Miller: *Lake Europa. A New Capital for a United Europe*. New York 1963.

47 Ibid., pp. 81-84.

48 Cf. Robert Philippart: "Mittelpunkt eines geeinten Europas: Als Schengen Hauptstadt Westeuropas werden sollte." In: *Tageblatt Lëtzebuerg*, 24 July 2019: https://www.tageblatt.lu/headlines/mittelpunkt-eines-geeinten-europas-als-schengen-hauptstadt-westeuropas-werden-sollte/.

49 Miller 1963 (see note 46), p. 1.

50 On Herman Sörgel's plan for Panropa, also known as Atlantropa (after 1932), see Peo Hansen and Stefan Jonsson: *Eurafrica. The Untold History of European Integration and Colonialism*. London 2015.

51 While this term had been circulating for decades, it took on a different meaning after World War II. For example, in a consequential speech delivered in 1946, Winston Churchill explicitly argued for the formation of "a kind of United States of Europe" (International Churchill Society: https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/united-states-of-europe/). But the real force behind this idea was the federalist movement, led by Altiero Spinelli, who played a central role in laying the foundations of the integration process.

52 Hein: "Urban Visions" 2004 (see note 34), p. 39.

53 Cf. François Duchene: *Jean Monnet. The First Statesman of Interdependence*. New York 1994.

54 Ian Buruma: "In the Capital of Europe." In: *The New York Review of Books*, 7 April 2016, pp. 36-39.

55 Pier Vittorio Aureli (Ed.): *Brussels, a Manifesto. Towards the Capital of Europe*. Rotterdam 2007, p. 37.

56 Van Parijs 2014 (see note 29), p. 8.

57 Cf. Maristella Casciato and Stanislaus von Moos: *Twilight of the Plan. Chandigarh and Brasilia*. Mendrisio 2007.

58 European Commission – Visual Identity: https://ec.europa.eu/info/resources-partners/european-commission-visual-identity_en.

59 Monnet 2015 (see note 32), p. 369, and Miller 1963 (see note 46), p. 88.

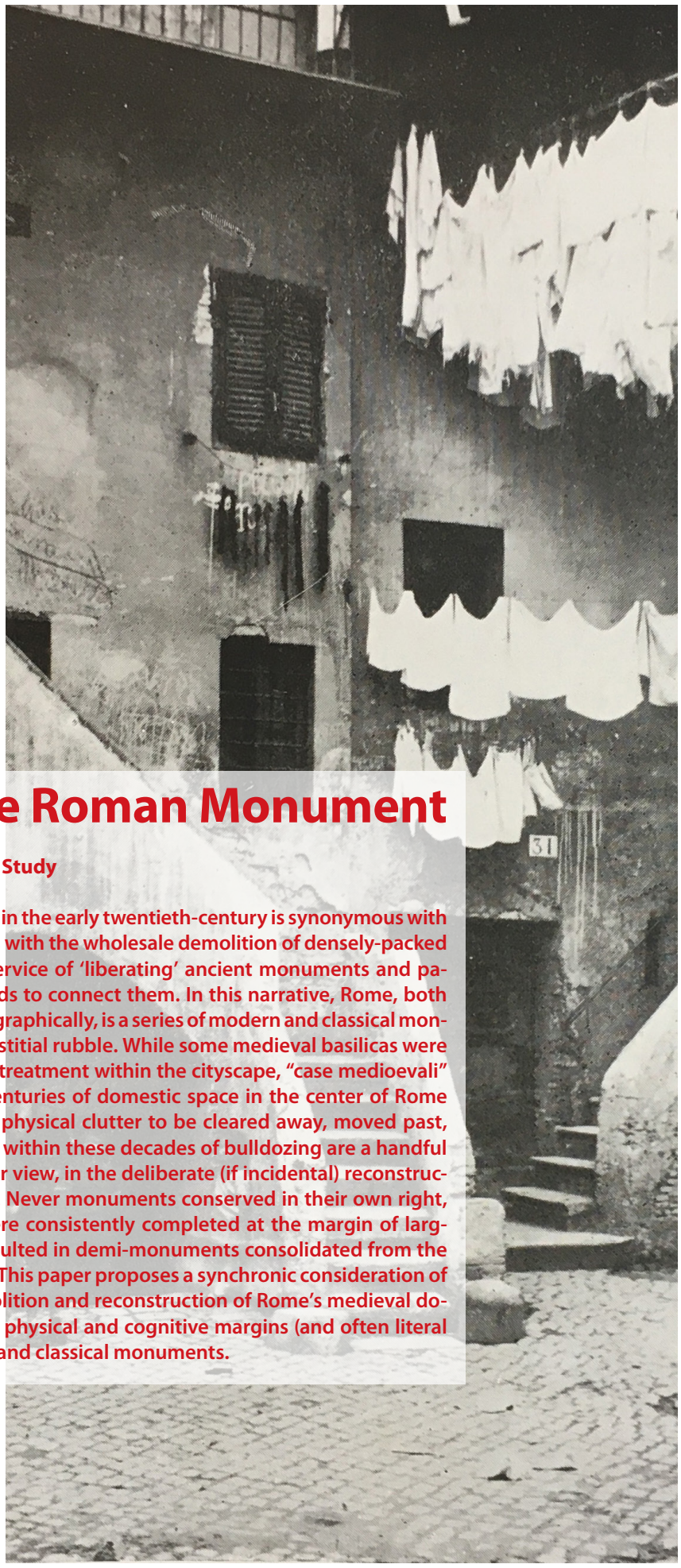
60 Cf. Karl Mannheim: *Ideology and Utopia*. London 1936 [1929].

61 Manfredo Tafuri: *Architecture and Utopia*. Cambridge 1976 [1973], p. 53.

62 Cf. Ruth Levitas: *The Concept of Utopia*. Bern 2010.

63 Nina Rismal: *The Ends of Utopian Thinking. Marx, Adorno, Bloch*. PhD thesis, University of Cambridge, 2017; Rismal argues that Adorno, in the context of Critical Theory or, as he called it, *Materialismus*, put forward a form of *Utopieverbot* ("ban on utopia").

64 Cf. Peter Burgess: "What's so European about the European Union? Legitimacy between Institution and Identity." In: *European Journal of Social Theory* 5 (2002) pp. 467-481.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Michal Lynn Shumate
(Lucca)

Behind the Roman Monument

Case Medioevali as Case Study

The topography of Rome in the early twentieth-century is synonymous with looking straight forward, with the wholesale demolition of densely-packed neighborhoods at the service of 'liberating' ancient monuments and paving wide new boulevards to connect them. In this narrative, Rome, both chronologically and geographically, is a series of modern and classical monuments clogged by interstitial rubble. While some medieval basilicas were given similar 'liberation' treatment within the cityscape, "case medioevali" and their accretion of centuries of domestic space in the center of Rome were seen as visual and physical clutter to be cleared away, moved past, and forgotten. However, within these decades of bulldozing are a handful of case studies in the rear view, in the deliberate (if incidental) reconstruction of medieval houses. Never monuments conserved in their own right, these case medievali were consistently completed at the margin of larger projects and often resulted in demi-monuments consolidated from the aforementioned rubble. This paper proposes a synchronic consideration of the process, of the demolition and reconstruction of Rome's medieval domestic landscape on the physical and cognitive margins (and often literal back side) of its modern and classical monuments.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52191
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 167-184

Introduction: Time and Space of Rome

During his inaugural year as the first director of the Museo di Roma in 1930, Antonio Muñoz exhibited Ettore Roesler-Franz's *Roma Sparita* watercolor series from the last decades of the nineteenth-century.[1] In the introduction to the exhibition publication, Muñoz frames a changing Rome with equal parts regret and pragmatism, acknowledging some unhappiness with the clearing of the Capitoline Hill and the new "monotonous" river embankments, but nonetheless hailing them as necessary for the life of the growing city.[2] In the same breath he decries a poor restoration of the medieval Casa degli Anguillara and scolds the lack of appreciation that Romans have for both the recovery of ancient masterpieces and the building of monumental new structures.[3] He admits to missing a historic Rome, but distinguishes himself from the "cittadini" – the Romans he claims only regret the lost sites of their own youth, clinging to the past with jealous, myopic nostalgia.[4]

Muñoz not only founded the Museo di Roma – an institution originally established for the collection and display of "local color" as it was actively removed from the living landscape[5] – but also, as the inspector general of Governatorato's Fine Arts and Antiquities administration from 1929 onward, was the chief architect of a new urban landscape shaped according to Fascist priorities.[6] The topography of Rome in the early twentieth-century, for which Muñoz was largely responsible, is synonymous with looking straight forward, with the wholesale demolition of densely-packed neighborhoods in the service of "liberating" ancient monuments and paving wide new boulevards to connect them.

In this narrative, Rome, both chronologically and geographically, is a series of enduring imperial monuments and modern administrative buildings clogged by interstitial rubble. This vision of Rome in three parts – ancient, modern, and *in-between* – follows the framing of Fascist (anti)historical time and space as articulated by historian Joshua Arthurs:

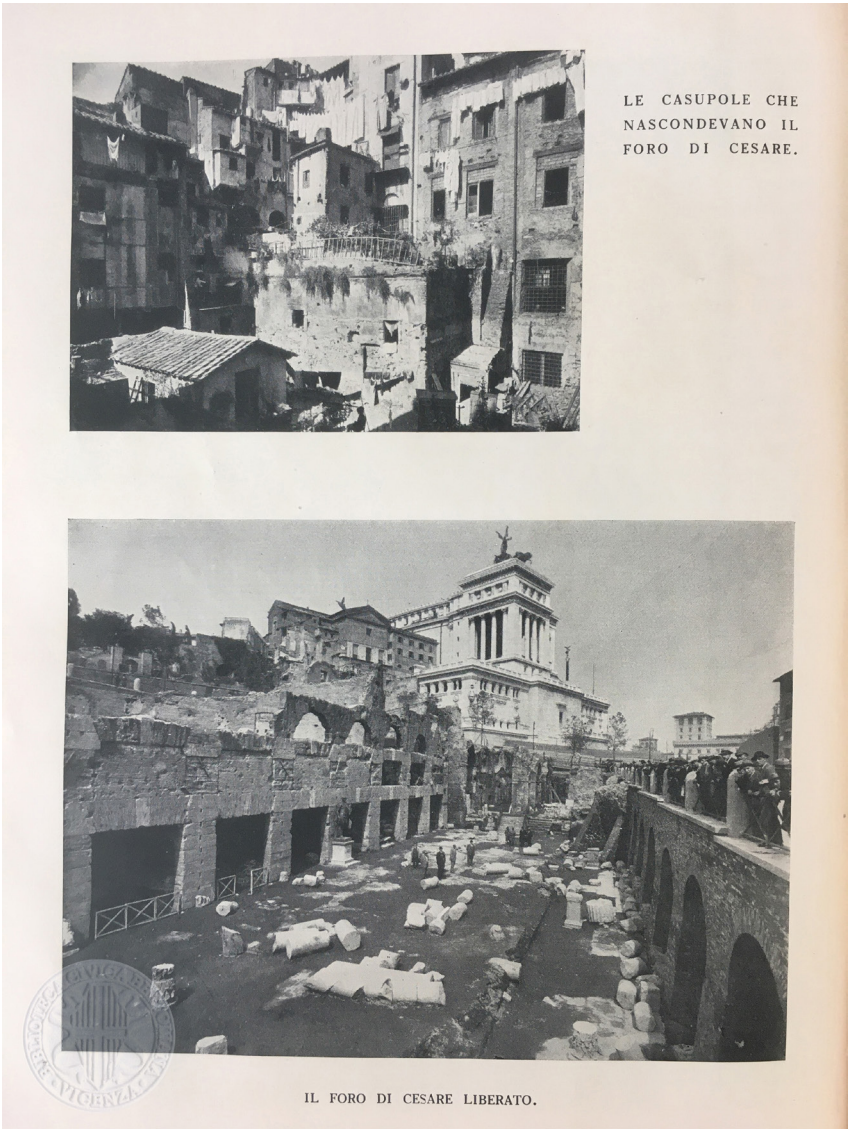
> Roma nuova, *the "new" Rome redeemed and remade by Fascism;* Roma antica, *the Rome of classical antiquity, and even more specifically the city at the apex of its development during the imperial period; and Roma vecchia, "old Rome," comprising all aspects of the city that dated from the fall of the empire to the advent of Mussolini's regime, and encompassing both papal and Liberal eras.*[7]

In the *Case Medioevali* section of his *Roma Sparita* catalogue, Muñoz quotes an unnamed connoisseur of Roman architecture as describing "one of the prettiest medieval houses" that was depicted by Roesler-Franz as shining "like a precious stone in the midst of the ugliness and squalor of a small street in the Ghetto."[8] Regardless of type or time period, everything worth mentioning is described as trapped among a useless, choking rubble of time, dirt, and sentimentality. Especially important to the current project of considering medieval houses in this context is the extent to which *Roma vecchia*, "loosely conceived as running from the demise of the ancient Empire to the March on Rome in 1922," was a conveniently flexible catch-all for anything deemed disposable – whether unimportant or embarrassing – by the regime.[9] Any embodiment of a Fascist *rear view* was uniquely single-minded, and sought to eliminate all nuance or palimpsest implied in such a concept.

With the physical construction of *Roma nuova* alongside the isolation and monumentalization of sites from *Roma antica*, looking back is synonymous with looking forward, a cognitive dissonance that brings an imagined ancient Rome into the modern present while banishing any lingering present-day aspects of *Roma vecchia* to the vanished past. This interplay is evident again and again in how Muñoz describes the changing physical city throughout the *Roma Sparita* catalogue: "Each stroke of the pick-axe resounded painfully in the souls of the faithful of old Rome *[della vecchia Roma]*; the lucky recovery of many ancient masterpieces seen while digging the foundations of new buildings [...] were not enough to console those who preferred picturesque papal Rome [...]."[10]

This particular construction of history, the union of *Roma antica* and *Roma nuova* at the exclusion of everything in between, was responsible for the production of an urban landscape under similar terms. Arthurs describes in detail how these two aspirational aspects of the capital – Rome as idea and Rome as physical place – worked to reinforce themselves in the Fascist era.[11] This paper will explore a specific aspect of its aftermath, namely, the fact that fascism itself lies in the rear view between us and medieval domestic space in Rome. In order to view many *case medioevali* today we have to look through and behind the priorities of fascism: archaeological digs, monument liberations, and new building construction. With the treatment of medieval domestic space at the forefront, the present paper takes up how the (anti)historical rear view that guided city planners under the regime was spatialized in the city fabric, beyond the familiar *sventramento* of palimpsest neighborhoods and the truism of twentieth-century over-tidying in restoration projects.[12]

Medieval Rome was built over centuries from, among, against, inside, and around surviving monumental structures from antiquity, a physical reality that resulted in wholesale demolition of medieval structures as ancient sites were "liberated." The monumentalization of ancient buildings necessitated removing the rear view to facilitate a view in-the-round; the point of isolated or liberated monuments is precisely that they have no back, that they are impressively and imposingly visible from all angles, from all sides. The physical accumulations of time had to be stripped away to ensure that imperial monuments could "loom in necessary solitude."[13] In many ways this is the central story and reality of medieval domestic space in Rome: of being removed at the service of clearing visual space for other priorities. (fig. 1)


LE CASUPOLE CHE NASCONDEVANO IL FORO DI CESARE.

IL FORO DI CESARE LIBERATO.

Fig. 1. Page from the magazine *Emporium* showing "the hovels that were hiding the Forum of Caesar" (above) and "The Forum of Caesar liberated" (below). Source: Antonio Muñoz: "La Roma di Mussolini." In: *Emporium* 78 (1933). Courtesy Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.

Moreover, medieval homes that do survive bear the same fascist imprint as the ancient theaters and temples that they were detached from: namely, an isolation and monumentalization through the production of a kind of polished medieval in-the-round, a reconstruction antithetical to its accumulative nature.[14]

In the interest of understanding how medieval Roman houses were transformed in the modern era, this paper uses Muñoz's 1930 exhibition and publication text as one chronological bookend, and looks back toward its subject of *Roma Sparita* as understood since Italian Unification in 1871, for its second. It is in this period of rapid modernization that first efforts toward acknowledging and restoring "minor architecture"[15] were undertaken, hand in hand with an effort to clear the *casupole* (small dwellings, but more often hovels) that were "clinging like scabs" to ancient monuments and thoroughfares.[16] A philosophical theory of restoration is hard to pin down in this period – paradoxically, medieval houses seem to represent both backwardness and the embodied history of a noble populace.[17] It is not within the scope of this paper to account for the physical structures in detail or to make assessments of the restorations themselves, but it will instead focus on the broader patterns and concerns by which medieval dwellings survived on the margins of larger projects – whether archaeological excavations, monument liberations, or modern constructions – and were in turn remade in their image: isolated and monumental.

The following sections include: a condensed topographic and architectural account of housing in medieval Rome in order to provide context for the surviving *case medioevali*, as well as to demonstrate the false dichotomy between *Roma antica* and *Roma vecchia* through the extent to which the two were physically intertwined in the urban fabric. Introducing the *ottocento* and *novecento* case studies is a general overview of the conservation philosophy that developed in the new Italian state following its unification and the patterns by which restoration took place. Photographs, prints, and architectural renderings of medieval houses from before, during, and after reconstruction have been collected from contemporary publications including the *Roma Sparita* catalogue and the illustrated arts and culture magazine *Emporium*, and collated by individual site.[18] The aim is not to give nuance to or elaborate on fascist ideology and its motivations but rather to focus on its resulting effect, and specifically the physical effect on surviving medieval dwellings as we view them today.

Domestic Space in Medieval Rome

The majority of medieval houses currently visible in Rome are, in Richard Krautheimer's words, "over-restored," and in many other ways misrepresentative of the city's domestic landscape in the fifth through fifteenth centuries: "they are of late date, hardly a one prior to the thirteenth century; they are solidly built and represent upper-class housing; and they stand in the *abitato*, often as row houses and deprived of the garden plots that formed an integral part of many of them far into the sixteenth century."[19] Because this paper is focused on architectural restorations in the late-nineteenth and early-twentieth century, the case studies discussed here fit these regrettable criteria as well. The overarching approach to interventions in this period also explains these criteria, given that most other examples have been destroyed or continue to rest behind more recent building phases. While sites taken up in this essay are drawn exclusively from the high middle ages, it is within the scope of this paper to outline what is known about housing in Rome throughout the medieval period, both to highlight the contrast in what remains extant today and to work against the aforementioned idea of an indistinguishable, monolithic *Roma vecchia*.

The topography of medieval housing in Rome can be thought of in three distinct, if over-simplified, stages: a period of consolidation and reuse of existing Roman houses during late antiquity, the development of a rural city center in and amongst Roman monuments until approximately 1000 AD, and then a period of increasing density and fortification, especially in the





Fig. 2, 3. Exterior staircases and amalgamated building structures found in the Arco degli Acetari off Via del Pellegrino. Source: Giulio Ferrari: "Lazio." In: *L'architettura Rusticana*. Milano 1925. Courtesy Biblioteca Civica di Padova (above). Photo: Lidija Simlesa, 2020 (below).

Campus Martius area, until the Papal reforms of the early fifteenth century.[20] First, during the fourth through sixth centuries, the relocation of the Roman aristocracy to Ravenna following an extended period of plagues and conflict resulted in extreme depopulation, the record of which can be seen in a housing glut and resulting adaptation in the use of both public and domestic structures.[21] One type of shift in building use was the physical expansion of a *domus* (house) through the purchase of an adjacent *insula* (apartment building) due to the decreased demand for multi-unit housing, an early example of which can be seen in the archaeological site under Santi Giovanni e Paolo on the Caelian Hill.[22]

Throughout the medieval period and as early as the fourth century, churches in both the *abitato* and *disabitato* acted as landlords and housing nuclei with surrounding parishes supplying rent.[23] Monastery complexes dotted the truly rural *disabitato* on the city's periphery and smaller farming compounds formed within what had been the ancient center, with vast paved marble forums quickly giving way to fertile fields once Rome's frequent flooding and its aftermath were unmitigated by a strong government administration.[24] These farming complexes as a whole were referred to as a *curtes* or *curtis*, and generally were comprised of a *domus solarata*, a two-story house with exterior staircase, in addition to as many as ten dwellings of the single-story *domus terrinea* type for persons who worked on the property.[25] Both types of housing would have had a packed earth floor, with only the *primo piano* (later the *piano nobile*, or noble floor) of the main house separated from the ground and working level of the farm or, in the case of urban row houses, the workshops and vendors at street level.[26] (figs. 2-3)

The dense buildings and narrow streets of the Campo Marzio are today commonly associated with the medieval period. But this area, the "northern rim of the *abitato*," also remained fairly rural until the early twelfth century: "Each house, one- or two-storied, thatched or roofed with shingles, has its courtyard in front, its own garden, and, more often than not, empty lots nearby."[27] Throughout the city, during the tenth century onward, even aristocratic homes were "an 'accumulation' of diverse elements – ancient halls and materials, a well, a courtyard – rather than a discrete, homogeneous structure."[28] In this and later centuries, the floor plans reflect their organic development, a product of slow accumulation of adjoining buildings and plots of land.[29] The vertical elements of medieval Rome – most visible today in the ubiquitous *campanili* (bell towers) and a few enormous fortified *torri* (towers) – are specific to this later period, beginning in the eleventh century. As the city grew vertically and more condensed, larger houses would often include open air space on the upper floor, with pitched roofs facing the street and a loggia that faced either the street or a back courtyard.[30] Today the majority of what remains are buildings in stone and *tufelli* or *blocchetti*



Fig. 4. A colonnaded portico now enclosed, across from the south end of Ponte Sant'Angelo, Via del Banco di Santo Spirito, 60 and 61, Rome. Photo: Lidija Simlesa, 2020.

di tufo – however quaint or rustic they may seem to modern eyes, they were mansions made from expensive building materials of the time.[31] What is not visible today are the houses that would have been ubiquitous, the countless timber homes constructed with thatched roofs and other more readily available, more temporary materials.[32]

Though some monumental vertical elements remain, like the *campanili* and fortified *torri* that are still visible from myriad vantage points, the smaller domestic structures, including those once owned by wealthy inhabitants, are now mostly hidden within the landscape. Many family towers now form part of a continuous street-front rather than being the tallest part of a building or garden complex, and the porticoes that would have lined most streets have since been walled-in to increase the availability of interior, private space.[33] (fig. 4)

Though it survives in some northern cities, this particular aspect of the medieval pedestrian experience has been entirely erased from the Roman landscape, with porticoes long since absorbed into the interior space of buildings. There is a greater variety of extant exterior staircases, another characteristic element of domestic architecture in Rome since at least the eighth century, to be found in smaller nearby Lazian cities. An image from Viterbo is included here to serve as visual reference in this general overview and compilation, as well as a historiographic point of reference – the discrepancy between Rome and the smaller hill towns of wider Lazio in the availability of extant, accessible medieval structures has been noted consistently by historians of domestic architecture of the city since at least Muñoz's assessment in the 1930s.[34] (fig. 5)

Beyond ephemeral construction materials used, another reason so many medieval homes were erased has to do with their direct proximity to ancient monuments that early twentieth century city planners were eager to liberate. Throughout each of the aforementioned stages of urban development in the medieval period, the monumental structures of the ancient city provided building foundations and support walls for the changing needs of the populace, from the Forum of Trajan becoming a ninth-century farming complex to the *exedra* of the Theater of Balbus housing apartments and workshops.[35] Other ancient sites that are notable for their incorporation into housing are the Colosseum, the Stadium of Domitian (now Piazza Navona), the Theater of Pompey (now the hemicycle building cluster east of Campo dei Fiori) and, as will be discussed in more detail below, the Theater of Marcellus.[36]

Due to the scale of these ancient monuments, they provided the underlying structure for something closer to a village than a single home, with indi-



Fig. 5. Photograph from the early twentieth century showcasing extant medieval domestic spaces in Viterbo, including the exterior staircases and porticoes that are less visible in Rome. Source: Giulio Ferrari: "Lazio." In: *L'architettura Rusticana*. Milano 1925. Courtesy Biblioteca Civica di Padova.

vidual vaulted spaces or *cryptae* often leased out to different tenants.[37] From the continued reuse of Roman domestic space for medieval housing to the adaptation of monumental architecture for use in all aspects of daily life, the seemingly disparate ideas of *Roma antica* and *Roma vecchia* that Fascist ideology deemed distinct and conflicting, are in fact intricately intertwined both conceptually and physically throughout the cityscape.

Restoring Medieval Dwellings in modern Rome

Medieval Revival and Historic Conservation in Italy

Domestic architecture aside, medieval restorations and revival elements in Rome were few and far between before the unification of Italy. Santa Maria Sopra Minerva, renovated in the middle of the century (1848-55), was an early example of ecclesiastical re-medievalizing that would pick up toward the end of the nineteenth century and continue into the twentieth: Giovanni Battista Giovenale's work on S. Maria in Cosmedin (1896-99) and Antonio Muñoz's work on S. Sabina (1914-19) being prime examples.[38] More widely known is the interest in a medieval, and specifically gothic, revival that was present in England by the 1750ies; growing prevalent there as well as in continental Europe throughout the nineteenth century, and accompanied by emerging philosophies of historic preservation.[39] Architectural preservation societies were developed in England and France, and later on in Italy as well: "In 1890, an association was formed in Rome for the protection of historic buildings, *Associazione artistica fra i cultori di architettura*, following the model of the English SPAB (Society for the Preservation of Ancient Buildings) and the French *Amis des monuments* […]."[40] Presented initially in 1883 and fine-tuned over the following decade, Italy's first preservation charter eventually articulated a middle ground between England's hands-off approach and the more stylistic or interpretative approach practiced in France.[41]

Case Medioevali: Ottocento

Before delving into case studies of the *case medioevali* shaped by twentieth-century projects in the vicinity of the Capitoline Hill, it is useful to visit two antecedent points of comparison from across the river and earlier decades: the Casa degli Anguillara in Piazza Belli and the Casa a Piazza di Santa Cecilia in Trastevere. Both houses were restored in the last decade of the nineteenth century, 1892-1902 and 1892-1901 respectively and, like medieval domestic sites during the *Ventennio*, were completed not as standalone initiatives in their own right but in the margins of other projects.[42] There was no clear period specialization for the scholars and architects working on these sites: the same architect that







Fig. 6, 7, 8. *Casette medioevali* at S. Cecilia. Source: Ettore Roesler-Franz/ Antonio Muñoz: *Roma Sparita*. Vol. 1. Roma 1931, Tav. X. Sala Barbo, Courtesy Biblioteca di archeologia e storia dell'arte (BiASA), Rome (above). Drawing for the restoration of the Case in Piazza di Santa Cecilia in Trastevere by G. B. Giovenale. Source: Giulio Ferrari: "Lazio." In: *L'architettura Rusticana*. Milano 1925. Courtesy Biblioteca Civica di Padova (bottom left). Case in Piazza di Santa Cecilia after restoration. Photo: Michal Lynn Shumate, 2020 (bottom right).

preserved a medieval house was often also designing new buildings in various styles for private and public use. By example, the reworking of the Casa degli Anguillara was carried out by Augusto Fallani (1842-1930), an architect who had previously worked on the neoclassical Palazzo degli Esposizioni building on Via Nazionale (1883) and would go on to design a neogothic residence near Porta Pia in 1902.[43]

Rather than period specialization, it is the geographic link between medieval houses and larger nearby building or city planning projects that seems to have taken precedent; Muñoz explicitly connects the construction of the Tiber river embankments with Fallani's consolidation and reconstruction of the Anguillara complex (1892-1902).[44] Similarly, Giolio Ferrari's *L'architettura Rusticana*, a collection of plates and photographs from 1925, includes a rendering for the restoration of the Case in Piazza Santa Cecilia in Trastevere attributed to Giovanni Battista Giovenale (1849–1934), who conducted excavations and remodeling at the adjacent church of Santa Cecilia (1892–1901).[45] (figs. 6-8)

Further research would be needed to make definitive claims about exact

timelines and the cause and effect of conservation and reconstruction efforts around the turn of the twentieth century, but a general observation can be put forward here: extant medieval houses were most often preserved or reconstructed in conjunction with, or as a result of, modernization projects to which they were adjacent.

Case Medioevali: Novecento

Both archaeological excavations and city planning projects have taken place in Rome since at least the eighteenth century, and more intensely following Italian unification; before the twentieth-century Fascist concept of *Roma nuova* came the nineteenth-century Nationalist concept of *Roma capitale*.[46] For this reason the dramatic changes under the Fascist regime should not be understood as entirely novel or as existing in a vacuum, but rather as an extreme episode in a long continuum of attempts at modernization in Rome.[47] Nevertheless, Fascist interventions (1922-43) were devastatingly extensive, with a "liturgy of demolition" that stood proudly in contrast to slower-moving, piece-meal projects under earlier, more bureaucratically or democratically restrained governments.[48]

While there were a broad range of figures involved in the myriad building projects across the peninsula, Antonio Muñoz is primarily responsible for the transformation of Rome's historic fabric under the regime. The first authoritative text on the "disembowelling" of the period is Antonio Cederna's *Mussolini Urbanista: Lo sventramento di Roma negli anni del consenso* (1979), an unequivocally critical account of urban projects under Fascism, with particular disdain for Muñoz.[49] Calogero Bellanca's more recent *Antonio Muñoz: la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato* (2003), a comprehensive monograph on Muñoz's entire career – during the Ventennio as well as the two proceeding decades – offers a more balanced account of this central figure.[50] While the present author finds little to argue with in Cederna's charmingly scathing portrait, there are a couple of case studies pertinent here in which Muñoz acted as conservator rather than *sventratore*, however anachronistic the result. In the first half of his career with the Soprintendenza of monuments in Lazio (1909-28), Muñoz worked extensively restoring churches, many of them medieval.[51] With neither the interest nor au-



Fig. 9. Cesare Bazzani, restoration project for Casa di S. Paolo, 1908. Source: Arturo Jahn Rusconi: "Una casa medioevale romana." In: *Emporium* 27 (1908). Courtesy Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.



Tav. XV. — Case a S. Paolino alle Regole, Roma.
(*Restauro dell'Arch. Pio Piacentini*).



Fig. 10, 11. Pio Piacentini, restoration of Case a San Paolino alle Regole. Source: Giulio Ferrari: "Lazio." In: *L'architettura Rusticana*. Milano 1925. Courtesy Biblioteca Civica di Padova (above). Casa di San Paolino alle Regole as viewed from via della Seggiola looking southwest. Photo: Michal Lynn Shumate, 2019 (below)

thority to speculate here about his inner motivations, it is nonetheless easy to imagine that this work influenced his approach to vernacular medieval structures that surfaced in the same period, and the Case a San Paolino alla Regola is one such example. Reproduced in the appendices of Bellanca's volume are a series of letters from 1913-1915 in which Muñoz suggests, and later insists, on the intact conservation (rather than demolition and reconstruction, or demolition all together) of the "Casa di San Paolo" adjacent to the planned site of the Ministero di Grazia e Giustizia on Via Arenula (1913-28), including directing the project leaders to a restoration plan from a 1908 feature in *Emporium*.[52] (figs. 9-11)

Pio Piacentini (1846-1928), whose architecture firm worked on the Palazzo degli Esposizioni alongside Augusto Fallani, was in charge of the new Ministero building and then concurrently with saving the Case a San Paolino alla Regola.[53] While his firm's proposed restoration for the Case closely resembles the 1908 rendering by Cesare Bazzani (1873-1939), what ultimately transpired is more modern than medieval, with the portico enclosed and its many accumulated aspects smoothed into a uniform structure. Piacentini and his project serve as a useful transition – both chronologically and conceptually – to the preservation mode under the Fascist regime. This has to do in part with family lineage, as his son, Marcello Piacentini (1881-1961), was also an architect active from the 1910s to the 1940ies and oversaw, among many other projects, the designing of the Esposizione Universale di Roma (EUR) district on the south end of the city, originally erected for the 1942 World's Fair that never was.[54] While the neoclassical Ministero della Giustizia seems a world away from new construction in the Fascist mode, Piacentini's treatment of the adjacent medieval houses follows a pattern, present from the nineteenth century into the twentieth, above and beyond over-tidying: domestic architecture restored on the literal margins of a modern building and, in this case, formed into a discrete but incidental appendage to it in the process. (figs. 12-13)

In the same years that Muñoz was advocating for the Case a San Paolino, he also drew up revised plans for the Largo Argentina, a square block located north up the Via Arenula from the Ministero, that would similarly 'save' the medieval Torre del Papito found there. The *torre*, along with the entire residential block that enclosed it, was slated for demolition according to a





Fig. 12, 13. Photograph of the Torre del Papito, the only remaining element of a residential block razed for the excavations at Largo Argentina; the structure is visible with walls from adjacent buildings still standing. Source: Antonio Muñoz: "La Roma di Mussolini." In: *Emporium* 78 (1933). Courtesy Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza (left). Present day photograph of the Torre del Papito from across the archaeological pit. Photo: Michal Lynn Shumate, 2020 (right).

1909 plan to reinvigorate the area with a new commercial building.[55] Muñoz's 1916 proposal maintained the plans for destruction of the neighborhood and construction of a shopping center, but with the Torre del Papito left intact and incorporated into the new façade.[56] This plan changed with the discovery of four republican temples once demolition began; in 1928 Mussolini declared there to be no new building on the excavations and inaugurated the site as the Area Sacra di Largo Argentina on April 21st of the next year.[57] While Muñoz still kept the Torre del Papito, now hovering alone at the edge of the archaeological pit, he did not see the same value in the layers of late antique and medieval building layers within the pit itself, preferring to clear them out entirely at the service of aesthetic interests – in order to visually highlight the treasured temples and to avoid the look of a "*zona terremotata*" (earthquake zone).[58]

While the Torre del Papito and the nearby Case a San Paolino alla Regola were originally valued and salvaged under similar circumstances, at the margins of new building construction, by the late 1920ies and 1930ies Muñoz was engaged in larger, more scenographically oriented projects. The results of this are not only evident in the treatment of the medieval archaeological layers removed wholesale from the temple site, but also and conversely in the monumentalizing treatment of medieval domestic space south of the Capitoline Hill, from the Theater of Marcellus to the Forum Boarium. While the Torre del Papito was for the most part stripped bare to its current state, the Casina dei Vallati (1927-32) went through both destructive and additive processes and exists today as a kind of stand-alone scrapbook – an assembly of pieces from a large block of structures that had stood on or near the site, many of which were in an advanced state of disrepair and some of which had already been demolished when the reconstruction project began as part of the 'liberation' of the Theater of Marcellus.[59] Parts visible from the side facing the Portico d'Ottavia are mostly from the later Renaissance period, but the opposite side displays some architectural elements common in the thirteenth century, including a ground level portico and loggia on the upper floor.[60]

As in all proceeding examples, the conservation of these medieval elements was not an initiative in and of itself, but rather a consequence of the project to restore and conserve the Theater of Marcellus and the area





Fig. 14, 15. Two photographs of the recently "liberated" medieval house as seen from the Teatro di Marcello, featured in an *Emporium* article written by Paolo Fidenzioni, director of the project. Source: Paolo Fidenzioni: "Cronache Romane, Per la più Grande Roma la Liberazione del Teatro di Marcello." In: *Emporium* 387 (1927). Courtesy Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza (above). Streetview of the west and south facades of the Casa dei Vallati. Photo: Michal Lynn Shumate, 2019 (below).

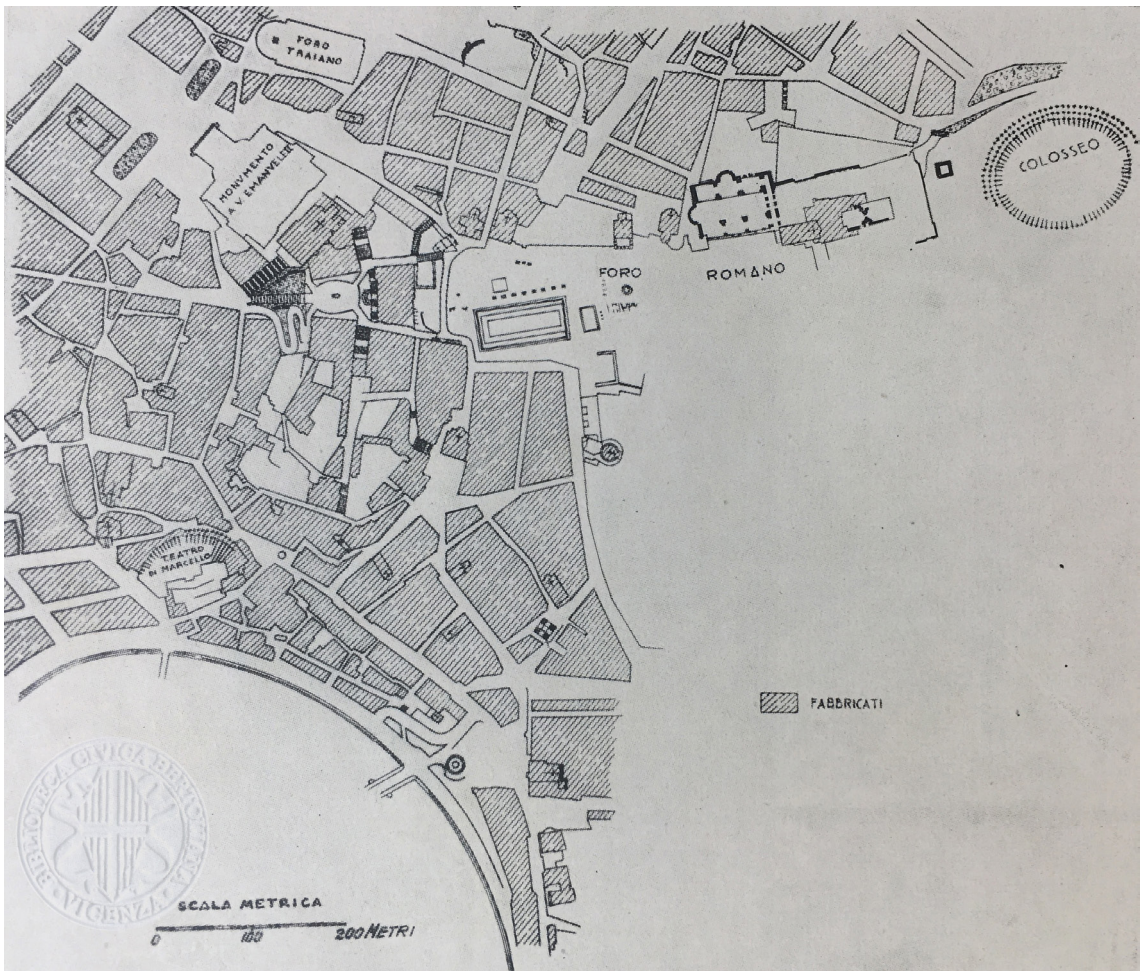
Fig. 16, 17 (next page). Map of the Capitoline Hill, the Roman and Imperial Forums to the east, and the Forum Boarium to the south – before (above) and after (below) "the systemization." Source: Arturo Bianchi: "Il nuovo Piano Regolatore di Roma." In: *Emporium* 78 (1933). Courtesy Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.

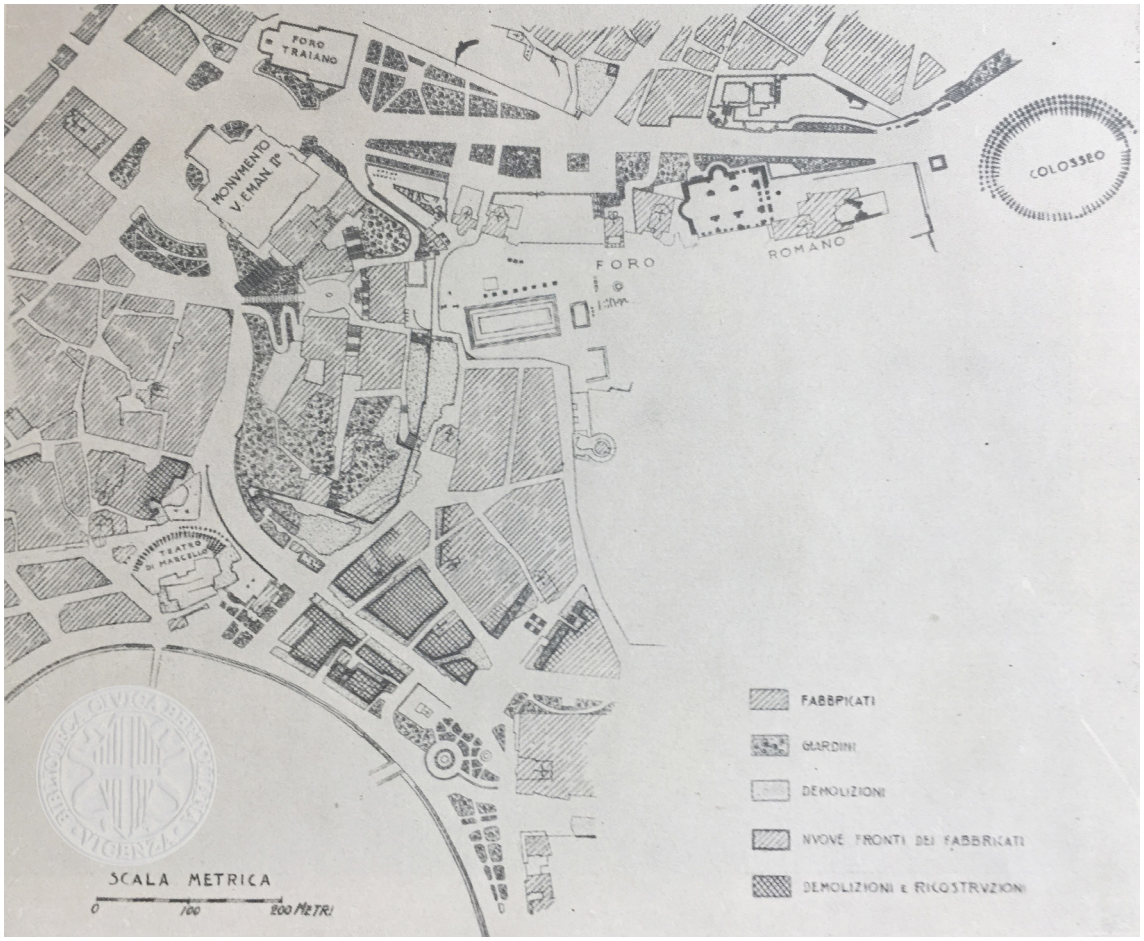
around it. As housing was stripped away from the ancient substructure and the nearby block, some of it was deemed worthy of conservation by the director of the project, Paolo Fidenzoni, who featured the discovery and reconstruction of the "casa medioevale" in an illustrated report for *Emporium* in 1927.[61] While the Casina dei Vallati and the Torre del Papito arrived at their modern iterations through different avenues and circumstances, their treatment and resulting visual effect is the same: wholesale removal of adjacent medieval housing and vernacular buildings in order to create a cohesive, standalone monument worthy of Fascist ideals. (figs. 14-15)

These efforts were scaled up significantly in the following years, with urban initiatives by the early 1930s focused on the Capitoline and its environs, including the new Via del Mare to the south, a "highly symbolic megaproject for the creation of an artery of expansion from the center all the way to the sea."[62] The entire area, from the steps of the Campidoglio to Santa Maria in Cosmedin, was re-envisioned as a wide boulevard flanked by modern administrative buildings and ancient monuments, along with a scattering of *case* and *torri medioevali* salvaged from demolished residential blocks and remade to fit their new grand, choreographed environs – from the Casina dei Vallati near the Teatro di Marcello, to the Torre dei Pierleoni across from the Foro Olitorio, to the Casa dei Crescenzi that was joined, by way of an *edificio di congiunzione* (connecting building), to a newly constructed municipal office.[63] Cederna had particular disdain for this megaproject, describing it in a chapter titled *The senseless Muñoz skinned the Capitol: the Fakes of the Via del Mare:* "This completes the isolation and resulting rigor mortis of the monuments […] a random deposit of archaeological objects, an anthological reproduction for hasty tourists: an empty and meaningless scenography in place of living and famous environments."[64] In Krautheimer's words, the Torre dei Pierleoni was "barbarously cleaned up and overrestored" and Cederna seems to agree, referring to the same structure in an image caption as *La casa "medievale."*[65]

One demonstrable shift in projects under Fascist city planning is the emergence of the architectural phenomenon of, to borrow from kindred but anachronistic modernist nomenclature, the Tower-in-the-Park: of entire medieval city blocks reduced to a single *torre* or building cluster in order to facilitate the creation of open space around them.

The Torre del Papito and the Casina dei Vallati are especially egregious examples of this, and were proudly included in reports by the regime, such as in the magazine *Emporium*. The 1933 themed issue, *Roma di Mussolini*, included richly illustrated reports on the various works accomplished by archaeologists, architects, and city planners over the preceding years.[66] (figs. 16-17) Throughout the features there is particular relish in displaying the destruction of houses that were seen to be choking noble monuments or "hiding" archaeological treasure.


FORO TRAIANO
MONUMENTO A V. EMANUELE II
COLOSSEO
FORO ROMANO
TEATRO DI MARCELLO
FABBRICATI
SCALA METRICA
0 100 200 METRI


FORO TRAIANO
MONUMENTO V. EMAN. II°
COLOSSEO
FORO ROMANO
TEATRO DI MARCELLO
FABBRICATI
GIARDINI
DEMOLIZIONI
NUOVE FRONTI DEI FABBRICATI
DEMOLIZIONI E RICOSTRUZIONI
SCALA METRICA
0 100 200 METRI

From the Forum of Caesar and Basilica Argentaría north of the Capitoline, where 16.000 cubic meters of majority-medieval material were removed for the paving of Via dei Fori Imperiali in 1932,[67] to the 1928 new-construction-turned-excavation at Largo Argentina for which an entire residential block was razed, the removal of what the regime deemed interstitial rubble was as important to its own self-narrative as whatever monument the rubble's disappearance 'liberated.'[68] The glorification of *Roma antica* and *Roma nuova* required the ongoing invention and rejection of *Roma vecchia* – an insignificant, homogenous 'other' – for employment as negative example and point of comparison.

Conclusions

During the turn of the twentieth century, the story of *Roma vecchia* and specifically of medieval houses, structures that are neither monumental nor explicitly ecclesiastic, is primarily one of erasure. Above and beyond their removal from ancient sites, entire working class medieval neighborhoods were razed in order to pave wide new streets to display and connect the newly configured monumental elements of *Roma antica* and *Roma nuova*.[69]

Even in the decades preceding the Fascist regime – but well after preservation guidelines had been established – implementation remained based more on the taste of the parties involved than any established conservation policies. Further archival research is needed to better grasp the nuances of how specific medieval houses were understood during the time of their restoration, especially those that have not yet received dedicated scholarly attention. The consistent geographic proximity to larger building projects, however, is an insight into the role of both expediency and serendipity in the restoration of *case medioevali* across the period. From Piacentini's restoration of the Case a San Paolino behind the new Ministero della Giustizia building to the salvaging of the Casa dei Vallati during Fidenzoni's liberation of the Theater of Marcellus, Rome's medieval housing was both demolished and restored on the physical margins – and in the manufactured image – of its new ancient-modern city.

Acknowledgements

Research for this paper began at John Cabot University in Rome under the mentorship of Professors Lila Yawn and Karen Georgi. Special thanks to Laurie Carroll and Silvia Massa for careful readings and to the staffs of the Biblioteca di archeologia e storia dell'arte (BiASA), the Biblioteca Civica Bertoliana, and the Biblioteca Civica di Padova for their kind help under difficult circumstances.

Notes

1 Ettore Roesler-Franz's *Roma Sparita* series was painted between the years 1878–1896. The text from sections of Muñoz's 1930 publication that address housing, directly or indirectly, include: "Case Medioevali," "La Casa degli Anguillara," and "L'Aventino." Ettore Roesler-Franz and Antonio Muñoz: *Roma Sparita*. Vol. 1-3. Roma 1931-36. The bound volume referenced here is located in the Sala Barbo, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte (BiASA), Rome For the complete works of Antonio Muñoz see: Calogero Bellanca: *Antonio Muñoz: la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi, 10. Roma 2003. For a detailed gloss on his career see: Raffaella Catini: "Antonio Muñoz." In: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*. 77 (2012).

2 "Le pittoresche sponde del Tevere cedevano necessariamente il posto ai monotoni muraglioni." As cited in the same introductory section, the population grew from 208.000 to 500.000 people in the period from 1870 to 1900. Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1), Vol. 1, 1931.

3 "La costruzione quale oggi la vediamo è per quattro quinti almeno moderna, e rimonta al recentissimo restauro che vi fece fare il Comune di Roma, dal 1892 al 1902, sotto la direzione del Fallani. Non si può dire che il lavoro non sia stato fatto con gusto, ma certo senza nessun criterio conservativo, e direi anche senza unità di stile, poiché vi si sono introdotti elementi toscani che non vi hanno a che fare." Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "La Casa degli Anguillara." Vol. 2, 1933.

4 "[. . .] non sapevano rassegnarsi alla sparizione quotidiana degli aspetti cari e consueti dei luoghi in cui avevano trascorso la loro felice giovinezza." Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "Roma Sparita." Vol. 1, 1931.

5 Joshua Arthurs: "Roma Sparita: Local Identity and Fascist Modernity at the Museo di Roma." In: *Città e Storia* 3 (2009), pp. 189-200.

6 Joshua Arthurs: *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*. New York 2013. p. 71.

7 Ibid., pp. 69-70.

8 "Una delle più graziose case medioevali, oggi sparita, ritratta dal Roesler-Franz, è così descritta da un profondo e appassionato conoscitore dell'architettura romana: 'La gentile casetta di via Rua, avanzo divenuto rarissimo in Roma di architettura borghese dei secoli decimoterzo e decimoquarto, brilla come pietra preziosa in mezzo alla bruttura e allo squallore di una viuzza del Ghetto, prossima alle maestose rovine del portico di Ottavia.'" Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "Case Medioevali." Vol. 2, 1933.

9 Arthurs 2009 (see note 5), p. 192.

10 Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "Roma Sparita." Vol. 1, 1931. This particular line is likely in reference to the demolition of a residential block at Largo Argentina, originally razed to build a shopping center and then shifted into an archaeological excavation upon the discovery of four republican temples now visible at the site.

11 Cf. Arthurs 2013 (see note 6), pp. 69-70.

12 For examples of over-restoration projects in Tuscany, see D. Medina Lasansky: *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*. Buildings, Landscapes, and Societies, 4. University Park 2004.

13 Benito Mussolini: Opera omnia, XXII, a cura di E. Susmel, Firenze 1957, p. 48. In: Arthurs 2009 (see note 5), p. 192.

14 Cf. Richard Krautheimer: *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton 2000 (1980). p. 307, and Ingrid D. Rowland (as Massimo Gatto): "A Roman Cat Fight." In: *The New York Review Daily*. November 16, 2012. https://www.nybooks.com/daily/2012/11/16/roman-cat-fight/.

15 Jukka Jokilehto: *A History of Architectural Conservation*. York 2011, pp. 219-220.

16 Carlo Magi-Spinetti: "Colore locale." In: *Capitolium* 11.1 (1935), p. 23.

17 While beyond the scope of this paper, the treatment of medieval and vernacular or rural architecture remains of interest well into the 20th century, including exhibitions at the Triennale di Milano: *Rural Italian Architecture: Functionality of the Rural House* (1936) and *Spontaneous Architecture Exhibition* (1951). See for instance: Michelangelo Sabatino: *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto 2010.

18 In addition to Muñoz's 1931-33 *Roma Sparita* volumes,

the two main sources are: Giulio Ferrari: "Lazio." In: *L'architettura Rusticana: dalle Capanne alla Casa Medievale: Duecentocinquanta Tavole con Illustrazioni, Rilievi, Disegni e Pitture*. Milano 1925, pp. 69-124, and Antonio Muñoz: "La Roma di Mussolini." In: *Emporium* 78 (1933).

19 Krautheimer 2000 (see note 14), p. 289.

20 This assessment is based on a synthesis of three main surveys: Krautheimer 2000 (see note 14), pp. 289-310, Robert Coates-Stephens: "Housing in Early Medieval Rome, 500-1000 AD." In: *Papers of the British School at Rome* 64 (1996), pp. 239-259, and Rabun Taylor, Katherine W. Rinne and Spiro Kostof: *Rome: An Urban History from Antiquity to the Present*. New York 2016.

21 Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 245.

22 For a detailed account see: Alia Englen: "Le Case Romane e le sopravvivenze altomedievali." In: *Le Case Romane sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo*. Roma 2014.

23 Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 241. For background on the abitato and disabitato see: Taylor/Rinne/Kostof 2016 (see Note 20).

24 Cf. ibid.

25 Krautheimer 2000 (see note 14), p. 290.

26 Ibid., p. 294.

27 Ibid., p. 291.

28 Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 254, in reference to Hubert's synthesis of property documents: Étienne Hubert: *Espace urbain et habitat à Rome du Xe à la fin du XIIIe siècle*. Rome 1990. pp. 183-184.

29 Cf. Krautheimer 2000 (see note 14), p. 294.

30 Ibid., p. 307.

31 For use of tufa in building, see: Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 247. For detailed discussion of medieval domestic building materials, with Trastevere as case study, see: Marisa de Felice: "Testimonianze medievali nell'edilizia abitativa di Trastevere." In: *Case e Torri Medievali II, Atti del III Convegno di Studi, La città, le torri e le case. Indagini sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV) Toscana, Lazio, Umbria*. Città della Pieve: 1996, pp. 33-45.

32 Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 255.

33 On visualizing medieval Rome: Robert Brentano: *Rome Before Avignon: A Social History of Thirteenth-Century Rome*. Berkeley 1990. p. 9.

34 Cf. Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "Case Medioevali." Vol. 2, 1933. See also: Ferrari 1925 (see note 18), and Krautheimer 2000 (see note 14), p. 290.

35 Both of these specific phenomena are well documented in permanent, on-site exhibitions at the Museo Nazionale Romano Crypta Balbi and the Museo di Roma Mercati di Traiano Museo dei Fori Imperiali. See also: Dale Kinney: "Spoliation in Medieval Rome." In: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs and Peter Seiler (Eds.): *Spoliierung und Transposition*. Berlin 2013. pp. 261-286.

36 Cf. Krautheimer 2000 (see note 14), p. 299.

37 Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 254.

38 For comprehensive documentation of Muñoz's ecclesiastical restoration projects (1909-29), see: Bellanca 2003 (see note 1), pp. 247-343.

39 Influential publications from the period include: A. W. N. Pugin's series of gothic architectural drawings (1821-1838), his "Contrasts" (1836) on the medieval ethos, and "The True Principles of Pointed or Christian Architecture" (1841); better known today is John Ruskin's *The Stones of Venice* (1853) alongside his French contemporary, Eugène Viollet-le-Duc who published a series of ironwork and masonry designs in *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872).

40 Jokilehto 2011 (see note 15), p. 207.

41 Cf. ibid., pp. 201-202.

42 The Casa degli Anguillara is found at Piazza Belli, 47 (Piazza Sidney Sonnino 5, 00153), across the street from San Crisogono; the address for the Casa a Piazza di Santa Cecilia in Trastevere is Piazza di Santa Cecilia, 19, 00153. Dates of restoration taken from: Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "La Casa degli Anguillara." Vol. 2, 1933, and Raffaella Catini: "Giovanni Battista Giovenale." In: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*. 56 (2001).

43 The residence near Porta Pia was a villa for the painter Cesare Maccari on Via Collina (Piazza Sallustio), starting immediately after he finished the Casa degli Anguillara in 1902." Catini 2001 (see note 42).

44 Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "La Casa degli Anguillara." Vol. 2, 1933.

45 Ferrari 1925 (see note 18), Tav. IX.

46 For a detailed account of the Piano Regolatore di Roma of 1883, see: Spiro Kostof: "The Drafting of a Master Plan for

'Roma Capitale': An Exordium." In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 35, No. 1 (1976), pp. 4-20. For an overview of the long history of archaeology in Rome, see: Giovanni Maria De Rossi: *La Riscoperta di Roma Antica*. Roma 1983. For the Imperial Form specifically, see: Rosalba Quinto: "Storia di una utopia concreta." In: *Roma continuità dell'antico, i Fori Imperiali nel progetto della città*. Milano 1981. pp. 33-101.

47 Cf. Arthurs 2013 (see note 6), p. 53.

48 Cf. Aristotle Kallis: "The 'Third Rome' of Fascism: Demolitions and the Search for a New Urban Syntax." In: *The Journal of Modern History*, Vol. 84, No. 1 (2012), pp. 40-79.

49 Cf. Antonio Cederna: *Mussolini Urbanista: Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Bari: 1979. p. 68. A scathing bibliography of Muñoz can be found on pages xix-xx and his actions and words throughout are frequently introduced with "*il solito* Muñoz" (the usual Muñoz).

50 Bellanca 2003 (see note 1).

51 Ibid., pp. 59-138; tellingly, Bellanca titles this section "Il Restauro," distinct from Muñoz's later work under the Governatorato (1929-44).

52 Arturo Jahn Rusconi: "Una casa medioevale romana." In: *Emporium* 27 (1908), pp. 238-240.

53 The Case a San Paolino alla Regola are located at the intersection of Via di S. Paolo alla Regola and Via di Santa Maria in Monticelli.

54 Piacentini was quite well known for his work in the city at the time, as seen in Antonio Nezi: "Le Sistemazioni Metropolitane Moderne: la 'Grande Roma' di Marcello Piacentini." In: *Emporium* 376 (1926), pp. 254-264. See also: Giovanni Duranti: "Marcello Piacentini." In: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*. 83 (2015).

55 For a 1925 photograph of the torre when it was still part of the area's residential fabric, see figure 172 in: Maria Rosaria Coppola: "Torre del Papito." In: Lorenzo Bianchi: *Case e Torri Medioevali a Roma: Documentazione, Storia e Sopravvivenza di Edifici Medioevali nel Tessuto Urbano di Roma*. Bibliotheca Archaeologica, 22. Roma 1998, p. 255.

56 Cf. Maria Rosaria Coppola: "Torre del Papito: Secolo XX: i lavori di isolamento e ristrutturazione della torre." In: Ibid., pp. 267-277, here p. 267.

57 Cf. ibid., p. 268.

58 Carla Ardis: "La persistenza della memoria: l'Area Sacra di Largo Argentina tra propaganda e storia." In: Marina Cipriani, Angela Pontrandolfo and Michele Scafuro: *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo: Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Paestum, 28-30 Giugno 2017*. Paestum: 2018. pp. 319-324, here p. 320.

59 Cf. Maria Rosaria Coppola: "Casa dei Vallati e torre dei Grassi, 3.1." In: Bianchi 1998 (see note 55), pp. 145-174.

60 For a detailed account of the multi-layered restoration or reconstruction process, see Virginia Rossini: "La Casa dei Vallati a Roma: 'restauro' di un complesso monumentale." In: *Case e Torri Medievali II, Atti del III Convegno di Studi, La città, le torre e le case. Indagini sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV) Toscana, Lazio, Umbria, Città della Pieve 1996*. Roma 2001, pp. 15-27.

61 Paolo Fidenzoni: "Cronache romane. Per la più grande Roma: la liberazione del Teatro di Marcello – La scoperta di una casa medioevale." In: *Emporium* 65 (1927), pp. 195-202.

62 Kallis 2012 (see note 48), p. 64.

63 Plans for this area are visible in a *plastico* (architectural model) of the period, a photograph of which is reproduced in Simona Benedetti: "L'area urbana fra il Teatro di Marcello e il Foro Boario: demolizioni, progetti, nuove edificazioni 1910-1945." In: Marina Docci and Maria Grazia Turco: *La Casa dei Crescenzi. Storia e Restauri*. Roma 2015, pp. 133-163, here p. 140. The Casa dei Crescenzi is located at Via Luigi Petroselli, 54, 00186.

64 Cederna 1979 (see note 49), p. 145.

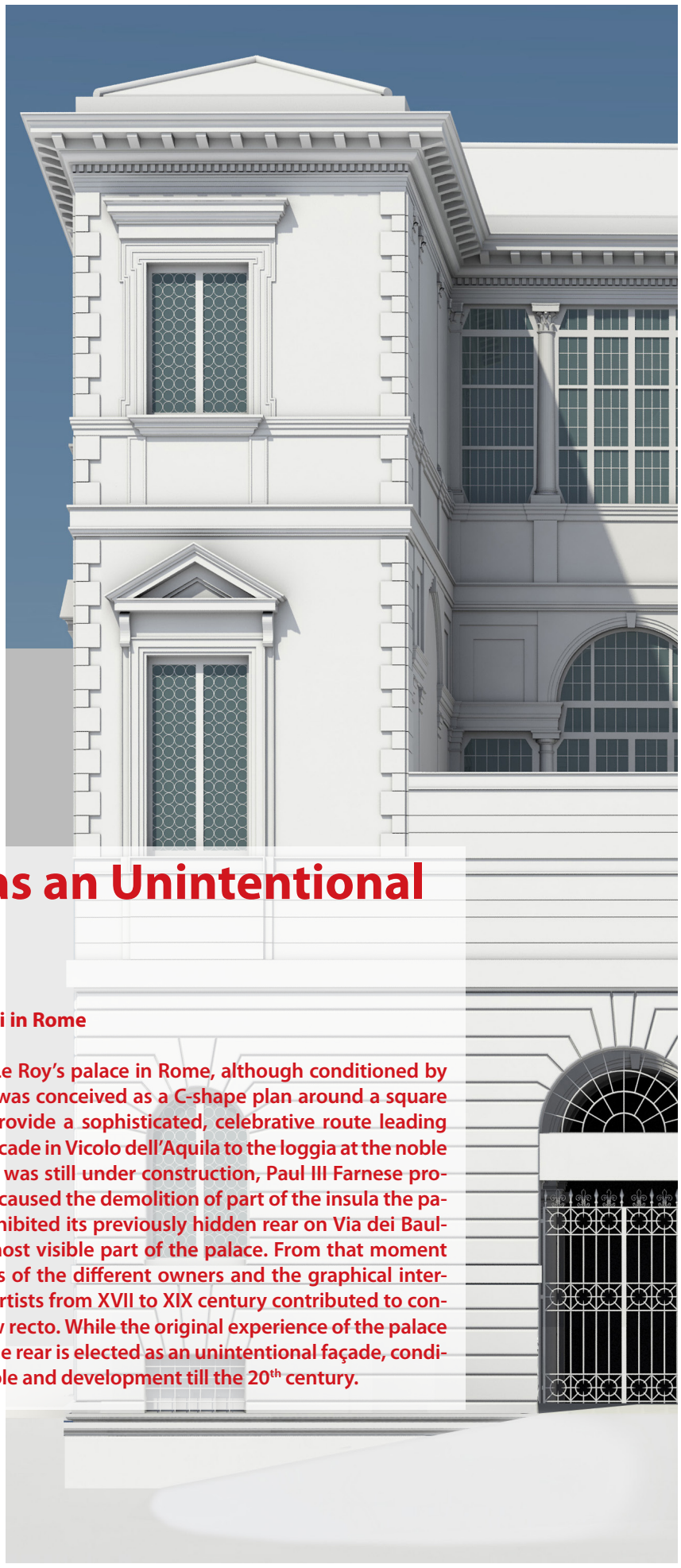
65 Krautheimer 2000 (see note 14), p. 305; cf. Cederna 1979 (see note 49), p. 152.

66 Articles of note in the 1933 issue of *Emporium* include: Antonio Muñoz: "La Roma di Mussolini." pp. 203-222, Arturo Bianchi: "Il nuovo Piano Regolartore di Roma." pp. 223-235, and Antonio Muñoz: "Via dell'Impero." pp. 236-247.

67 Cf. Coates-Stephens 1996 (see note 20), p. 251.

68 Outside of our period, but still relevant was the paving of Via della Conciliazione in front of St Peter's (1936–50), for which the ancient *Borgo* was demolished. Cf. Jokilehto 2011 (see note 15), p. 221.

69 Muñoz, somewhat tellingly, refers to the similar interventions under Sixtus V as "terrible e magnifico" ("terrible and magnificent"), cf. Roesler-Franz/Muñoz 1931-36 (see note 1): "l'Aventino." Vol. 1, 1931.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Fabio Colonnese
(Rom)

The Rear as an Unintentional Façade

The Farnesina ai Baullari in Rome

The design for Thomas Le Roy's palace in Rome, although conditioned by the small, irregular site, was conceived as a C-shape plan around a square courtyard, in order to provide a sophisticated, celebrative route leading from the opaque, solid facade in Vicolo dell'Aquila to the loggia at the noble floor. When the building was still under construction, Paul III Farnese promoted urban works that caused the demolition of part of the insula the palace belonged to and exhibited its previously hidden rear on Via dei Baullari, turning it into the most visible part of the palace. From that moment onwards, both the works of the different owners and the graphical interpretations provided by artists from XVII to XIX century contributed to connote the verso as the new recto. While the original experience of the palace is being gradually lost, the rear is elected as an unintentional façade, conditioning the Farnesina's role and development till the 20th century.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52208
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 185-198

In Western art, the *rear view* is a consequence of the *spatial turn* that marks Italian painting in the Middle Ages. Somehow, it makes its appearance in Giotto's frescoes in the Basilica of Assisi. His pictorial space breaks with the ancient iconographic tradition centered on symbolic and hierarchical values that frame man in a complex metaphysical structure. It begins to imitate the quality of the physical space in which the observer moves and gradually it becomes an extension of it. The exhibition of the rear of the wooden crucifix in fresco of the Presepe di Greccio demonstrates how Giotto conceived his compositions as actual three-dimensional spaces in which the figures act and relate to each other and the observer, too. More than a century later, the convex mirror inserted at the bottom of the room of the Arnolfini Spouses reveals, like in a car, the same scene from an opposite point of view, certifies the three-dimensionality of the space, attributes to the frame the task of ordering it and shows the presence of the painter Van Eyck and a fourth figure, who can be interpreted as the observer himself captured into the image.

This unprecedented pictorial spatiality is constantly translated into architecture through the application of the Florentine perspective. While developing as a tool for a *scientific* representation of three-dimensional space on a two-dimensional sheet, perspective ends up influencing the very way of conceiving space in terms of representation. The projective techniques at the basis of perspective, through tools such as the square grid, the projection of columns onto the walls and the scalar relationship of the construction system of the arch flanked by the orders, introduce the possibility of a space in which the human movement is no longer necessary for its meaning. Such a space can be easily measured, understood and experienced even while remaining still, as a form of representation. Paradoxically, this sort of homogeneous and isotropic space, which reaches its apex with Bramantesque centric designs and painted temples, seems to aim at the dissolution of any tension, of any antagonism between directionality and centrality, between inside and outside, between above and below and between front and rear. Yet Bramante himself is fully aware of the contradictions implicit in this *mathematical* extremism and introduces elements to make his works *dynamical*, capable of invol-



Fig. 1. Museo Barracco / Farnesina ai Baullari from Corso Vittorio Emanuele II, 2017. Photo: author

ving the observer not only mentally or visually but also bodily.

This conflict between a projective, mathematical concept of architecture and a kinetical, sensorial one can be observed in many civil and religious buildings of the 16th century, which were largely influenced by the ideal models developed in treatises, paintings and scenes. The authors of these models were concerned not only with the issues related to the correct application of the architectural orders, but also with the relationship between buildings and urban space, which, in the case of Rome, was far from the harmonious pictures of the ideal city. The small Palazzo LeRoy in Rome (Fig.1), whose historical key episodes are here described and analyzed, deals with these topics, presenting the conflict between an ideal, mathematical composition with a choreographic program and the the unpredictable urbanistic events which were to upset these goals and to turn its rear into an unintentional façade.

The Farnesina ai Baullari

The Breton prelate Thomas Le Roy, whose name was latinized in Tommaso Regis, came to Italy following Charles VIII in 1494. He played important political roles both in Italy and France. He was present in the Roman Curia continuously from the pontificate of Alexander VI to that of Clement VII and, simultaneously, to the Court of the Kings of France. His decisive role in the stipulation of the Concordat of 1516 between Leo X and Francis I assured him high clerical positions in the Papal States and noble titles at the French Court. Around 1520, he chose a lot for his small palace in Campo Marzio. It was near the Palace of Cardinal Raffaele Riario, which had assimilated the ancient church of S. Lorenzo in Damaso at the beginning of the century and which became the seat of the Apostolic Chancellery in 1517. The area of Campo Marzio was crossed by the medieval trident from Ponte Sant'Angelo formed by *Via Peregrinorum*, *Via Recta* and *Via*



Fig. 2. View of the Farnesina from the entrance to the courtyard after the digital model. Rendering: author after the survey model.

Papalis and was marked by Campo de' Fiori, which Sixtus IV had promoted as the main city market.[1]

In those years, the area was affected by a complex process of transformation driven by the real estate and diplomatic interests of popes, by the growth of foreign communities and religious congregations careful to build a specific identity[2] in the cosmopolitan townscape, and by the antagonistic intents of noble families.[3] Most of these interests involved the *growing* importance of the *Via Papalis*. The route the Pope's procession followed during his movements was a sort of urban theater in which Roman civil and religious communities actually stage their conflicting relationship through the iconographic and symbolic support of architecture. A place along this route was fundamental for those who wanted political visibility. Thus, Thomas Le Roy chose to build his own palace in Via dell'Aquila which constituted a section of the *Via Papalis*.

The beginning of the construction of Palazzo Regis is established with certainty by the two epigraphs on the ashlar of the base which mention the name of the client, who, by virtue of his services, was allowed to use the heraldic emblems of the lilies, here placed alongside the stoats of Brittany in the Le Roy's coat of arms.

The design of the palace dates back to 1520-21, under the pontificate of Leo X, while works probably began in 1522, arriving in 1523 at least at the height where the two epigraphs are located.[4] At the time, the lot was located on the corner of an *insula* with an empty space in the middle. The palace had only three sides, two public on the street and one private, inside the insula, with an ideal fourth side in common with the adjacent building. It was a building with a *front*, whose design also affects the lateral side, and a *rear* of a different nature.

The elevations define a pseudo-cubic volume cut by the courtyard and declare four levels: a semi-basement floor; a raised ground floor; the noble floor, with gables on the windows alternately triangular and curved, and a second floor. The main facade in Via dell'Aquila shows five windows, with the door in the center, as well as the side facade, with the difference that the second and fourth windows on the noble floor are blind. Doors and windows on the ground floor have a round arch with the ashlars that merge into the bands of the travertine ashlar that goes up to the sill decorated with ripples of the windows on the first floor. Above this line, the building is covered in light brick, with ashlar at the corners and travertine bands on the second floor. The third elevation, the rear, shows the loggia in the courtyard between the two wings, with an irregular disposition of the windows because of the two stairways.

The C-shape plan reminds of a typical suburban villa. The wings house the staircases and service rooms, with side entrances for servants, riders and carriages. The sequence on the main axis interprets the Roman *domus* through the pages of Vitruvius. It includes: an entrance from Via dell'Aquila; a vestibule marked by pilasters resting on a high base and covered by a barrel vault; a three-span portico under the loggia covered by a barrel vault with lunettes; a small courtyard, marked by elegant Serliana motifs on half-columns and by a door in the external wall; a major courtyard or garden inside the insula (Fig.2).

Although the irregularities of the trapezoidal site, a mathematical rigor permeates this spatial sequence, entirely composed of only two modules: the narrow entablature module, which may house a niche, a window or a door; and the large arched module, corresponding to barrel vaults of vestibule and portico (Fig.3). The combination of two modules produces the Serliana motif, which allows, through the smaller spans, to compensate for the irregularities dictated by the presence of Medieval, pre-existing masonry.[5] At the end of the portico, a staircase runs parallel to the northern wall of the courtyard, leading first to the main floor, whose communicating rooms overlook the outside and the internal loggia, and then to the second floor.

A different façade

Thomas Le Roy died in 1524, before seeing his palace completed. He left it

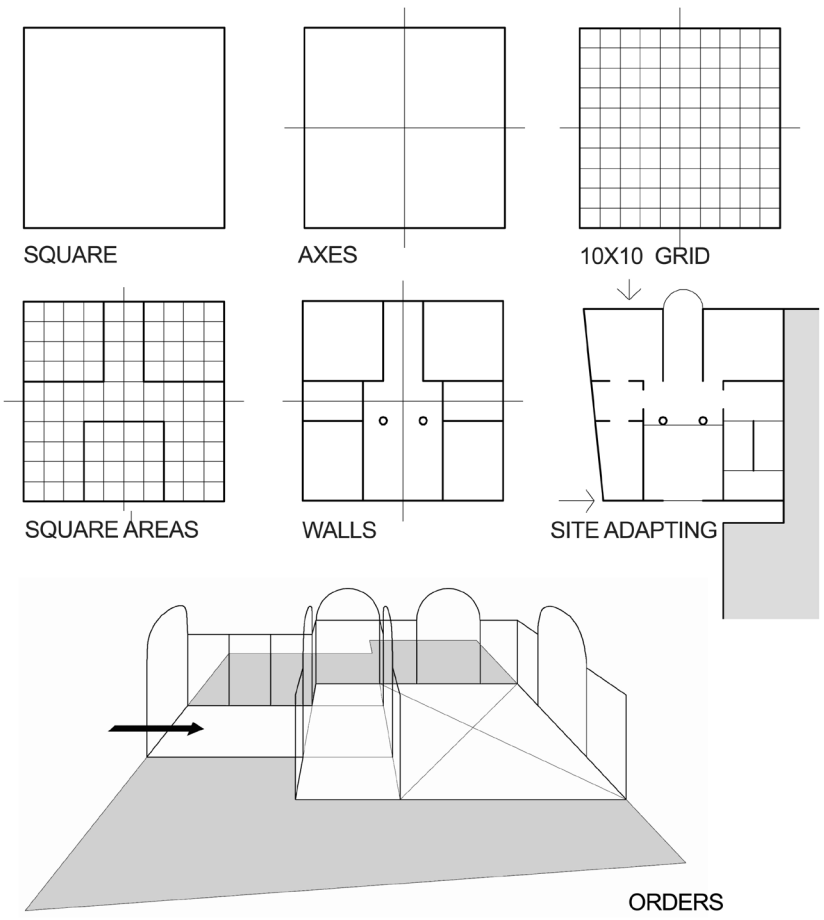


Fig. 3. Genetic diagram of the plan; 3D diagram of the architectural orders at ground floor. Drawings: author.



Fig. 4. Urban evolution of the area in 1523 / 1536 / 1915 / Guj's unbuilt proposal (a. Palazzo della Cancelleria; b. Via dell'Aquila; c. Via dei Baullari; d. Via Papalis; e. Corso Vittorio Emanuele II; f. Piazza S. Pantaleo). Drawings: author.

under construction to his nephew and universal heir Raoul Le Roy (or Rodolfo Regis), who fixed the damage suffered during the Sack of Rome in 1527, completed the work and endowed the palace with rich furnishings. Yet, while the building was probably still incomplete, the boundary conditions changed radically (Fig.4).

In 1517, Via dei Baullari, the so-called *Strada Nova dei Farnese*, had been opened to connect Campo de' Fiori to Piazza Farnese, where Antonio da Sangallo the Younger had already begun to carry out the construction of the new palace. At the beginning of 1530s, the Pope decided to extend the *Strada Nova* towards Piazza Navona. At that point, "*a straight 200 meters long and ten meters wide way allowed those who walked the Via Papalis to see Farnese's monumental residence in the background*."[6] In 1536, the procession of Charles V, the Holy Roman Emperor, inaugurated the new route along Via dei Massimi, passing under their new palace just finished by Baldassarre Peruzzi, turning in Via dei Baullari and heading to Campo de' Fiori where it takes Via del Pellegrino to get to St Peter's church. Two years later, Paul III Farnese also changed the route of his urban movements and began to pass directly through Piazza Farnese: *"After the opening of Via dei Baullari, it was more convenient going along Via della Valle and Via dei Massimi to S. Pantaleo and then reaching Campo de' Fiori through the new road*."[7]

The continuation of Via dei Baullari also caused the demolition of a part of the *insula* the small palace belonged to, cutting away its garden. On the one hand, Thomas's heirs were forced to give up their privacy and areas inside the *insula*; on the other, they got a *front row* seat on the new papal way. After the demolitions, their loggia found itself at the end of a sort of accelerated perspective gallery open on Via dei Baullari. The rear of the palace, conceived for a strictly private use, was suddenly promoted to the main facade of the building. The square courtyard of Palazzo Regis, previously hidden in the insula, ceases to be the secret heart of the organism inside the main spatial sequence and is *exhibited*, revealing the internal organization of the Palace well beyond the original intentions of the anonymous designer. This configures the rear elevation as a sort of cross-section of the building, almost a materialization of that *parete di dentro* that Raphael had advocated as the third graphic mode for the representation of the architecture, after plan and elevation.[8] At the same time, its brick walls marked by the Serliana motif appear as a variation of the rhythm given by the windows on the facades, with the orders that seem to emerge gradually from under the corner ashlar, in a way that make the courtyard and facade look like two "*strictly related, complementary structures*".[9]

Seen from Via dei Baullari, the building appears to be the result of the superimposion of a brick body above a base marked by horizontal travertine bands: two overlapping autonomous entities are perceived. Entering the courtyard, the reading of the building changes radically. Although the ground floor is characterized by the widespread use of travertine cladding and decorations, the vertical continuity given by the succession of the three orders of the loggia and the repetition of the Serliana motif prevails. This revelation forces the observer to reformulate the previous hypothesis and to interpret the building as a monolithic body excavated (Fig.5). This ambiguity allows more than a consistent reading, depending on the point of view (physical or philosophical) that is considered. To describe similar phenomena in some of of Le Corbusier's architectures, Bruno Reichlin evoked the rhetorical figure of the *enjambemant* (from the French *enjamber*, "going beyond someone else's field"). In poetry, this term denotes the infringement of the parallelism between syntax (end of a sentence or part of it) and meter (end of the verse); in architecture, it appears suitable to designate "*those effects of interference, double belonging or spatial ambiguity (at choice) for which Rowe and Slutzky proposed the term of phenomenal transparency.*"[10] But obviously these ambiguities are extraneous to the original conception of the building because the passage from the original facade to the courtyard would have been mediated by the sequence of spaces measured and bound by the architectural orders and for the courtyard would have been seen only from inside.

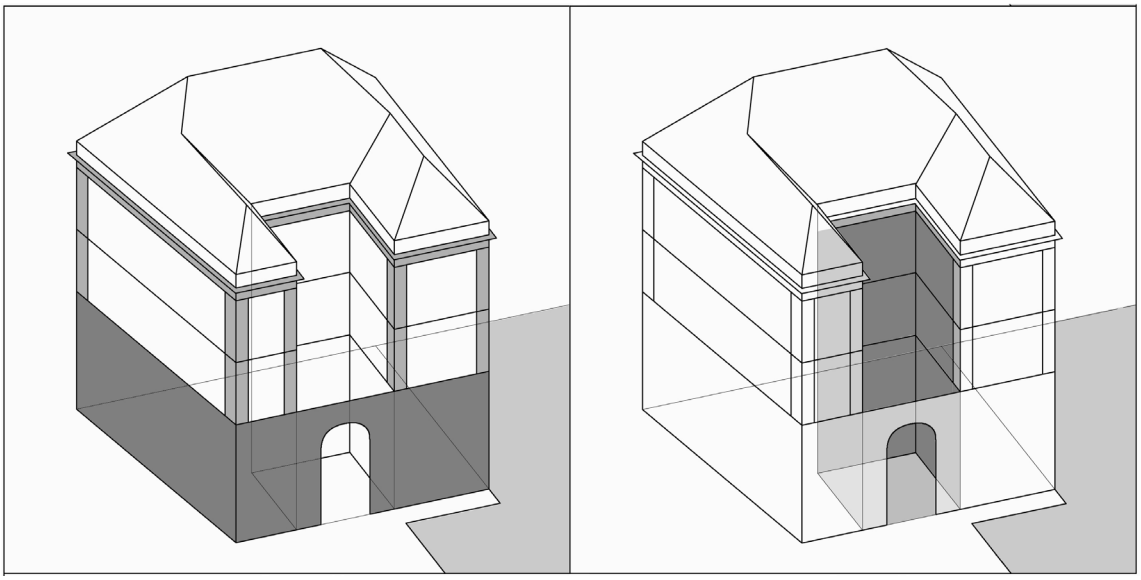


Fig. 5. Alternative interpretations of the rear of the Farnesina. Drawings: author.

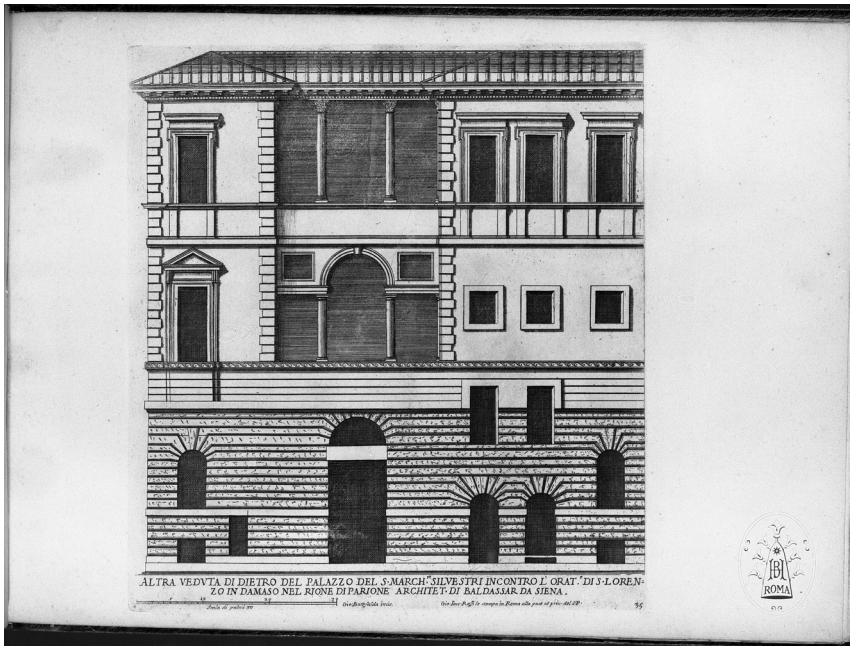


Fig. 6. Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda: Veduta di dietro del Palazzo del S. March. Silvestri, 1576.
In: Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda: Palazzi di Roma de più celebri architetti, Roma, 1655-1670, pl. 35.

A rear with a view

At the end of the 16th century, the *verso* of the Palazzo Regis had become its *recto*. Its three-story loggia squeezed between the two service wings not only became the facade *de facto* but also the subject of studies and reproductions, both thanks to its unusual design and by virtue of the favorable observation field from Via dei Baullari. The sheet 4096A at the Uffizi, dated to 1573 and already attributed to Jacopo Barozzi da Vignola, presents a survey with measures of the longitudinal section and an excerpt of the main facade, perhaps in function of the plates Giovan Battista Falda engraved and published in 1576. Among them, a "*veduta di dietro del Palazzo del S. March. Silvestri incontro l'Orat. Di S. Lorenzo in Damaso nel rione di Parione*"[11] shows an idealized rear elevation by means of a *quadratura* affecting both the design of the Serliana and the proportions of the entire elevation. Falda records some of the irregularities and asymmetries of the palace. For example, he cuts the façade on the right, where it was actually covered by another building, and exhibits the asymmetrical axis of the windows of the left wing (Fig.6). Although disharmonious and picturesque, Falda's picture certifies the importance assumed by the rear of the palace.

Sebastiano Silvestri, prior of Jesi, had moved into the palace a few years before and his family settled in throughout the 17th century. In the meantime, the building, considered a sort

of scale model for Palazzo Farnese, began to be called first *Piccola Farnesina* and then *Farnesina ai Baullari*. These nicknames combine a misinterpretation of Thomas Le Roy's lilies with the fact that it was visible from the *Strada Nova*, more important than Via dell'Aquila. They also distinguish it from the other *Farnesina*, the Villa of Agostino Chigi at Lungara, which the Cardinal Alessandro Farnese had purchased in 1580.

Palazzo Regis-Silvestri's conditions in the 17th century are documented in a sketch preserved in Würzburg and in a meticulous survey made by the Swedish architect Nicodemus Tessin the Younger. His ground floor plan[12] reveals the acquisition of a room from the adjacent building to be used as a stable, while secondary doors connect both the staircase and the service rooms in the opposite wing to the outside. To Tessin, who thanks to his friendship with Cristina of Sweden could attend the workshop of Gian Lorenzo Bernini and Carlo Fontana, the building is above all the *Casa di Vignola*, as his son will write under his copy of the plan. "*And it is not unreasonable to assume that Tessin compared himself with Vignola and considered 'Vignola's Residence' a suitable model for his own*"[13] innovative museum-residence in Stockholm, now known as Tessinpalast. Although the analogy between the two buildings mainly concerns the facade on the narrow street, Tessin also studies the rear of the Farnesina. His section on the courtyard[14] shows, for the first time, a balcony overhanging the external wall of the courtyard. This balcony is accessible from an open door in the wall of the courtyard, through the side span of the upper Serliana, in correspondence with the internal staircase landing.

The sketch in Würzburg[15] records the addition of this balcony and its parapet, too, in apparent contrast with the anonymous artist's intent of providing and idealized view of the small palace, which is given a square proportion and a symmetrical disposition between wings and loggia. Here, the external masonry parapet, possibly perceived by the anonymous artist as an original part of the building, is crowded with vases, suggesting a hanging garden. While in the sketch it is configured as an additional screen against the introspection of people walking in the street, the



Fig. 7. View of the Farnesina with the parapet of the added balcony from Via dei Baullari after the digital model. Rendering: author after the survey model.

balcony itself appears instead a necessary integration for the new role of the rear: a useful device for the game of *seeing* and *being seen* as a function of the public role the Silvestri family intended to play in the context of the *Via Papalis* (Fig. 7). The balcony may have been built in the same years in which the vault of the loggia on the first floor is painted, to celebrate the marriage between Federico Silvestri and Caterina Malaspina of 1623 - an event with which the groom's family acquired a very prestigious position - with frescoes that symbolize the protection and privileges granted by Urban VIII Barberini and that were visible from the street below.

The Farnesina between building and idea

The drawings that show the building from the 18th century onwards, also fueled by the arbitrary attributions to Bramante, Michelangelo, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane, Vignola or Giulio Romano with Raphael, often focus on the rear. The draftmen generally try to harmonize elements and proportions in order to optimize the composition. Often, the entire building is regularized on the basis of a square, turned into a symmetrical scheme, *corrected* in all its apparent irregularities, isolated from its insula and equipped with a fourth elevation as a reflection of the others, in order to be presented as a rational, Roman residential model to imitate. This process is particularly evident in the plate drawn up by the French architects Charles Percier and Pierre François Léonard Fontaine and published in 1798.[16] The plan, extrapolated from the urban environment, does not show the characteristic trapezoidal shape but is traced back to a



Fig. 8. Charles Percier / Pierre François Léonard Fontaine: Palais Vicolo dell'Aquila, 1798. In: Charles Percier / Pierre François Léonard Fontaine: Palais de Rome palais, maisons, et autre edifices modernes dessinés à Rome. Paris, 1798. pl. 22.

square scheme, useful for reduce the asymmetries of the rear and perfectly corresponding to the *squared* elevations. Likewise, doors and windows are rectified to align with an invisible grid; the roof becomes a terrace; the window pediments are uniformed, and so on (Fig.8). With the intent of offering the Parisian wealthy bourgeoisie an elegant residential model, the two architects extensively alter the actual shape of the small palace. In this vision, the rear becomes an alternative facade, with a high base and a courtyard useful for bringing light and air into the depth of the narrow lots of the Medieval urban of Paris. Some further results of this Percier and Fontaine's arbitrary adaptation can be found in the contemporary residence model of the architect Urban Vitry.[17]

As in other cases, most of the drawings of the students, Italian artists and European travelers, including those of Pierre-Adrien Pâris, Henri Labrouste, Prosper Barbot, Augustin-Théophile Quantinet, Paul-Marie Letarouilly to mention only the French ones, present the Farnesina ai Baullari as an isolated building. Even François Philippe Louis Boitte, who made a watercolor in perspective of the building seen from Via dei Baullari in 1847, refused to represent the buildings around the palace and restored it to its ideal 16th century form.[18] On the contrary, almost two decades later, the sketches of the German architect Carl Jonas Mylius show the Farnesina in its actual condition, with the buildings around it and the superfetation it has been suffering over time.[19] His plan, in which the original vestibule is missing, testifies the that the palace is accessed through the courtyard. This sort of *sincere* document, possibly encouraged by the picturesque character assumed by the building over the years (Fig.9), comes only a few years before the Farnesina is involved in the works for the opening of the Corso Vittorio Emanuele II. This new avenue, conceived since the 1873 Master Plan of Rome, comported the destruction of many buildings in Campo Marzio: while the ancient Palazzo Regis was saved, the insula it belonged to was demolished.

Somehow, the destiny prefigured in so many drawings became reality and the Farnesina ai Baullari turned into an isolated palace. No longer leaning against other buildings, it looked like *skinned* and its fourth side was reinforced with cut walls, which however were not enough to avoid some internal injuries. This structure, together with all the superfetation grown over time, is evidenced by the first photographic pictures (Fig. 10) produced on the occasion of the demolition works. To complete the new urban infrastructure, the Farnesina was expropriated as a work of public utility on February 7th, 1886. The report written on that occasion reads that the original entrance had been closed, the vestibule had been used as a warehouse and the entrance was from the courtyard, of course.

In 1887, the engineer Enrico Guj won the competition for the restoration of the palace. His project included a fourth facade on Corso Vittorio Emanuele II maintaining the style of the building and a round terrace facing the courtyard with steps going down to the Corso. Guj did not propose a fourth side entirely with ashlar work and windows, implicitly respecting the original organization of the building, but added a second loggia, in the corner between the original facade in Via dell'Aquila, which remains unaltered, and the fourth façade. Already prefiguring the palace conversion into a museum, he actually cloned the most recognizable motif of the building from the protected, private, *convex* area of the courtyard to the exposed, public, *concave* corner. While indirectly depriving the original loggia of its uniqueness e peculiarities, he may be assumed to intend to make it even more visible and public to emphasize the new function of the palace. Guj proposed also to extend the project and to demolish the building opposite on Via dell'Aquila to create a fenced garden for the palace. The garden, located by the original facade and not the rear, would have confirmed once again the inversion between recto and verso, but it remained undone (Fig. 3, last).[20]

The result of Guj's works, which began in 1898 and ended in 1908, is that the Farnesina ai Baullari is currently facing a shapeless open space in

the middle of the Corso, without the protection and the enclosure provided the context it was conceived in. The entrance of the Sicilian Giovanni Barracco's collection into the rooms of the Farnesina took place after the Second World War and involved some more interventions, consisting mainly of the arrangement of partitions and infills and plastering works. The Barracco Museum opened to the public in November 1948 but Guy's wish to have the entrance through the new loggia on Corso Vittorio Emanuele II lasted for a few years. Even today, for logistical reasons, visitors are asked to enter the museum by the courtyard on Via dei Baullari, the original rear of the palace, without fully enjoying the original sequence of spaces.

Conclusions

Palazzo Le Roy, although very small in size, embodies the model of the Renaissance palace, with the external facade ordered by regular rows of windows and a square courtyard closed on three sides and open on the back. The vestibule-portico-courtyard sequence is structured onto a grid in which the architectural orders measure the space and accompany the visitor from the main door to the upper rooms. Conversely, urban planning events have condemned the building and the experience of its space to a different destiny.

First, the demolition of a part of the insula with the opening of Via dei Baullari, subtracted the garden from the building and revealed its rear, like in Giotto's fresco. Farnesina's rear is eventually elected as its main facade, at least from a visual point of view. The addition of a balcony on the external wall of the courtyard as well as the frescoes on the vault of the loggia in the 17th century confirm its importance in relationship with the *Via Papalis*.

Second, the work of artists, from Tessin to Percier, identified the building as a model to be replicated: by isolating it and transforming its proportions and elements, it was presented as an accessible, Roman residential type that gives a new value to the rear, connoting it both as an effective, elegant façade and as a stratagem to bring light in the narrow lots.

Third, the demolitions for the opening of Corso Vittorio Emanuele II

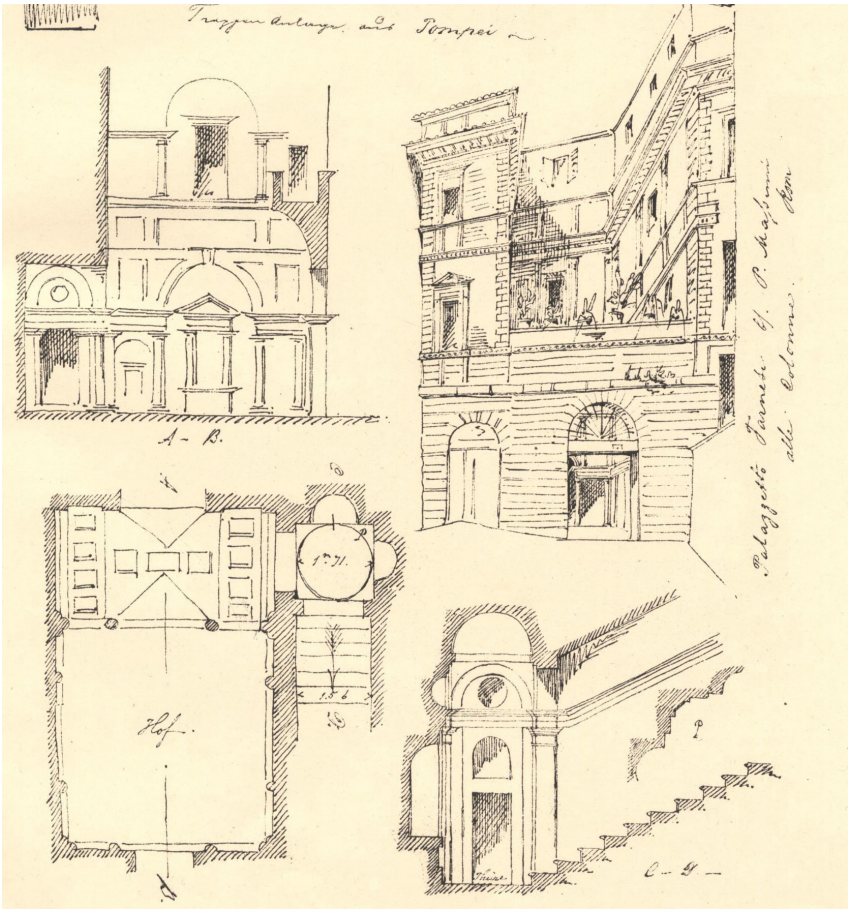


Fig. 9. Carl Jonas Mylius: Palazzetto Farnese presso Palazzo Massimo alle Colonne, 1865 ca.
In: Carl Jonas Mylius: Treppen, Vestibul & Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867. pl. 30.

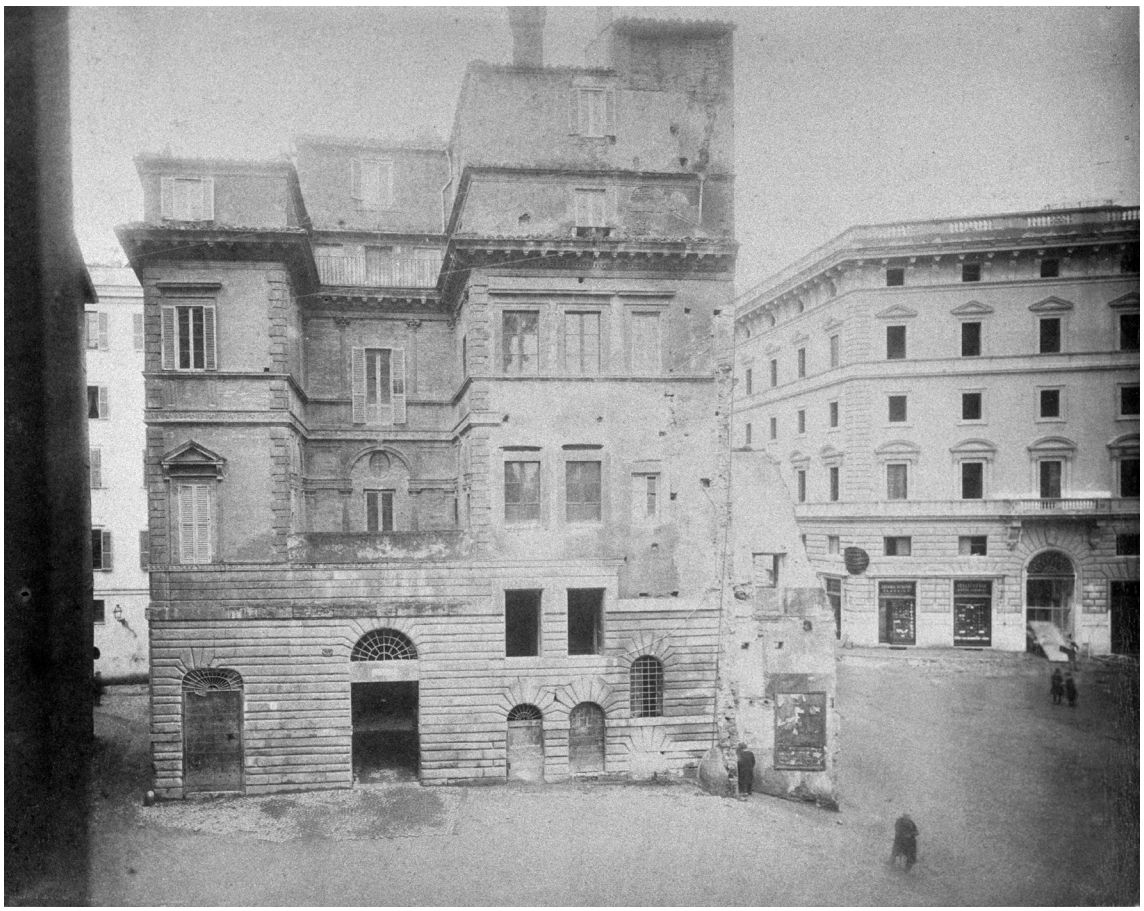


Fig. 10. The Farnesina after demolitions, 1885 ca. Photo: Museo di Roma, AF 419.

effectively isolate the building, eventually fulfilling the graphical speculations of many artists. Somehow, this transformation contested not only the primary idea of palace but also the accomplished inversion between *recto* and *verso*. Guj's restoration definitely altered the small palace by adding a terrace that breaks the direct connection between Via dei Baullari and the courtyard, and a fourth façade with a new loggia – a sort of signal of the new public nature of the building – that furtherly bothers the hierarchy of the original palace.

Somehow, the palace has never been inhabited and experienced according to its anonymous designer's original idea. Rather, it has been affected by a number of events that have contributed to let it be received and questioned as a resilient living matter, as a typological laboratory and as a didactical residential structure open to extensions, transformation and interpretations.

Notes:

1 Christoph Luitpold Frommel: "L'urbanistica della Roma rinascimentale." In: Id.: *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*. Milano, 2003. pp. 13-33. Hubertus Günther: "La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma." In: Jean-Claude Maire Vigueur (ed.): *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècle)*. Rome, 1989. pp. 381-406.

2 Alexander Koller / Susanne Kubersky-Piredda (ed.): *Identità e Rappresentazione. Le Chiese Nazionali a Roma, 1450 -1650*. Roma, 2016.

3 Joseph Connors: *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*. Roma, 2005.

4 Christoph Luitpold Frommel: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. 3 Bd. Tübingen, 1973, p. 277.

5 Cfr. Carla Benocci / Paola Ciancio Rossetto / Gabriella Cimino / Susanna Le Pera: *Museo Barracco. Storia dell'edificio. Quaderno 1*. Roma, 1995, p. 15. Irregularities have been confirmed in the recent survey directed by G. Paganelli and W. Troiano, and realized by M. Marino, S. Scarchilli, A. Barbagallo, M. Baiocchi, P. Cappelli, F. Giammusso, L. Martelli, V. Vannozzi, L. Cerone, P. Serra, G. and S. Lucarelli between 2010 and 2014. Models and other results have been verified and integrated by M. La Mantia, V. Nuccitelli and the author under the supervision of C. Cundari.

6 Giorgio Simoncini: *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento. I. Topografia e urbanistica da Giulio II a Clemente VIII.* Firenze, 2007. p. 122.

7 Simoncini, 2007 (note 6), p. 125. In 1548, while paving via dei Baullari in view of the Jubilee, an extension of it to Piazza Navona was also conceived "*perché la vista della porta principale [di Palazzo Farnese] vada a ferir in Agone*". However, apart from a few demolitions along Via della Cuccagna, it was unsuccessful. Luigi Spezzaferro / Richard J. Tuttle: "Place Farnese: Urbanisme et politique." In: *Le Palais Farnese*. Rome, 1981. p. 115.

8 Francesco Paolo di Teodoro: *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X: con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*. San Giorgio di Piano, 2003.

9 Paolo Portoghesi: *Roma del Rinascimento*, II vols., Milano 1979, I, p. 86.

10 Bruno Reichlin: "Jeanneret-Le Corbusier, pittore-architetto." In: Flaminia Bardati, Anna Rosellini (ed.): *Arte e architettura: le cornici della storia*. Milano, 2007. pp. 196-197.

11 Pietro Ferrerio / Giovanni Battista Falda: *Palazzi di Roma de più celebri architetti*, Roma, 1655-1670, pl. 35.

12 "Profilo della Casa di vignola hoggi detta il Silvestre appesso il palazzo Farnese." Stockholm, Nationalmuseum, NMH CC 159B v.

13 Mårten Snickare / Martin Olin: "Collector and organizer." In: N*ationalmusei skriftserie 16*, 2002. p. 75.

14 Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 3169.

15 Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. n.8500.

16 Charles Percier / Pierre François Léonard Fontaine: *Palais de Rome palais, maisons, et autre edifices modernes dessinés à Rome*. Paris, 1798. pl. 22.

17 Urbain Vitry / Auguste Hibon: *Le propriétaire architecte. . . .* Paris, 1827. pls. 41, 42.

18 "Palais dell'Aquila, Façade extérieure et détail de la corniche de la cour." Paris, Musée d'Orsay, Dessins, Album des vues de Rome, Palais dell'Aquila, façade extérieure et détail, 99-010755, F3457C-1130

19 Carl Jonas Mylius: *Treppen, Vestibul & Hof-Anlagen aus Italien*. Leipzig 1867. pl. 30.

20 Carla Benocci et al., 1995 (note 5). pp. 44-49.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Bernd Grimm
(Köln)

Rückseitig gewendelt

Die Rampa (Scala) Bramante im Vatikan

Die Bauprojekte Julius' II. zu Beginn des 16. Jahrhunderts legten den Grundstein für den Ausbau des Vatikans zur päpstlichen Residenz. Neben dem Bau des Petersdoms beauftragte er hochrangige Künstler, die päpstlichen Räume prachtvoll auszustatten. Mit dem von Donato Bramante geplanten Belvederehof entstand eine Verbindung zwischen dem Vatikanischen Palast und der Belvedere Villa Innozenz' VIII. Die Villa wurde für die Sammlung antiker Skulpturen mit dem Cortile Ottagono ergänzt und museal genutzt. Um auch Personen Zugang zu gewähren, die nicht in die päpstlichen Repräsetationsräume vorgelassen werden konnten, wurde dem Ensemble die Rampa Bramante hinzugefügt.

Dieser "Hintereingang" an der Rückseite des Palastes ist ein architektonisches Kleinod, dessen Details und architekturtheoretischen Grundlagen der Designer und Künstler Bernd Grimm mit einem Architekturmodell nachspürt.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52212
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 199-216

Die Wendelrampe des Donato Bramante im Vatikan zählt zu den Meisterwerken der Hochrenaissance und befindet sich in einem 25 m hohen Turm, der rückseitig am nordöstlichen Teil der vatikanischen Paläste angebaut ist. Die Rampe dient der besseren internen Erschließung des Gebäudekomplexes, aber auch dem direkteren Zugang zur Stadt Rom.

Der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung der Wendelrampe lag zum einen in der Entschlüsselung der mathematischen und geometrischen Grundstruktur und zum anderen in der Klärung der Frage, nach welchem Schema die Proportionierung der 36 Säulen von vier unterschiedlichen Ordnungen erfolgte.



Abb. 1. Der Treppenturm der Rampa Bramante an der Außenseite der Ostwand des Belvederehofes.
Foto: B. Grimm.



Abb. 2. Die unteren Säulen der Rampa Bramante.
Foto: Bernd Grimm.

Die mathematische und geometrische Grundstruktur der Rampa

Der Ursprung der Architekturskulptur ist ein auf dem Boden befindlicher Punkt, auf dem eine imaginäre senkrechte Achse steht, an dem sich sämtliche Bestandteile des Baukörpers orientieren. Auf der rechtsgängigen zylindrischen Spirale verteilen sich bei einer Drehung von 360 Grad 8 Säulenachsen gleichmäßig. Insgesamt gibt es 4 ½ Volldrehungen, auf denen die 36 Säulenachsen positioniert sind. Bautechnisch bedingt sind die Achsen der Säulen für die Aufstellung bestimmend.

Die Spirale, auf der die Achsen der Säulen stehen, hat einen Radius von 189 cm, dies entspricht der antiken römischen Maßeinheit von 6 piedi und 6 digiti. Die konstante Steigung bei einer Volldrehung hat das Maß von 378 cm, dies entspricht 12 piedi und 12 digiti (1 piede = 29,6352 cm; 1/16 piede = 1 digita = 1,8522 cm). Somit beträgt das Verhältnis des Radius zur Steigung 1:2. Hiermit ist die geometrische Grundstruktur der Wendelrampe erstmals definiert.

Es wäre von besonderem Interesse, an der Stelle des unteren zentralen Punktes den Bodenbelag aufzunehmen, um zu prüfen, ob sich dort noch eine Markierung für das aus einem Zentrum heraus gedachte Bauwerk befindet.

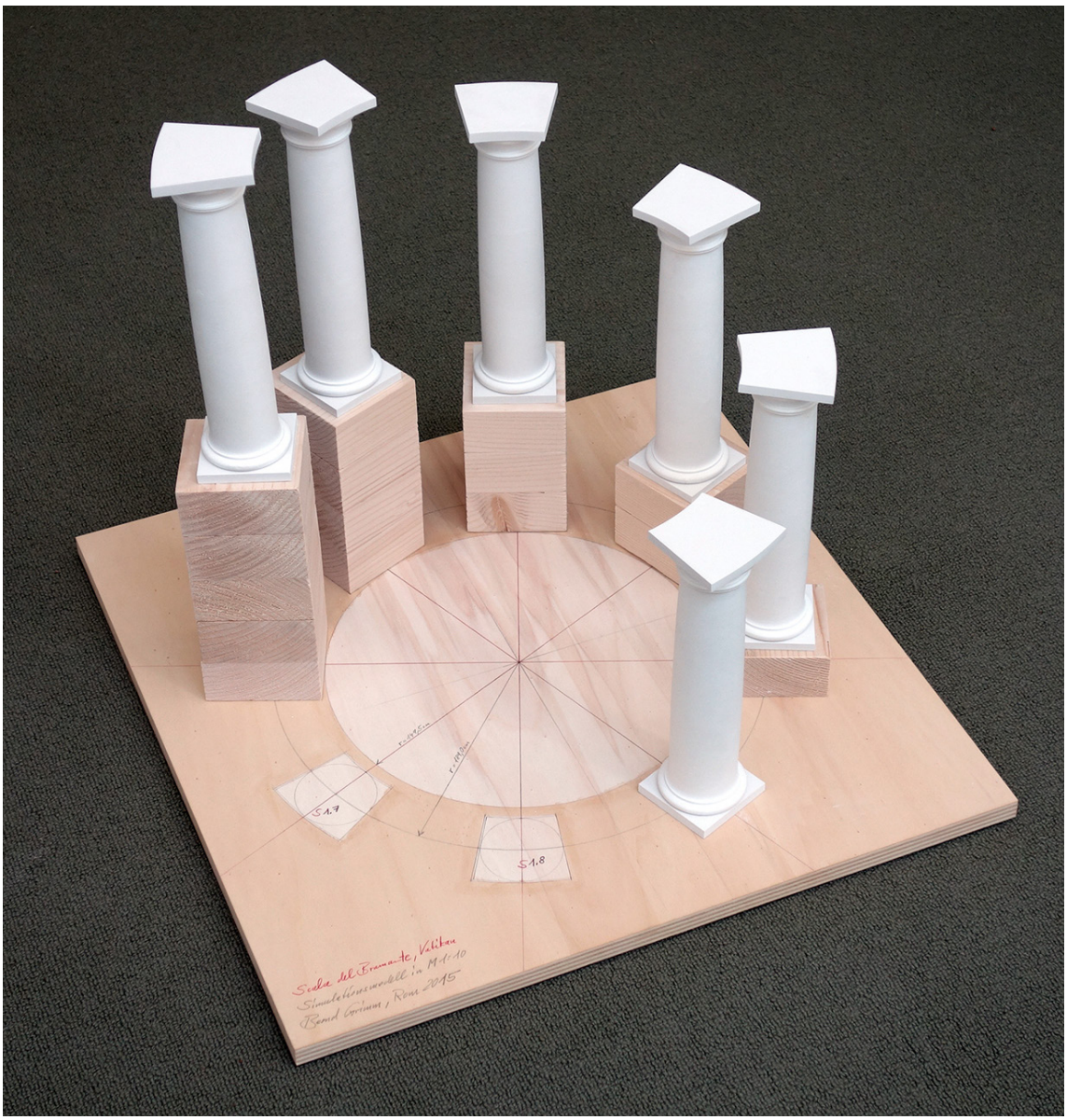


Abb. 3. Modellstudie in M 1:10,
Alabastergips und Holz.
Foto: Bernd Grimm.

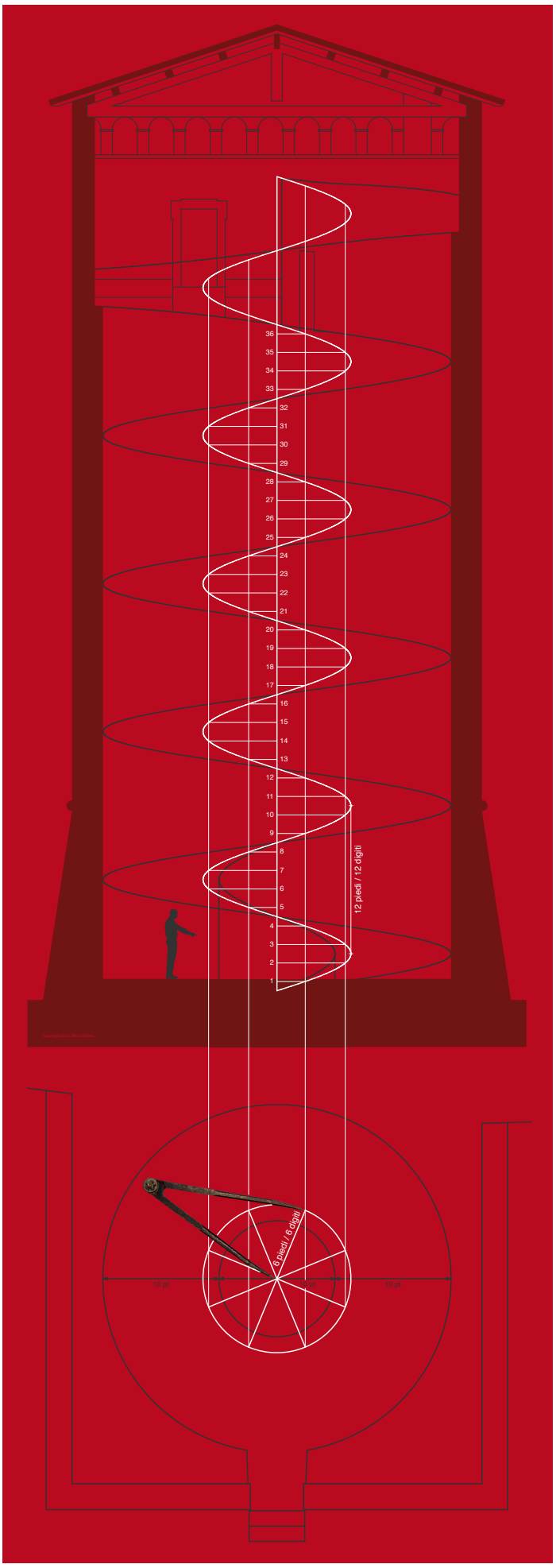


Abb. 4. Schraubenlinienkonstruktion für Säulenpositionierung. Zeichnung: Bernd Grimm.

Die Säulenordnungen

Das charakteristische Merkmal dieser Architektur ist, dass sich 36 Säulen 4 unterschiedlicher Ordnungen entlang einer Rampe nach oben winden. Unten beginnend stehen 8 Säulen der toskanischen Ordnung, darüber 8 dorische, darauf folgend 8 ionische und abschließend 12 komposite Säulen.

Um die geometrisch bedingten Lücken zwischen der horizontalen Plinthe der Basis einer Säule und der spiralförmigen Rampe zu schließen, sind keilförmige Bauelemente eingefügt. Diese Keile sitzen auch zwischen der Abdeckplatte der Kapitelle und dem Gebälk.

Die Säulen werden nach oben hin, auch innerhalb der gleichen Ordnung, immer schlanker. Die zunehmende Verjüngung der Säulen mit ihren Bauteilen verläuft nicht streng linear. Ein schlüssiges Proportionierungsverfahren für die Hauptteile der Säulen wie Basen und Kapitelle gibt es nicht. Die Höhen der Säulenschäfte sind nahezu identisch. Sie liegen zwischen 209,0 cm und 211,5 cm. Hier ist noch zu prüfen, ob die Säulenschäfte, wie immer wieder angenommen wird, wirklich antiken Ursprungs sind.



Abb. 5. Blick durch den Hohlraum der Rampa vom oberen Ende nach unten. Foto: Bernd Grimm.

Abb. 6. Blick zur Decke der Rampa. Foto: Bernd Grimm.





Abb. 7. Detaillierte Vermessung als Grundlage der Maßanalyse. Foto: Bernd Grimm (Selbstauslöser).

Conclusio

Die Rampa (Scala) del Bramante ist von einem einzigen Punkt aus konzipiert und verwirklicht. Auf der Grundlage einer einfachen geometrischen Struktur, die immer einen Bezug zum Zentrum ermöglicht, ist eine hohe Präzision in der Positionierung der Bauelemente erreicht. Im Gegensatz dazu sind die 36 Säulen der 4 Ordnungen in ihrer Ausführung eher improvisatorischer Natur.

Die außergewöhnliche Qualität der Wendelrampe liegt in ihrem starken entwurflichen Kerngedanken, nämlich einfache und ideale geometrische Formen mit den Säulenordnungen, als wichtiges Element baukünstlerischer Gestaltung, zu verbinden. Ganz im Geiste der Renaissance geht es hier nicht um eine Entwurfs- und Baupraxis in absoluter Strenge, sondern vielmehr um inhaltliche Aspekte. Hierbei schöpft Donato Bramante aus den Quellen der Antike.

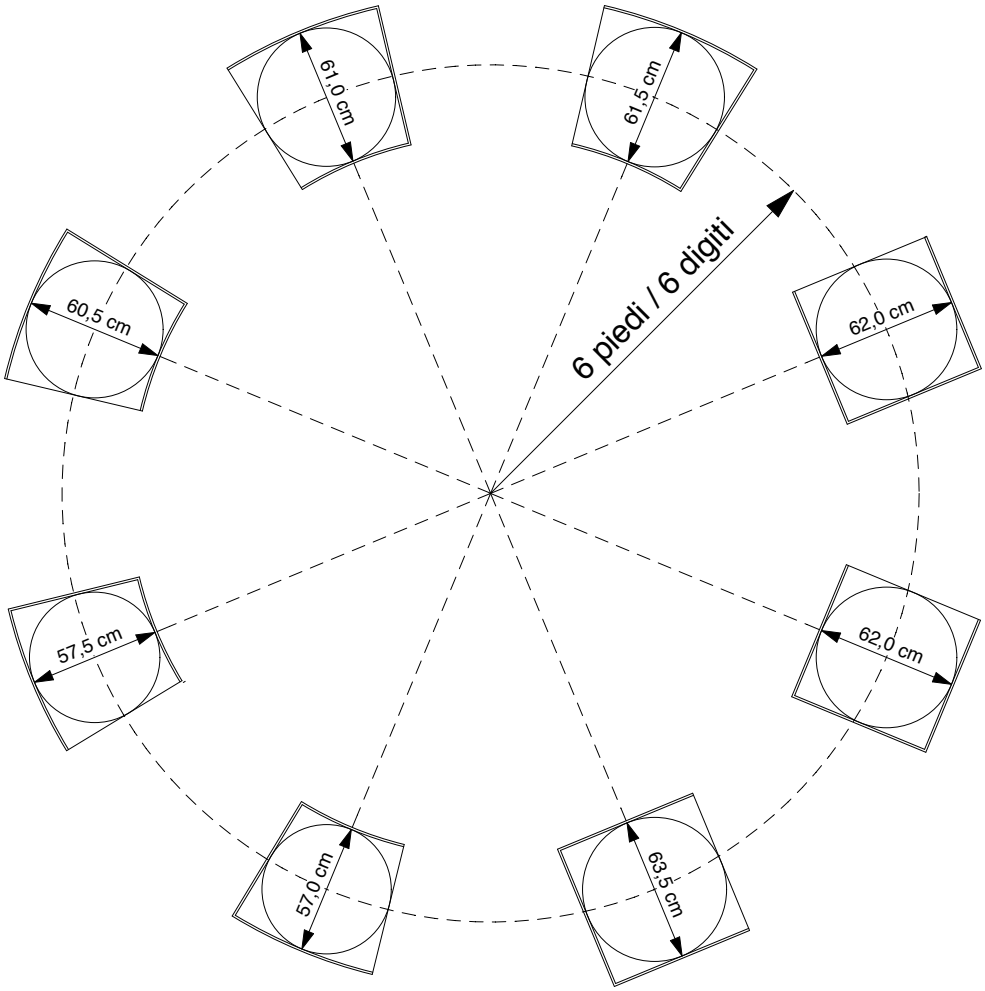


Abb. 8. Basen der toskanischen Ordnung.
Grafik: Bernd Grimm.

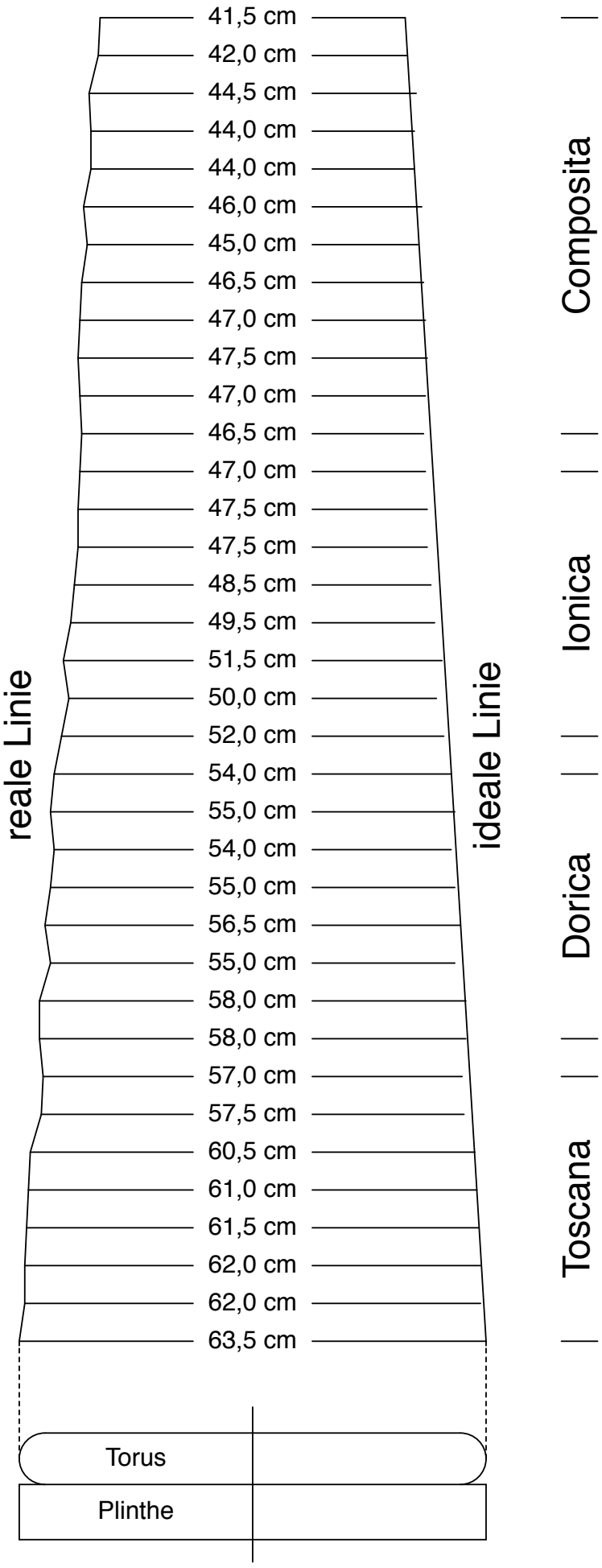


Abb. 9. Durchmesser Torus der Basen. Grafik: Bernd Grimm.

Das mathematisch-geometrische Architekturmodell

Ein 3D-Traktat

Das Forschungsprojekt „Rampa (Scala) del Bramante“ nahm seinen Anfang dank eines Praxisstipendiums an der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo im Frühjahr 2015. Für die wissenschaftliche Untersuchung bildete eine Bauaufnahme die Grundlage, ermöglicht mit der großzügigen Erlaubnis der Vatikanischen Museen. Ein Stipendium der Dr.-Rolf-Linnenkamp-Stiftung, München, förderte die Umsetzung der theoretischen Arbeit in ein mathematisches Architekturmodell.

Forschungsprojekt 2015 – 2018 Bernd Grimm

Architekt:	Donato Bramante, 1444 – 1514
Bauherr:	Papst Julius II., 1443 – 1513, Pontifikat 1503 – 1513
Bauzeit:	ca. 1507–1564
Material:	
Säulen:	Säulenschaft in Granit, Basis und Kapitell in Travertin
Gebälk:	Architrav und Gesims in Travertin
Fries:	ursprünglich in sichtbarem Ziegelmauerwerk, heute verputzt
Turm:	außen sichtbares Ziegelmauerwerk, innen verputzt



Abb. 10+11. Modell in Edelstahl und Birkenmultiplex, Maßstab 1:20. Angaben der Höhenmaße auf Säulen in cm. Angabe des Radius und der Steigung in antiker römischer Maßeinheit. Foto: B. Grimm.


Steigung 12 piedi / 12 digiti
Steigung 12 piedi / 12 digiti
Steigung 12 piedi / 12 digiti
Steigung 12 piedi / 12 digiti
Steigung 12 piedi / 12 digiti



Abb. 12. Derzeitige Aufstellung des Modells in der Villa Massimo. Foto: B. Grimm.

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Andreas Gormans
(Aachen)

"Scheinbar belanglos, letztlich aber frech, genial und alles erklärend"

Zur Bedeutung der Rückenfiguren in den gemalten Kircheninnenräumen Emanuel de Wittes

Da die habituelle Sicht auf die Vorder- und Rückseiten des menschlichen Körpers ein wichtiges Referenzmodell für die Bewertung von Rückseiten architektonischer Körper darstellt, wendet sich der vorliegende Beitrag den mitunter ostentativ zur Schau gestellten Rückenfiguren in den gemalten Kircheninnenräumen des niederländischen Malers Emanuel de Witte (1617-1692) zu. Sie rechtfertigen die These von einer eigenen Hermeneutik der Rückseite, deren epistemisches Potenzial bisweilen immer noch stark unterschätzt wird: Nicht nur, dass die Kontextualisierung der Rückenfiguren De Wittes höchst aufschlussreiche Erkenntnisse über den wohl bedeutendsten Architekturmaler in den Niederlanden des Goldenen Zeitalters, über sein Selbstverständnis und sein Verständnis von Architekturmalerei liefert – mit Begriffen wie Verbergen und Enthüllen, wie Wahrnehmung, Wahrnehmungsgewohnheit und Betrachterstandpunkt wird zugleich ein Spektrum von Aspekten in den Fokus gerückt, das sich mit großem Gewinn auch in die Rückseiten-Diskurse der Architektur selbst einbringen lässt.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52234
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 217-240

Es gibt keine Rückseiten ohne Vorderseiten, keine Vorderseiten ohne Rückseiten. Das Reflektieren über die Bedeutung der einen geht nicht ohne das Denken der anderen. Auch räumlich betrachtet bilden beide eine Einheit, denn das, was zwischen ihnen liegt, ist nicht nur das, was sie trennt, sondern auch das, was sie verbindet und zusammenhält. Rück- und Vorderseite haben also immer denselben Bezugspunkt, liefern Ansichten ein und derselben Sache. Was diese Ansichten unterscheidet, wird deutlich, wenn man das Wort *Rückseite* von linguistischer Warte aus betrachtet. Die Sprachwissenschaft nämlich rechnet den Begriff bezeichnenderweise zur Gruppe der so genannten Determinativkomposita. Danach ist dieses Wort eine Zusammensetzung aus zwei Wörtern, bei der der erste Teil, das untergeordnete Determinans, *rück*, den zweiten Teil, das dominante Determinatum *Seite*, in seiner spezifischen Bedeutung einschränkt und zugleich näher bestimmt. In diesem Sinne sind *Rückseiten* durch ihre rückwärtige Ansicht in ihrer wesenhaften Spezifik näher bestimmt. Diese äußert sich darin, dass sie sich von der wesenhaften Spezifik der von ihr abgewandten Vorderseite grundlegend unterscheiden. Visuell manifest wird der Unterschied in einem ästhetischen Gefälle, denn Rückseiten sind den Vorderseiten eigentlich ausnahmslos nach- und untergeordnet, in der Regel weniger aufwändig und ansehnlich, zumindest anfangs immer verborgen, dem direkten Zugang des menschlichen Auges entzogen. Wenngleich dieser Sachverhalt auf zahllose Kontexte übertragbar ist, zeigt er sich jedoch besonders eindringlich bei Gebäuden. Allerdings sind nicht alle Gebäude für eine Rückseiten-Hermeneutik in gleicher Weise empfänglich. Gänzlich ungeeignet sind freistehende, richtungsautarke Solitäre von hoher gestalterischer Konformität wie etwa Palladios *Villa Rotonda* oder Ledouxs *Haus des Flurwächters*, bei denen zwischen einzelnen Ansichten kaum oder sogar gar nicht unterschieden werden kann. Deutlich höher hingegen ist die Aussagekraft von Rückseiten all jener Gebäude, die die Unterschiede ihrer Ansichten zelebrieren, wie etwa städtische Wohnbauten seit dem 17. Jahrhundert in geschlossener Blockrandbebauung. Denn während nur ihre den Straßen zugewandten Seiten in der Lage waren, Ansprüche zu kommunizieren und deswegen in besonderem Maße Stil und Kanon, Proportion und Material verpflichtet waren, sind ihre Rückseiten genau das Gegenteil. Ihre bewusste Abkehr von den Gestaltungsprinzipien ihrer Vorderseiten führte in der Folgezeit, vor allem im 19. Jahrhundert, zu den immer gleichen beengten Hinterhöfen, schlecht belüftet und belichtet, durchsetzt von Handwerk und Gewerbe, zu Orten von entlarvender, mitunter erschütternder Ehrlichkeit,[1] die heute nur deswegen erträglich sind, weil Architekten und Planer ihre Gestaltungsnotwendigkeit, aber auch ihr Gestaltungspotenzial erkannt haben. Rückseiten der Architektur sind aber auch all jene Rückseiten, die anfangs mit guten Absichten, nicht aber von vornherein als Rückseiten geplant waren, sondern sich erst im Laufe von Jahrzehnten zu Rückseiten in einem metaphorischen Sinne entwickelt haben. Dies sind die vernachlässigten Großwohnsiedlungen in den Banlieues etwa von Paris, Lyon und Marseille, die Vororte von Amsterdam oder Berlin, die politisch nur allzu gerne ausgeblendeten Pendants zu den städtischen *Vorder- und Vorzeigeseiten*, die Kehrseiten der herausgeputzten eleganten Plätze, Flaniermeilen und Boulevards, der Alleen und Parks, die Synonyme für die sozialen Brennpunkte, für Zonen der Brache, der Ver- und Entsorgung;[2] nicht zu vergessen ihre wohl extremsten Ausprägungen, die Favelas in den Randlagen der Metropolen Südamerikas und die Slums und Elendsquartiere Fernostasiens, die Orte architektonischer Subkultur, an denen Armut architektonisch erfinderisch macht, Architektur sich als kreative Kultivierung des materiell Verfügbaren definiert und zugleich auch lehrreich ist, weil die Lektionen in Sachen Nachhaltigkeit nicht eindringlicher sein könnten.

Der menschliche Rücken und die architektonische Rückseite

Diese wenigen Beispiele bestätigen, dass die visuellen und semantischen Spielformen dessen, was Rückseiten umfassen können, im Bereich der Architektur höchst facettenreich sind.

Die Grundidee der Rangfolge, des qualitativen Unterschieds oder der Hierarchie, die all diesen Varianten inhärent ist und dabei zugleich mit dem Begriff *Rückseite* operiert, sucht man in der Architekturtheorie allerdings vergeblich. Eine ganz grundsätzliche Position findet man im Buch *Erotes* des Pseudo-Lukian, verfasst um 170 n. Chr., in Form eines Berichtes über drei junge Männer, die das Heiligtum der Aphrodite in Knidos besichtigten. Beim Anblick der Vorderseite dieser berühmten Statue des Praxiteles, so berichtet Lykinos, sei Charikles, einer seiner Begleiter, in Begeisterung ausgebrochen, auf das Standbild zugerannt, um es von oben bis unten mit glühenden Küssen zu bedecken. Da sich neben dem für alle Besucher offenen Haupteingang des Tempels auf dessen Rückseite eine zweite, kleinere, verschlossene Tür befand, ließen sich die Männer, von ihrer Neugier getrieben, auch diese von einer Tempeldienerin öffnen. Nach Durchschreiten dieses Hintereingangs ist es jetzt Kallikratidas, der zweite Begleiter des Lykinos, der ein enthusiastisches Loblied auf das Ebenmaß des Rückens und die Schönheit von Gesäß und Beinen anstimmte. Von der Schönheit des marmornen Bildwerks ganz in ihren Bann gezogen, war die Wahrnehmung der drei jedoch noch nicht so weit getrübt, dass ihnen auf der Rückseite des Oberschenkels der Statue "*ein Fleck wie ein Makel auf einem Kleide*" entgangen wäre. Lykinos, der in dieser "*schlechten Stelle im Marmor*" noch einen Materialfehler erkennen wollte, wurde von der Tempeldienerin eines Besseren belehrt: Den Makel habe nämlich ein Jüngling aus bester Familie zu verantworten, der sich in die Statue verliebt hat. "*Durch die heftigen*



Abb. 1: Emanuel de Witte, Inneres der Oude Kerk in Delft mit Predigt, 1651, Öl auf Eichenholz, 60,5 x 44 cm, London, Wallace Collection, P 254.
Bild: © bpk | Trustees of the Wallace Collection, London

Reizungen seiner Begierde ganz von Sinnen", habe sich dieser über Nacht im Tempel einschließen lassen und hinterrücks an der Statue vergangen. Den Fleck, der nach Angabe der Tempeldienerin also in Wirklichkeit von der leidenschaftlichen Hingabe des Jünglings zeugte, trage die Göttin als Zeichen und Spur der ihr widerfahrenen Schmach.[3]

Dieser erzählerische Höhepunkt aus einem Buch mit dem Untertitel *Gespräch über die Liebe* scheint zunächst nur ein Narrativ über die beiden gängigsten Formen sexueller Orientierung in der Antike gewesen zu sein. Wie Friedrich Weltzien zeigen konnte, ist diese Statuen-Episode jedoch weitaus mehr, nämlich zugleich auch eine Abhandlung über das grundsätzliche Verhältnis von Vorder- und Rückseiten. Während die als offizielle Zone bezeichnete Vorderseite des Kultbildes für Sichtbarkeit, uneingeschränkte, freie Zugänglichkeit und ein makelloses Erscheinungsbild steht, ist die Rückseite, die inoffizielle und eigentlich verbotene Zone des Bildwerks, unsichtbar, nur unter erschwerten Bedingungen zugänglich, mit Mängeln behaftet und Tatort eines schändlichen Vergehens. Klarer könnte die Rangordnung zwischen Vorder- und Rückseite, die Überlegenheit der einen und die Nach- bzw. Unterordnung der anderen kaum beschrieben werden, pointierter könnten die kontrahierenden Eigenschaften und moralischen Wertungen, die man mit ihnen verbindet, nicht auf Kollisionskurs gebracht werden: *high* trifft auf *low*, Recht auf Unrecht, Moral auf Unmoral.[4]

Dieser schlüssigen Deutung nach ist der menschliche Körper nicht nur Richtschnur für die Maßverhältnisse der Architektur,[5] sondern auch Referenzmodell für die Dichotomie architektonischer Ansichten, für die klare Rangfolge der Seiten, den qualitativen Unterschied, der zwischen Vorder- und Rückseite besteht. So wie der Mensch pausenlos seine Gesichtsmuskeln bewegt und seine Mimik verändert, so wie er mit seinen Augen blinzelt, seine Nase rümpft und seinen Mund zuckt, um Signale und Botschaften zu senden und Kommunikation zu ermöglichen, so verhält es sich auch mit den Vorderseiten von Gebäuden.[6] Auch sie senden Signale, ziehen die Augen ihrer Betrachter auf sich und betreiben Kommunikation, weil sich eben nicht am *Rücken*, sondern gerade in den *Gesichtern* der Bauwerke, in den Fassaden, Architektur von ihrer besseren Seite zeigt. Da der Blick auf das makellose Bildwerk nur von vorne und nach Durchschreiten des repräsentativen Haupteingangs des Tempels gewährt wird, der Blick auf die mit Makel behaftete Seite der Statue hingegen nur von hinten und nur nach Durchschreiten einer deutlich kleineren Tür im Rückraum möglich ist, wird die dichotome, mit klaren Valenzen belegte Ansichtigkeit der Skulptur zur Matrix für die dichotome, mit ebensolchen Valenzen belegte Ansichtigkeit der Architektur, die sie beherbergt. Die Eloquenz des architektonischen Körpers folgt der Eloquenz des menschlichen.

Aus diesen Gründen ist es legitim, in einem Diskurs über Rückseiten in der Architektur auch die Rückseite des menschlichen Körpers in den Blick zu nehmen. Die mit Abstand bedeutendsten Kunstwerke aus der Gattung der Malerei, die daran keinen Zweifel lassen, sind die Innenraumdarstellungen der Hauptkirchen von Delft und Amsterdam, die der Spezialist für Kirchendarstellungen in den Niederlanden der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Emanuel de Witte (1617-1692), gefertigt hat.[7] Was sie an dieser Stelle für eine ausführliche Diskussion prädestiniert, sind die in ihnen leitmotivisch auftretenden und geradezu ostentativ in Szene gesetzten Rückenfiguren (Abb. 1-5). Methodisch wiederum sind sie höchst aufschlussreich, weil das Lesen der Rückseiten dieser Figuren eine Fülle von Erkenntnissen liefert, die sich für die Diskussion ihrer architektonischen Pendants als fruchtbar erweisen. Maßgeblich nämlich geht es in beiden Diskursen um dieselben Begriffe und Kategorien, um Sicht- und Unsichtbarkeit, Verbergen und Enthüllen, um die Motivation und die rhetorische Legitimation dieser intentionalen Akte sowie um die standpunktabhängigen Wahrnehmungsgewohnheiten gebauter Architektur.

Die bewusste Reflexion über die meisten dieser Punkte setzt jedoch erst

spät ein, denn während Repoussoirfiguren schon in Antike und Mittelalter nachweisbar sind,[8] ist es erst Johann Wolfgang von Goethe, der in Form eines Bildkommentars erste richtungsweisende Überlegungen über die Bedeutungsdimensionen von Rückenfiguren angestellt hat. Er beschreibt ein von Jacob van Ruisdael 1650/55 gemaltes Bild mit dem Titel *Das Kloster* (Abb. 6),[9] das er anlässlich seiner Besuche der Dresdener Gemäldegalerie 1768, 1790 und 1794 bewundert hat, in seiner 1816 erschienen Schrift *Ruysdael* als Dichter wie folgt: "*Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiter hin sich zieht, […] sitzt nah am Wasser im Vordergrund, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft missbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze, so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durch einander webt, gern vertiefen mögen.*"[10] Ist Goethes Vermutung, dass in der Rückenfigur dieses Gemäldes der Maler selbst zu erkennen ist, zwar spekulativ, so wird man doch davon ausgehen können, dass die subjektivistische Deutung der Rückenfigur des Haarlemer Landschaftsmalers auch für die Rückenfiguren des nur wenige Jahre älteren Amsterdamer Kirchenmalers gilt. Hier wie dort fungieren diese Figuren als Identifikationsangebote, als innerbildliche Regieanweisungen für den außerbildlichen Betrachter; ihre Rücken sind an den Bildbetrachter gerichtete Aufforderungen, sich der Sichtweise des Raumbetrachters im Bild anzuschließen. In diesem Sinne hat Ursula Panhans-Bühler die Rückenfiguren in De Wittes Kirchenstücken schon vor langer Zeit als visuelle Metaphern des optischen Erlebens beschrieben.[11] Vermutlich, weil es sich bei dem durch diese Figuren verkörperten Raumerleben letztlich nur um das Raumerleben De Wittes handeln kann, glaubte Thomas Ketelsen, in den Rückenfiguren des Amsterdamers Raumspezialisten "*Signaturen des Künstlers*" erkennen zu können.[12] Diese Vermutung drängte sich nicht nur auf, weil Rückenfiguren per se ein hohes enigmatisches Potenzial aufweisen und weil vor allem Rätsel um verborgene Identitäten gelöst werden wollen; diese Vermutung ist, wie sich zeigen wird, auch zutreffend. Dass Ketelsen sie nicht stichhaltig be-



Abb. 2: Emanuel de Witte, Innenhof der Börse von Amsterdam, 1653, Öl auf Eichenholz, 49 x 47,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. VdV 91. Bild: © bpk

gründete, dürfte vor allem darauf zurückzuführen sein, dass sich ihre Verifizierung situationsbedingt schwierig gestaltete. Warum nämlich sollte es sich bei dem Rücken der Kirchenbesucher in De Wittes Gemälden um den Rücken des Künstlers handeln? – Oder anders gefragt: Wie kann der überindividuelle, stereotype Rücken Erkennungszeichen eines Individuums sein, wenn doch Individualität meist an unverwechselbaren Physiognomien festgemacht wird und Selbstporträts von Malern den Bildbetrachter in der Regel direkt anblickten, ihr Antlitz zeigten, sich nicht verbargen und nicht darauf abzielten, unerkannt und anonym zu bleiben?[13]

Ausgangspunkt für den Nachweis, dass das zunächst Abwegige doch zutreffend ist, liefert die bisher zu wenig beachtete De Witte-Vita in der von Arnold Houbraken verfassten, 1718/21 erschienen *Groote Schouburgh* der *Schilderkonst*.[14] Wie ein universales, alle Facetten seines Künstlerlebens überschreibendes Motto wird De Witte direkt im ersten Satz dieser Lebensbeschreibung als "*een tweede Diogines Cynicus*", also als ein zweiter Diogenes, bezeichnet.[15] Was Houbraken zu diesem Vergleich motiviert haben mag, sind auf den ersten Blick zunächst die zahllosen, überdeutlichen charakterlichen Parallelen, die sich zwischen dem Begründer des Kynismus und dem Architekturmaler aufzeigen lassen. So nämlich, wie die von Diogenes Namensvetter und Biographen Diogenes Laertius zusammengetragenen Konventionsbrüche das Leben des antiken Philosophen leitmotivisch durchzogen haben, so durchziehen diese auch das Leben des großen Kirchenmalers.[16] Diogenes beispielsweise urinierte völlig ungeniert, aß öffentlich, was im antiken Griechenland verpönt war, war aggressiv, unverschämt, vergriff sich im Ton und verhielt sich selbst Alexander dem Großen gegenüber völlig respektlos. Kurzum – Diogenes war ein egoistischer, exzentrischer, asozialer Querulant, der normale Bürger anpöbelte, anbettelte und verhöhnte, für den Freiheit und Unabhängigkeit die höchsten Ziele waren.[17] Nicht viel anders verhielt sich Emanuel De Witte.[18] Auch er provozierte und stritt unentwegt, mit Vorliebe über religiöse Überzeugungen. Impulsiv wie er war, prügelte er sich sogar mit einem seiner größten Widersacher, sogar den dänischen König Christian IV. vergraulte er, indem er die Fertigstellung von Kirchenstücken zusagte, deren Auslieferung allerdings zeitlebens schuldig blieb. Seine Tendenz zu cholerischen Ausbrüchen wiederum äußerte sich darin, dass er ein für die Tochter von Michiel De Ruyter gemaltes Bild mit dem Grabmal des verdienten Admirals in der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Messer zerfetzt haben soll;[19] dieser ikonoklastische Akt gegen das eigene Werk ist allerdings fragwürdig, da sich ein Bild mit diesem Thema erhalten hat (Abb. 7). Wenngleich Diogenes und De Witte somit Bürgerschrecke ersten Ranges waren, ein jeder für sich das Skandalon seiner Zeit darstellte, ist die ähnliche charakterliche Disposition nicht die einzige und – wie sich herausstellen wird – auch nicht die maßgebliche Kategorie gewesen, die beide miteinander vergleichbar machen sollte. Zudem ist es an dieser Stelle wichtig, sich bewusst zu machen, dass die Charakterzüge weder des Philosophen noch des Malers am Rücken der auffällig positionierten Figuren in den Kircheninterieurs De Wittes ablesbar gewesen sind. Um in den Rückenfiguren der Kircheninterieurs De Wittes den Maler der Bilder in der Rolle eines Diogenes alter erkennbar werden zu lassen, musste der Amsterdamer folglich auf eine andere Strategie setzen.

Ein Rücken sagt mehr als tausend Gesichter

Dieses planvolle Vorgehen verfolgte De Witte, indem er seine Rückenfiguren immer die gleiche Kleidung tragen ließ. Stets handelte es sich hierbei um einen Mantel und damit um ein Kleidungsstück, das etymologisch vom lateinischen Wort *mantellum* abzuleiten ist, so viel wie Decke oder Hülle bedeutete und schon deswegen dazu prädestiniert war, seinen Träger nahezu vollständig zu verhüllen.[20] Vor allem wegen dieses Kleidungsstücks war der Maler als ein zweiter Diogenes erkennbar, war der Mantel doch das wichtigste unter den äußeren Erkennungszeichen des antiken Philosophen.[21] Folgt man Dio-

genes Laertius, so trug Diogenes den so genannten *tríbōn* doppelt übereinandergeschlagen zu allen Zeiten und Gelegenheiten, als einfaches Kleidungsstück am Tag und als eine vor Kälte schützende Decke in der Nacht.[22] Dieser Gepflogenheit trugen auch die Rückenfiguren De Wittes Rechnung, denn genau genommen sollten auch sie das besagte Kleidungsstück zu keiner Zeit ablegen: Ob bei der Darstellung einer Predigt in einer reformierten Kirche oder bei der Darstellung des jüdischen Gebetsdienstes in der Esnoga, der großen Synagoge in Amsterdam (Abb. 8), nahezu ausnahmslos sind die ins Auge stechenden Rückenfiguren in den von De Witte gemalten Kulträumen in einen Mantel gehüllt. Wenn Houbraken De Witte also als einen zweiten Diogenes bezeichnet und wenn zudem ein schwerer Mantel das wichtigste Erkennungszeichen des Begründers des Kynismus war, spricht bereits einiges dafür, dass es sich bei den Rückenfiguren, die in den Interieurs des Raumillusionisten auftreten und einen solchen Mantel tragen, um Darstellungen De Wittes handelt. Zusätzlich bekräftigt wird diese Deutung durch den Umstand, dass dieser Mantel den Bildbetrachtern nicht immer, aber doch mit auffälliger Häufigkeit in der Farbe Rot präsentiert wird; diese war gewissermaßen die *Farbe des Diogenes*. Zu erinnern ist nämlich daran, dass Diogenes in Sinope zur Welt gekommen ist und damit in jener Hafenstadt am Schwarzen Meer, in der, wie schon Plinius berichtet, die so genannte Sinopeerde (lat. *sinopis*) abgebaut wurde, aus der das Pigment zur Herstellung der Farbe Rot (Zinober-Rot) gewonnen wurde.[23] Nicht nur der Mantel, sondern auch dessen Farbe liefert damit ein weiteres Argument für Ketelsens Vermutung. Was diese Vermutung zur Gewissheit werden lässt, sind schließlich die Vierbeiner, die die Rückenfiguren häufig begleiten, an diesen emporschauen und mit ihnen zusammen eine ikonische Einheit bilden. Neben dem Mantel war der Hund das zweite, wichtige Erkennungszeichen der Kyniker, die sich ihres freimütigen, einfachen aber auch schamlosen und unverschämten Verhaltens wegen selbst mit Hunden (*kýnes*) verglichen haben, als Hunde bezeichnet wurden, den Spottnamen Hund gleichsam zu ihrem Ehrennamen machten.[24]



Abb. 3: Emanuel de Witte, Inneres der Nieuwe Kerk in Amsterdam, 1656, Öl auf Leinwand, 33,8 x 35,2 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. 1990.
Abb. aus: Emanuel de Witte 1616/17-1691/92 Meester van het licht, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Alkmaar 2017/18, Zwolle 2017, Nr. 3.6.

Liegt die Verschmelzung der beiden Identitäten nahe, so war diese allerdings nicht die Idee Houbrakens, auch wenn er der erste und einzige gewesen sein dürfte, der De Witte expressis verbis als "*een tweede Diogines Cynicus*" bezeichnet hat. Vielmehr stammt diese Idee von De Witte selbst. Keinen Zweifel daran lässt sein erstes Kircheninterieur, die 1651 datierte Darstellung einer Predigt, die heute in der Wallace Collection in London bewahrt wird (Abb. 1).[25] Dieses Gemälde ist sicherlich kein Prädikanten-Porträt, keine posthume Hommage an einen verstorbenen, namentlich bekannten Delfter Kirchenmann, wie jüngst in der Literatur vermutet wurde.[26] Vielmehr ist es eine gemalte Exegese dessen, was Predigt ausmacht,[27] vor allem aber – bezogen auf die Person De Wittes – ein Bild gewordenes Manifest seines Selbstverständnisses, eine programmatische Selbstinszenierung des Künstlers als Malerrebell, das *Coming out* des Malers als Diogenes. Denn so, wie der antike Philosoph in drastischen Ad-oculos-Beweisen die Grenzen des guten Geschmacks immer wieder verletzt hat, so inszeniert auch De Witte als *Diogenes pictor* in diesem Meister-



Abb. 4: Emanuel de Witte, Inneres der Oude Kerk in Delft mit Predigt, 1669, Öl auf Eichenholz, 79,2 x 65,8 cm, Privatsammlung.
Abb. aus: Walter A. Liedtke, Architectural Painting in Delft, Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte (Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting 3), Groningen 1982, Taf. XIII.

werk einen denkbar kühnen Konventionsbruch, einen Dekorum-Verstoß, der sehr gut durch Rembrandt inspiriert gewesen sein könnte:[28] Indem De Witte nämlich ausgerechnet im Kontext einer Predigt, also der Verkündigung und Exegese des *verbum domini*, links vorn einen defäkierenden, von einem Artgenossen aufmerksam beobachteten Hund darstellt, widmet er der Verrichtung der tierischen Notdurft augenscheinlich mehr Aufmerksamkeit als dem ehrenwerten Prädikanten auf der Kanzel im Hintergrund. Die vermeintliche Unverfrorenheit des Hundes, die darstellbar war, weil sie dem Instinkt gesteuerten Tier nicht angelastet werden konnte, wird zur klugen Verkleidung, zum Bild der Unverfrorenheit und Frechheit seines Malers. Es ist die Diatribe, die Kombination aus Ernst und Scherz, verbunden mit Hohn und Satire, typisch für den Kynismus und zugleich rhetorische Figur der christlichen Predigt, die De Witte seiner *Predigt* zu Grunde legte, die keine gesprochene, sondern eine gemalte war.[29] Folglich hat der Biograph De Wittes das Wissen um das selbst kreierte alter ego des Kirchenmalers nur aufgegriffen. Kenntnis davon erlangt hatte er sehr wahrscheinlich durch Vermittlung des einzigen De Witte-Schülers, Hendrik van Streek (1659-1720).[30] Während dieser kommentiert



Abb. 5: Emanuel de Witte, Inneres der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Willems des Schweigers, 1655-1660, Öl auf Eichenholz, 107,5 x 90, 5 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart, Inv.-Nr. 96.
Bild: Kunst Museum Winterthur, Geschenk der Stiftung Jakob Briner, 2018
© SIK-ISEA, Zürich (Lutz Hartmann).

haben dürfte, was De Witte in seinen Bildern selbst initiiert hatte, war es die Aufgabe Houbrakens, den in Bildern und Erzählungen überlieferten Spagat zwischen De Wittes künstlerischem Ich und seinem alter ego in klug und phantasiereich konzipierten Anekdoten anschaulich werden zu lassen, literarisch weiter auszumalen. Vor allem zwei dieser Anekdoten bedürfen in diesem Zusammenhang der Erwähnung, da sie auf paradigmatische Weise Aspekte illustrieren, die nicht zufällig schon immer mit Rückenfiguren in Verbindung gebracht wurden, nämlich die Frage nach der Identität und Identifizierbarkeit der dargestellten Person und die Dialektik des Ver- und Enthüllens. In diesen Episoden setzte Houbraken nur in Literatur um, was in den Bildern, wenn man sie richtig zu lesen verstand, zu sehen war. Kein Zufall kann es jedenfalls sein, dass sich die Zeitgenossen De Wittes von diesem abwandten, dass sie ihn mieden und wegen seiner gefürchteten Unbeherrschtheit vermutlich lieber von hinten als von vorne gesehen haben, also als Rückenfigur.[31] Ebenso ist es kein Zufall, dass der Maler nach einer Prügelei mit seinem Erzrivalen, dem Klassizisten Gérard de Lairesse, am Morgen nach der Auseinandersetzung nur noch an seiner Kleidung wiedererkannt worden ist, weil sein Gesicht, also das, woran man einen Menschen normalerweise erkennt, bis zur Unkenntlichkeit entstellt war.[32] Nicht anders verhält es sich auch mit dem wohl spektakulärsten Baustein der Vita, mit dem angeblichen Suizid De Wittes, der keine freie Entscheidung des Malers, sondern vielmehr eine Erfindung seines Biographen war. Wenngleich Houbraken das *Vorbild* für den Selbstmord des Künstlers konsequent und plausibel noch im überlieferten Selbstmord des Diogenes fand, also bei der Person, die De Witte als sein alter ego erkoren hatte, konnte der Biograph die höchst sonderbaren Umstände des Selbstmordes an sich – nämlich die Absicht des Malers, sich an einer Brücke zu erhängen, um dann nach Reißen des Strickes noch einmal tragischer im Fluss zu ertrinken[33] – nur aus der Diogenes-Vita in den *Variae historiae* des römischen Sophisten und Rhetoriklehrers Claudius Aelianus (um 170-222) gelesen haben.[34] Die außergewöhnlichen Todesumstände aus der Feder des Biographen rechtfertigte Houbraken damit, dass der unnatürliche Tod des Malers nur die logische Konsequenz seines unkonventionellen Lebens gewesen sei.[35]

Der Blick über die Schulter des Malers und das Werben für eine neue Sicht

Es liegt daher nahe, dass in den auffallend positionierten Rückenfiguren der Kircheninterieurs De Wittes Selbstporträts ihres Malers erkannt werden müssen, der sich zudem als neuer Diogenes verstanden hat. Weniger einleuchtend ist vielleicht die Wahl dieser Referenz, denn anders als die meisten seiner Malerkollegen, kehrte De Witte den traditionellen Identifikationsmustern den Rücken zu. Er wählte keinen der bekannten Malerhelden der Antike, weder Zeuxis, noch Parrhasios oder Apelles, sondern einen antiken Philosophen. Damit signalisierte er, dass er seine Architekturbilder nicht in erster Linie mit der Schönheit und der illusionistischen Großartigkeit antiker Meisterwerke verglichen sehen wollte. Vielmehr unterstrich er mit dieser Wahl seinen Willen, als ein Freund der Weisheit betrachtet zu werden, der danach strebte, in seinem Metier, der Architekturmalerei, neue, richtungsweisende Antworten auf Fragen zu geben, die ihn offensichtlich schon längere Zeit intensiv beschäftigt haben. Dass er sich dazu bei Diogenes *Rückendeckung* holen sollte, hatte seinen Grund und war Kalkül. De Wittes Wahl ist nämlich nicht allein darauf zurückzuführen, dass er sich habituell in dem antiken Rebell wiedererkannte. Viel entscheidender war, dass sich der Blick auf Diogenes im 17. Jahrhundert grundlegend gewandelt hatte.[36] Aus Diogenes, dem *exemplum virtutis*, dem Inbegriff für Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, so wie ihn beispielsweise noch das christliche Mittelalter gedeutet hatte, war nämlich, wie Nikolaus Largier höchst beeindruckend darlegen konnte, der Exponent eines radikal neuen Sehens geworden.[37] Vertreter eines solchen neuen Sehens war auch De Witte, der die Sehtheorie des berühmten Kynikers zu seiner eigenen machte, indem er sie auf die Architekturmalerei übertrug. Den Kern

dieser Theorie hatte Diogenes Laertius in den scheinbar lapidaren aber legendären Satz "*Geh mir aus der Sonne!*" gefasst, den der subversive Kyniker Alexander dem Großen selbstbewusst, provokant und respektlos auf die Frage, was er sich von ihm wünsche, erwidert haben soll.[38] Betrachtet man die Sonne in dieser Anekdote als Inbegriff der Wahrheit und Alexander den Großen als Inbegriff von Autorität und Macht, dann ist Diogenes' Sehnsucht nach einer unverstellten, unvoreingenommenen und von übermächtigen Konventionen befreiten Sicht auf die Sonne Prototyp und Sinnbild für die Sehnsucht De Wittes nach einer ebenso revolutionären, radikal neuen Sicht auf den architektonischen Innenraum. Dieses Verlangen, das De Witte zum Rebellen seines Metiers, zum Verfechter einer neuen Sicht auf den gemalten Kircheninnenraum und damit zugleich zum Neuerer der niederländischen Architekturmalerei machte, war mehr als begründet. So wie De Witte Kircheninnenräume ab 1650 darstellen sollte, hatte diese vor ihm noch kein Maler dargestellt. Gemalte Interieurs beispielsweise katholischer Gotteshäuser, die in Antwerpen zwischen 1600 und 1660 entstanden sind, sahen ganz anders aus. Nahezu ausnahmslos handelte es sich bei ihnen um Kirchen basilikalen Querschnitts, die sofort als solche erkennbar waren, denn dargestellt wurden sie immer in planperspektivischem Schnitt, obwohl nichts in ihnen nach einer solchen Darstellungsform verlangte. Immer ging der Blick von Westen nach Osten, vorbei an scheinbar endlosen Pfeilerreihen, um am tiefsten und entlegensten Punkt des Raumes, dem Chor, perspektivisch maximal entrückt, zu enden, so als ob das Sakrament der Eucharistie, das am Hochaltar gefeiert wurde, einmal mehr als entrücktes, unverständliches Mysterium hätte inszeniert werden sollen.[39] An diesem, zu einer festen Formel erstarrten Bildtypus, der maßgeblich durch Hans Vredeman de Vries inspiriert worden ist, hielten die Van Steenwijcks, Peeter Neeffs I. und II. und viele andere Vertreter der Architekturmalerei der südlichen Niederlande jedenfalls bis weit in die zweite Hälfe des 17. Jahrhunderts unbeirrt fest (Abb. 9).[40] Diese Beharrlichkeit ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass man in diesen Kirchenstücken weitreichende Aufgaben erfüllt sehen wollte. Selbst wenn



Abb. 6: Jacob van Ruisdael, Das Kloster, 1650/55, Öl auf Leinwand, 75 x 96,3 cm, Dresden, Galerie der Alten Meister, Gal.-Nr. 1494. Bild: © bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel

diese Gemälde die Kathedrale von Antwerpen oder andere Kirchen der Schelde-Metropole darstellten oder die Bilder konkrete Veränderungen, die Bau und Ausstattung betrafen, antizipierten und anschaulich machten,[41] ist davon auszugehen, dass in ihnen niemals nur realistische Abbilder gebauter Architektur erkannt werden sollten. Immer schimmerten hinter den Gemälden gebauter Gotteshäuser, hinter den Bildern der *ecclesia* qua Gebäude, Bilder der *ecclesia* qua Institution durch. Vor diesem Hintergrund fällt es schwer zu glauben, dass in diesen Kirchenstücken immer gleicher Bauart nicht zugleich auch Instrumente gesehen wurden, die der wiedergewonnenen Autorität und dem zentralistisch organisierten Machtanspruch von Kirche und Papsttum im Anschluss an das Konzil von Trient (1545-1563) Anschaulichkeit verliehen haben. Aber nicht nur von den Darstellungskonventionen dieser Kirchenbilder sollte sich De Witte distanzieren. Auch die Innenräume der Kirchen in den nördlichen, calvinistisch geprägten Niederlanden, die Räume der Kirchen in Haarlem oder Utrecht, Alkmaar, Rhenen oder Assendelft, sahen nicht so aus, wie die Gemälde Pieter Saenredams (1596-1665) glauben machen wollten (Abb. 10),[42] denn so chromatisch reduziert, steril und kalt, so frei von Atmosphäre, zeitlos und menschenleer, wie die Kirchen dieses Haarlemer Raumspezialisten in seinen Gemälden vorgeben zu sein, sind ihre gebauten Vorbilder keineswegs gewesen. Dass sie dennoch diesen Eindruck vermitteln, ist der Tatsache geschuldet, dass auch Saenredams Malerei bestimmte theoretische Vorentscheidungen zu Grunde lagen.[43]

Letztlich hat also die Ablehnung sowohl der süd- als auch der nordniederländischen Formen der Architekturmalerei dazu geführt, dass De Witte in Delft, nicht zufällig in der Stadt, in der Jan Vermeer, Carel Fabritius und Pieter de Hooch in ihrer Malerei vornehmlich Fragen des Raumes, der Perspektive und der Optik nachgegangen sind, seine Vorstellungen von Interieurmalerei propagierte.[44] Hier entstanden unter dem Einfluss



Abb. 7: Emanuel de Witte, Chor der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal Michiel de Ruyters, 1683, Öl auf Leinwand, 123,4 x 105 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1642. Bild: © Amsterdam, Rijksmuseum

von Gerard Houckgeest (um 1600-1661) bis spätestens etwa 1652, danach in Amsterdam, Innenansichten von Kirchen, in denen De Witte mit seismographischem Gespür anschaulich machte, was seiner Meinung nach den reformierter Kirchenraum ausmachte und wie man das, was dessen Wesen bestimmte, künstlerisch adäquat darstellen konnte.[45]

Die alte, über ein Jahrtausend, nämlich bis zur Reformation Gültigkeit besitzende Vorstellung von einer mächtigen und nach außen hin geschlossen auftretenden Kirche hätte in De Wittes Kirchenstücken nicht eindringlicher in Frage gestellt werden können. Bildbestimmend war nicht mehr länger die Macht suggerierende, alles überschaubar machende Raumtotale Antwerpener Provenienz, bildbestimmend war nunmehr das in anatomischer Manier meist diagonal angeschnittene Raumfragment, die Autopsie einzelner Teilräume aus nächster Nähe, welche Teilschauplätze produzierte und die frühere, strengdogmatische, orthogonale Richtungsbezogenheit aufhob. Diese Sprengung schien allerdings nicht nur konfessionsgeschichtlich geboten. Sie entsprach auch der Grundmethode wissenschaftlicher Exploration, mit der das 17. Jahrhunderts allen Räumen begegnete.[46] Qua Raum, als dreidimensionale Größe und Ausdehnung, wollte der Kirchenraum durchschritten, in Bewegung erlebt, von immer wieder anderen Standpunkten aus entdeckt und wahrgenommen werden. Bewegung als wesentliche Bedingung der Raumrezeption machte aus dem einen statischen Bild vom Raum eine Sequenz von Bildern, die als Folge dieser Bewegung zugleich Bewegung in längst überkommene Darstellungskonventionen brachte. Für die Diktatur des immer gleichen Blickes entlang der Hauptfluchtlinie bedeutete diese Neuerung das Ende. An seine Stelle trat mit De Witte die diagonalperspektivische Raumerschließung aus nächster Nähe, traten die Blicke auf die neuen Zentren der Aufmerksamkeit. Sie richteten sich fortan auf Predigtlauscher, Flaneure und spielende oder Graffiti kritzelnde Kinder, auf Connoisseure, Kirchenmeister und Totengräber bei der Arbeit, auf



Abb. 8: Emanuel de Witte, Inneres der Portugiesischen Synagoge in Amsterdam, um 1680, Öl auf Leinwand, 100 x 99 cm, Amsterdam, Jüdisches Museum (leihweise), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3738. Bild: © Amsterdam, Rijksmuseum

urinierende Hunde, streunende Vierbeiner auf Spurensuche, auf Kanzeln, Prunkgrabmäler, Epitaphien und einfache Grabplatten, auf prachtvolle Orgeln oder im Krieg errungene Trophäen. Durch dieses Spektrum wurde der Kirchenraum als ein primär gesellschaftlich, konfessionell und historisch konditionierter Raum definiert, der sich damit als ein relationaler Raum zu erkennen gab. Relational war dieser auch in phänomenologischer Hinsicht, weil sein Inneres maßgeblich von äußeren Umständen, von sich stets verändernden meteorologischen Verhältnissen, vom Zug der Wolken, vom Stand der Sonne und der Intensität ihres Scheinens abhängig war. Unter diesen Prämissen wurde das traditionelle Mittel der Evozierung von Tiefenräumlichkeit, die geometrisch-mathematische Perspektive, nahezu bedeutungslos. An ihre Stelle trat als zweite wichtige Neuerung die von De Witte klar favorisierte optische Perspektive.[47] Deren naturwissenschaftlich inspirierte Anwendung führte dazu, dass seine Kirchenräume vornehmlich aus Licht, Schatten und Farbe moduliert waren, zum Ende seiner Schaffenszeit hin sogar den Eindruck erweckten, nur noch aus nebeneinander gesetzten Farbflächen zu bestehen.[48] Durch das, was De Witte in den Blick nahm und wie er mit dem in den Blick Genommenen künstlerisch umging, zeigte er in seinen Kirchenstücken den Kirchenraum als einen mit künstlerischen Mitteln obduzierten Wahrnehmungs- und Ereignisraum, in dem sich vor allem visuelle, akustische und olfaktorische Eindrücke überlagerten, welche die Bilder nicht zuletzt auch zu einem Diskurs über Aufmerksamkeit und die Lenkung von Aufmerksamkeit machten. Diese Dichte unterschiedlicher Wahrnehmungsangebote, der sich brechende Schall, die lange Nachhallzeit akustischer Signale, vor allem aber die Durchblicke, die sich beim Durchschreiten der immer gleichen *Pfeilerwälder* ständig neu auftaten, um nur einen Augenblick später direkt wieder zu verschwinden, forcierten bei Kirchenbesuchern den Eindruck, sich in einem Zustand der Orientierungslosigkeit zu befinden. Da sich diese Durchblicke unentwegt veränderten und da sie Bilder generierten, die zum Verwechseln ähnlich aussahen, korrespondierte diese Raumerfahrung mit der Erfahrung, die auch der "*Bau des Weltalls*" vermittelte, welches, so Francis Bacon, "*seiner Struktur nach dem Menschengeist, der es betrachtet, wie ein Labyrinth*" erscheinen musste, in dem sich "*überall unsichere Wege, täuschende Ähnlichkeiten zwischen Dingen und Merkmalen, krumme und verwickelte Windungen und Verschlingungen der Eigenschaften*" zeigten.[49] Um diesem Eindruck Anschaulichkeit zu verleihen, hatte Bacon in seinem *Novum Organon* von 1620 das Bild des "*sylva experientiae*", das Bild vom Wald und Dickicht der Erfahrungen, gewählt, mit dem sich auch der Raumeindruck der gemalten niederländischen Kirchenstücke nach 1650 äußerst treffend umschreiben ließ.[50]

De Wittes diagonalperspektivische Raumerschließung war mithin klug gewählt, denn sie leistete zweierlei: Zum einen war diese Art der Erschließung ein Modus, der im gemalten Raum jenen Eindruck von Verwirrung reflektierte, der in den gebauten Räumen selbst erfahrbar war, zum anderen war es eben dieser Modus, der den Raum und das Überangebot sinnlicher Wahrnehmungsoptionen epistemisch beherrschbar machte. Was De Wittes Kirchenstücke gewissermaßen zu *Leseanleitungen* von Gotteshäusern machte, waren die unmittelbar an diesen Modus gekoppelten Perspektivierungen. Dieses Instrument der intentionalen Blicklenkung, das aus der Fülle des Präsenten etwas zum Besonderen erhob, über den sinnlichen Erfahrungsraum ein normatives Raster legte, um in ein verdichtetes hypertrophes Gewebe aus Wahrnehmungsangeboten Ordnung zu bringen, war typisch für das 17. Jahrhundert.[51] In einer Zeit, in der die Optik eine Leitwissenschaft war und eine alle Lebensbereiche erfassende *curiositas* visuell befriedigt wurde, schlug die Perspektivierung in die besagten *Pfeilerwälder* der gotischen Kirchen Sichtachsen wie Schneisen der Erkenntnis, war die Perspektivierung das von De Witte favorisierte Instrument der Raumnavigation.

Da diese gemalten Raumreflexionen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einzigartig waren und in dieser künstlerischen Qualität nur von De

Witte betrieben wurden, ist es mehr als wahrscheinlich, dass der selbstbewusste Maler seine persönliche Überzeugung in seinen Kircheninterieurs zur persönlichen Standpunktfrage gemacht hat. Sichtbarer Reflex dieses Selbstverständnisses ist der Umstand, dass der Maler in den Fällen, in denen er als Rückenfigur auftrat, ausnahmslos für sich allein, im Abseits, wie ein Außenseiter und Einzelgänger dastand, und damit genauso, wie Houbraken ihn auch umschrieben hatte, nämlich als eine Person, die im eigenen Land als Fremdling betrachtet wurde.[52] De Wittes wichtigster Adjutant, um der Korrektheit seiner Sichtweise von Architekturmalerei Nachdruck zu verleihen, war die Rückenfigur. Da sie dem Bildrezipienten den Rücken zuwandte, warb De Witte mit ihr bei den Betrachtern seiner Bilder für seine Überzeugung. Ihre Implikationen waren allerdings weitaus subtiler. Die Tatsache nämlich, dass sich De Witte in Gestalt einer Repoussoirfigur zum Seher und Beobachter des Kircheninnenraumes gemacht hat, in dem er selbst anwesend war, implizierte, dass der Maler den Raum, so wie er ihn malte, wahrgenommen hat. Unter diesen Voraussetzungen konnte er darauf insistieren, dass er den Raum so und nicht anders malen musste, weil er ihm so und nicht anders erschienen war. Die Rückenfigur bekräftigte also die Korrektheit der Erscheinung des Raumes, sie authentifizierte dessen Wahrnehmung durch Augenzeugenschaft.[53] Zugleich definierte sie den Malakt als einen Akt der Rekapitulation des zuvor persönlich in Augenschein Genommenen. Schließlich sorgte sie sogar dafür, dass De Witte mit seiner revolutionären Sichtweise von Architekturmalerei dauerhaft in Verbindung gebracht werden konnte, da der Maler mit der Rückenfigur eine Form persönlicher Memoriasicherung gewählt hatte, wie sie seinen ureigenen Absichten nicht besser hätte entsprechen können.

Zwar hätte sich De Witte – in einen roten Mantel gehüllt und von einem Hund begleitet – auch mit einem dem Betrachter zugewandten Gesicht darstellen können. Unter memorativen Gesichtspunkten wäre dieser Fokus allerdings kontraproduktiv gewesen, denn so wäre De Witte als der Maler mit der *vergessenen Physiognomie* in Erinnerung geblieben. Eine Memoriasicherung durch physiognomische Unverwechselbarkeit war nämlich, wie schon Michelangelos Porträt-Aversion deutlich machen musste,



Abb. 9: Hendrik van Steenwijck, Inneres einer gotischen Kirche, um 1585, Öl auf Leinwand, 90,5 x 121 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-196.
Bild: © bpk / Hamburger Kunsthalle

nur von begrenzter Dauer. Sie hatte nur so lange Bestand, wie Menschen lebten, die den Porträtierten persönlich kannten und wiedererkennen konnten.[54] Schon vor diesem Hintergrund, noch mehr aber wegen seines alter ego, stand für De Witte das eigene Gesicht als Garant der Wiedererinnerung nicht zur Debatte. Stattdessen rückte der Maler seinen Rücken in den Fokus des Betrachters. Von hinten, als Rückenfigur, fast vollständig gehüllt in ein Kleidungsstück, das als Signet des bedeutendsten Kynikers gelten musste, konnte De Witte auf Dauer der Philosoph unter den Architekturmalern bleiben, der er sein wollte; nur so war es ihm möglich, sich unter dem Alias "*tweede Diogenes Cynicus*" Zeit überdauernd einen Namen zu machen. De Wittes Philosophie war also paradox und genial zugleich: Indem er sich unkenntlich machte, gab er sein alter ego zu erkennen; indem er sein Gesicht verhüllte, enthüllte er seine wahre Identität. Sein Rücken, jene unpersönliche, unter ikonischen Gesichtspunkten gemeinhin auswechselbare Seite des menschlichen Körpers, machte ihn unverwechselbar.

Verhüllen und Verbergen als Strategien

Damit dürften sich alle Hoffnungen des Malers erfüllt haben. In Gestalt der Rückenfigur spielte De Witte mit dem Betrachter ein intellektuelles Spiel, das ihm angesichts ihrer wiederholten, programmatischen Verwendung äußerst wichtig gewesen sein muss. Immerzu ging es dabei um das Verbergen und Verstellen in der Kunst, denn De Witte verbarg sich in seinen Interieurs gleich auf zweifache Weise: Einerseits traf das seit dem 15. Jahrhundert bekannte Motto "*ogni pittore dipinge se*", wonach jeder Maler sich selbst male, indem er sein Verständnis von Kunst in seiner Kunst versteckt und unbemerkt mit einfließen lässt, auch für De Witte zu.[55] Denn während seine Interieurs, objektiv betrachtet, atmosphärische Darstellungen der Kirchen von Delft oder Amsterdam zeigten, verbarg der *"pictor doctus" hinter* diesen Gemälden die ausgefeilte Theorie der Gattung, der er sich wie kein anderer Maler seiner Zeit zuwandte. Andererseits versteckte er sich hinter den Rückenfiguren, die zwar wie einfache Kirchenbesucher erschienen, letztlich aber die wahre Identität des Künstlers, den Maler Emanuel de Witte als Diogenes alter, dem direkten Zuschauerblick entzogen. Das unverzichtbare Requisit dieser Inszenierung war der Mantel, unter dem sich die Dinge ebenso gut verbergen ließen, wie hinter dem Rücken der Person, die diesen trug.

Die theoretische Legitimation für dieses höchst intelligente Vorgehen fand De Witte in der *dissimulatio artis*, in der Kunst des Verbergens und Verstellens, einer Strategie der antiken Rhetorik, welche das Ziel verfolgte, die Inszenierung einer Sache zu verbergen, sodass der Eindruck von Uninszeniertheit, von Spontaneität und Authentizität entsteht.[56] Auch das Wissen um diese ars musste De Witte wichtig gewesen sein, jedenfalls versäumte es Houbraken nicht, den Kirchenmaler auch als einen in der Redekunst bestens unterwiesenen Künstler zu beschreiben.[57] Woher De Witte dieses Wissen hatte, ist allerdings nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Lesen konnte er über diese Kunst jedenfalls schon in der Rhetorik des Aristoteles, der forderte, die Rede nicht als gemacht, sondern als natürlich erscheinen zu lassen, um mehr Glaubwürdigkeit zu erwecken.[58] In diesem Sinne postulierte auch Quintilian, die Beredsamkeit zu verstecken, wobei er – ganz wie De Witte – im Hinblick auf die Formen der Verstellung zwischen dem "*Verbergen des Wahren*" (*dissimulatio*) und dem "*Vorspielen des Falschen*" (*simulatio*) unterschied.[59] Zudem berichtet Plinius über Apelles, dass sich der antike Maler hinter seinem Gemälde versteckt habe, um zu erfahren, wie Betrachter über seine Kunst urteilten.[60] Am reichsten jedoch sind die Belegstellen in der Gattung der frühneuzeitlichen politischen und fürstlichen Erziehungsliteratur. In Macchiavellis *Il Principe* von 1513, in dem es heißt, dass es zur Staatskunst eines Fürsten gehöre, ein großer Simulator und Dissimulator zu sein, wird dem Fürsten empfohlen, sich die Fuchs- und die Löwennatur anzueignen, weil man ein Fuchs sein muss, um die Schlingen zu erkennen, und ein Löwe, um die Wölfe zu verschrecken. Den Akt des Verbergens einer solchen Fuchsnatur umschreibt Macchiavelli zudem bezeich-

nenderweise mit dem Wort *colorire*, was Einfärben, mit Farbe bedecken meint, den Akt der *dissimulatio* also mit einer künstlerischen Technik erklärte.[61] Ihre Fortsetzung fanden diese Ideen in Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* von 1528, im Konzept der *sprezzatura*, wonach es sich empfiehlt, eine gewisse Lässigkeit anzuwenden, die die Kunst verbirgt und zeigt, dass das, was man tut oder sagt, mühelose und fast ohne Nachdenken zustande gekommen sei.[62] Da es also zu allen Zeiten viel über die *dissimulatio artis* zu lesen gab, vor allem im 17. Jahrhundert,[63] wäre ein Verzeichnis der Bücher aus dem Besitz De Wittes höchst aufschlussreich. Da ein solches Verzeichnis unter den Architekturmalern allerdings nur für Pieter Saenredam überliefert ist,[64] lassen sich für De Witte lediglich Inspirationsquellen höherer oder weniger hoher Wahrscheinlichkeit ausmachen. Eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Bezugsperson in diesem Zusammenhang, scheint jedoch René Descartes gewesen sein. Nicht nur, dass er von 1629 bis 1647 in den Niederlanden lebte – seit jeher verbindet die Philosophiegeschichte mit ihm, ebenso wie die Kunstgeschichte mit De Witte, eine Zäsur im Sinne eines radikalen methodischen Neuanfangs. Wie Des-



Abb. 10: Pieter Saenredam, Inneres der St Bavokerk in Haarlem mit Blick aus dem Chor auf die große Orgel, 1648, Öl auf Eichenholz, 172,7 x 142,2 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, NG 2413.
Bild: © bpk | RMN - Grand Palais

cartes zweifelte auch De Witte an der Richtigkeit dessen, was in seinem Metier lange Zeit unstrittig war und für richtig erachtet wurde; beide sollten auf der Suche nach Wahrheit allein ihre subjektiven Erfahrungen und Wahrnehmungen zum Maßstab des eigenen Urteils und zur Grundlage ihres Neuanfangs machen.

Doch unabhängig von dieser allgemeinen methodologischen Vergleichbarkeit lässt sich für Descartes noch darüber hinaus eine auffällige, stringent verfolgte *dissimulatio*-Verpflichtung nachweisen.[65] So schreibt der Philosoph etwa in seinen *Préambules*, den Vorreden, in einem Textfragment vom 1. Januar 1619, dass die Schauspieler, die auf die Bühne gerufen werden, eine Maske anlegten, um zu vermeiden, dass man die Röte auf ihren Gesichtern sehe, und dass auch er selbst in dem Moment, in dem er die Bühne des Welttheaters betrete, maskiert auftreten werde.[66] Aber nicht nur in diesem Punkt ist Descartes Vorbild für De Witte, der die Kirche, die Bühne seiner Selbstdarstellung, gewissermaßen auch *"maskiert"* betreten sollte. In einem Brief vom 8. Oktober 1629 an seinen Pariser Freund Marin Mersenne weiht Descartes den Theologen und Mathematiker in seinen geheimen Plan ein, seine Philosophie als Probestück ähnlich einem Gemälde in der Öffentlichkeit auszustellen, hinter dem er sich dann verstecken wolle, um zu hören, was man dazu sage.[67] Genau diese Absicht verfolgte er dann auch mit seiner Erstlingsschrift, den *Discours de la Méthode*, die 1637 in Leiden erschienen sind, genau in dem Jahr, in dem sich Descartes nachweislich in der Geburtsstadt De Wittes, nämlich in Alkmaar, aufgehalten hat und dem 20-jährigen Maler möglicherweise persönlich begegnet ist. In dieser wichtigen Schrift wollte Descartes jedenfalls, wie er sagt, die Wege, denen er gefolgt sei und die er beschritten habe – kurzum, sein ganzes Leben – wie auf einem Gemälde darstellen, damit jeder darüber urteilen könne und er erfahre, was man davon denke.[68] Nichts anderes tat im Prinzip auch De Witte in seinen Interieurs. Hinzukommt, dass der Philosoph in dieser Schrift seine Identität unterschlagen sollte, das Buch erschien nämlich anonym.[69] Diese Anonymität ist jedoch genau genommen keine, denn dadurch, dass es keinen Autornamen gibt, proklamiert der Anonymus explizit und in besonderem Maße, dass es einen Autor gibt, und zwar nicht irgendeinen, sondern einen einzigartigen, unbeugsamen, unanfechtbaren, dessen Name der Name desjenigen ist, der sich als einziger selbst auf die Methode der Gewissheit fokussierte, was – wiederum bezogen auf die Architekturmalerei – auch De Witte tat, der sich – sich selbst verbergend – nur an das hielt, was seine Augen ihm eröffneten. Beide folgten dem Gesetz des Sehens des Subjekts, dem Gesetz der Evidenz, dem Gesetz der unmittelbaren Einsichtigkeit, welches die Gewissheit ihrer je eigenen Perspektive begründete.

Was auch immer De Witte von Descartes, den man methodisch als dessen Bruder im Geiste bezeichnen muss, wusste, was auch immer der Maler in der Rolle des antiken Philosophen vom Philosophen seiner Zeit möglicherweise in einem persönlichen Gespräch erfahren, was er vielleicht auch über ihn gehört oder von ihm gelesen hatte – auch für De Witte waren Verbergen und Enthüllen jedenfalls die zentralen Begriffe, die sein Malen und seine Kunsttheorie bestimmten. Wie ein Kirchenführer führte er, unerkannt und wissend zugleich, durch seine Gotteshäuser, öffnete er den Betrachtern seiner Gemälde die Augen für die Wahrheit über die Wahrnehmung von Architektur. Die Frage nach der Legitimation und nach dem Erfolg dieser Aufgabe entschied sich an der Figur, die er für sein alter ego ersonnen hatte, an der Rückenfigur, genau genommen sogar am Rücken selbst. Denn in diesem Zusammenhang wird man nunmehr auch auf den letzten, auf einen bislang vorenthaltenen Aspekt zu sprechen kommen müssen, den Friedrich Weltzien im Kontext seiner Analyse von Rücken und Rückseite in Pseudo-Lukians *Erotes* thematisiert hat, das Moment der Zeitlichkeit; auch dieses ist auf die Rückenfiguren De Wittes übertragbar. Die Unmöglichkeit, Vorder- und Rückseite gleichzeitig sehen zu können, macht es nämlich möglich, das Hinten und Vorn, mit Ver-

gangenheit und Zukunft, mit einem Zuvor und einem Danach in Verbindung zu bringen. Bekanntlich betonte schon der römische Gott Janus diese temporäre Zweiheit. Da er auf der einen Seite ein junges, auf der anderen ein altes Gesicht trägt, verkörpern Vorder- und Rückseite den Durchgang durch die Zeit, markiert der Körper dazwischen eine Zeitschwelle.[70] Am Rücken der Rückenfiguren in De Wittes Kirchenstücken, also am Rücken des Malers, sollte sich somit die Sicht auf sein Tun entscheiden: Hinter ihm liegt die Vergangenheit, die Architekturmalerei vor seiner Zeit mit ihren Traditionen und ihren in seinen Augen überkommenen Darstellungsmodi und Konventionen. Sie lässt er hinter sich, sie hat er überwunden, ihr hat er den Rücken zugekehrt. Vor ihm jedoch, gewissermaßen in seinem Gesichtsfeld, liegen, in großartigen Gemälden für alle nachvollziehbar, die Exempla des von ihm ersehnten zeitgemäßen, neuen, befreiten und unverstellten Sehens, vor ihm liegt seine Wahrheit von Architekturmalerei, die eine neue Wahrheit war, weil sie die alte abgelöst hatte.

Anmerkungen:

1 Vgl. Ulrike Blaich: „Hamburg von hinten." In: Werk-Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst 66 (1979), Heft 31-32, S. 34-39.

2 Vgl. Janna Hohn: Städtische Rückseiten. Das Bindegewebe der Stadt. Print on Demand 2019. Diss. Fakultät für Architektur des Karlsruher Instituts für Technologie KIT.

3 Lukian: Erotes. Ein Gespräch über die Liebe. Aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von Hans Licht. München 1920, S. 69-73. Die Werkstatt der Liebe 1.

4 Vgl. Friedrich Weltzien: „Der Rücken als Ansichtsseite. Zur ‹Ganzheit› des geteilten Körpers." In: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 439-460, hier S. 442. Rowohlts Enzyklopädie.

5 Vgl. Sigrid Esche-Braunfels: Der vermessene Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft. München 1973. Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. 4. Aufl. Köln 1989; Marcus Frings: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998. Diss. TH Darmstadt 1995.

6 Vgl. Hans Belting: Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München 2013.

7 Zum niederländischen Architekturbild Jeroen Giltaij and Guido Jansen: Perspectives. Saenredam and the architectural painters of the 17th century. Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991. Rotterdam 1991. Speziell zu Emanuel de Witte Ilse Manke: Emanuel de Witte 1617-1692. Amsterdam 1963. Emanuel de Witte 1616/17-1691/92. Meester van het licht. Aust.-Kat. Stedelijk Museum, Alkmaar 2017/18. Zwolle 2017.

8 Vgl. Margarete Koch: Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto. Diss. Univ. Münster 1959. Recklinghausen 1965. Münstersche Studien zur Kunstgeschichte 2.

9 Vgl. Uta Neidhardt. In: Harald Marx (Hg.): Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin 2002/03. Dresden 2002, Nr. 69, S. 166-167.

10 Johann Wolfgang von Goethe: „Ruysdael als Dichter (1813)". In: Goethe. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. Neunte, neubearbeitete Aufl., München 1981, S. 140. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Goethes Werke XII.

11 Ursula Panhans-Bühler: Ein unbeachteter Helfershelfer Emanuel De Witte's. Vortrag, gehalten am 8. Februar 1996 im Aby Warburg Haus in Hamburg, anlässlich des 60. Geburtstages von Fritz Jacobs, S. 6 und 11. Unveröffentlichtes maschinengeschriebenes Manuskript. Der Verfasser dankt Thomas Ketelsen ganz herzlich für die Bereitstellung einer Kopie.

12 Thomas Ketelsen: Die Niederländischen Gemälde 1500-1800. Hg. v. Uwe M. Schneede. Hamburg 2001, S. 319. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle 2.

13 Vgl. Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Diss. Univ. Bonn 1998. Weimar 1998.

14 Arnold Houbraken: De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waar van' er vele met hunne beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zijnde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. I. Deel. Amsterdam 1718, S. 222-226.

15 Ebd. S. 222.

16 Vgl. Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen. 1. Band: Bücher I-VI. Übers. v. Otto Apelt, neu hg. sowie mit einer Einl. u. Anm. vers. v. Klaus Reich. Hamburg 2008, S. 288-318. Sonderausgabe Philosophische Bibliothek 53/54.

17 Vgl. Georg Luck: Die Weisheit der Hunde. Texte der antiken Kyniker in deutscher Übersetzung mit Erläuterungen. Stuttgart 1997, S. 11-12. Kröners Taschenausgabe 484. Karl-Wilhelm Weeber: Diogenes. Botschaften aus der Tonne. Darmstadt 2012.

18 Vgl. Manke 1963 (vgl. Anm. 7), S. 1-6; Jaap van der Veen: „Emanuel de Witte (1616/17-1691/92), vermaard, veelzijdig en verguisd." In: Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18, vgl. Anm. 7, S. 10-29.

19 „. . . en sneed het stuk aan riemen." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 223.

20 Vgl. Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon. 3., rev. u. erw. Aufl., Stuttgart 1994, S. 343-351.

21 Vgl. Stefan Schmitt: Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17.

Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1993, S. 55. Studien zur Kunstgeschichte 74. Weeber 2012, vgl. Anm. 17, S. 21.

22 Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 289.

23 Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben-Malerei-Plastik, hrsg. u. übers. v. Roderich König. 2. überarb. Aufl., Zürich 1997, S. 32-37. Sammlung Tusculum.

24 Vgl. Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 294, 297, 300, 301, 305, 308. Luck 1997, vgl. Anm. 17), S. 1.

25 Vgl. Stephen Duffy, Jo Hedley: The Wallace Collection's Pictures. A complete Catalogue. London 2004, S. 489-490.

26 Vgl. Almut Pollmer-Schmidt: Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650. Weimar 2017, S. 123-127.

27 Vgl. Andreas Gormans: „Predigträume als Brückenräume. Bemerkungen zu den Predigtdarstellungen Emanuel de Wittes." In: Karin Friedrich (Hg.). Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter, Teil 1. Wiesbaden 2014, S. 251-274. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 5.

28 Vgl. Joachim Kaak: Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend". Dekorum-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral. Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 113-123. Studien zur Kunstgeschichte 81.

29 Vgl. Rudolf Bultmann: Der Stil der paulinischen Predigt und die kynisch-stoische Diatribe. Mit einem Geleitwort von Hans Hübner. Nachdruck der 1. Auflage von 1910. Göttingen 1984. Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 13.

30 Zu Hendrik van Streek Manke 1963, vgl. Anm. 7, S. 59-61 und S. 144-149.

31 „Dus maakte hy door zyn onbesnoeyde tong zyn vrinden tot vyanden; en werd van elk (als men zeit) met den nek aangezien." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14), S. 223.

32 „s' Morgens vroeg met den dag ontmoette hem een van zyne bekende, die hem eerder aan zyn kapot als wezen kende, want hy twee blauwe oogen, een dikke neus, en verscheide krabben in zyn aangezigd had." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 224.

33 „Hy werd dan opgevist, en men bevond dat hy een touw om zyn hals had, waar uit men besluit gemaakt heeft, dat hy zig aan de leuninge by het sekreet aan de Korsjesbrug heeft willen verhangen, het touw gebroken, en hy verdronken is." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 225-226.

34 Aelinaus: Variae historiae 8, 14. Vgl. Luck 1997, vgl. Anm. 17, Nr. 138, S. 91-92.

35 „Gelyk zyne levenswyze van alle andere verschilde, zoo verschilde hy ook van andere in de wyze van sterven." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 225.

36 Vgl. Klaus Herding: „Alexander besucht Diogenes. Freimut und Fürstentugend im Konflikt." In: Sigrun Anselm und Caroline Neubaur (Hg.). Talismane. Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag. Basel, Frankfurt am Main 1998, S. 363-424.

37 Vgl. Niklaus Largier: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmodernen Kritik. Tübingen 1997. Frühe Neuzeit 36. Niklaus Largier: „Rhetorik der Erfahrung. Kynische Kritik und theoretische Neugierde in der Frühen Neuzeit." In: Klaus Krüger (Hg.). Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 2002, S. 111-145. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 15.

38 Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 296-297.

39 Vgl. Inge-Habig-Bappert: Eucharistie im Spätbarock. Eine kirchliche Bild-Allegorese im deutschsprachigen Raum. Münster 1983. Forschungen zur Volkskunde 49. Barbara Bauer: Jesuitische »ars rhetorica« im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt am Man, Bern, New York 1986. Mikrokosmos 18.

40 Vgl. Jeremy Howarth: The Steenwyck Family as Masters of Perspective. Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1550-1603), Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82-1649), Susanna van Steenwyck (Dates unknown – active 1639-c. 1660). Turnhout 2009. Pictura Nova 12. Thomas Fusenig: „Neefs und Co. – Die Antwerpener Architekturmalerei im frühen 17. Jahrhundert." In: Heiner Borggrefe u. Vera Lüpkes (Hg.). Hans Vredemann de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions Marburg 2005, S. 143-151. Studien zur Kultur der Renaissance 3. Claire Baisier (Hg.): Divine Interiors. Experience churches in the age of Rubens. Ausst.-Kat. Museum Mayer van den Bergh 2016. Antwerpen 2016.

41 Vgl. Claire Baisier: „Seventeenth-century paintings of Antwerp church interiors as promotional material for architectural and decorative projects." In: Simiolus 38, 3

(2015/2016), S. 173-184.

42 Vgl. Gary Schwartz u. Marten Jan Bok: Pieter Saenredam. The Painter and his Time. New York 1989.

43 Vgl. Celeste Brusati: „Reforming idols and viewing history in Saenredam's Perspectives." In: Michael M. Cole and Rebecca Zorach (Hg.). The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early modern World. Farnham 2009, S. 32-56.

44 Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr.: Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650. New York, London 1977. Garland Series, Outstanding Dissertations in the Fine Arts.

45 Vgl. Walter A. Liedtke: Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte. Groningen 1982. Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting 3.

46 Vgl. Karin Friedrich (Hg.): Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter, Teil 1 u. 2. Wiesbaden 2014. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 51.

47 Vgl. Andreas Gormans: „perspectief, doorzicht. Formen und Spielformen bildlicher Illusion." In: Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J. M. Weber (Hg.). Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen. Petersberg 2013, S. 82-107. Arie de Groot: „Perspectief bij Emanuel de Witte." In: Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18, vgl. Anm. 7, S. 110-127.

48 Vgl. Arie Wallert en Ilse Steeman: „Licht, contrast en bevriende kleuren." In: Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18, vgl. Anm. 7, S. 128-145.

49 Francis Bacon: Neues Organon, Teilband 1. Hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn, lateinisch – deutsch. 2. Aufl. Hamburg 1999, S. 24-25 und 176-177. Philosophische Bibliothek 400a.

50 Ebd.

51 Vgl. Jan Lazardzig und Kirsten Wagner: „Raumwahrnehmung und Wissensproduktion. Erkundungen im Interferenzbereich von Theorie und Praxis." In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel (Hg.). Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin 2007, S. 123-139. Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 10.

52 „… dat elk schuw van hem was, dat hy als een vremdeling in zyn eigen lant met het oor wierd aangezien,…" Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 224.

53 Vgl. Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003. Bernd Roeck: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution. Göttingen 2004.

54 Vgl. Rudolf Preimesberger: „Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit (1544)." In: Ders., Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.). Porträt. Mit Beiträgen von Karin Hellwig, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, Berlin 1999, S. 247-253. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2.

55 Vgl. Frank Zöllner: „'Ogni Pittore Dipinge Sé'. Leonardo da Vinci and ‚Automimesis'". In: Matthias Winner (Hg.). Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim 1992, S. 137-160.

56 Vgl. Dietmar Till: „Verbergen der Kunst." In: Gert Ueding (Hg.). Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9. Tübingen 2009, Sp. 1034-1042.

57 „Zyn Vader was een Schoolmeester geoeffent in de Meetkonst en een goed Redenaar, in welke wetenschap Emanuel in zyn jeugt zig ook geoeffent heeft, waar door hy de Redenkonst boven het gemeen verstont." Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 222.

58 Aristoteles: Rhetorik, übersetzt und hg. v. Gernot Krapinger. Ditzingen 1999, S. 154-155. Reclams Universalbibliothek 18006.

59 Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis Oratoriae II, 17, 6; IV, 1, 60; XII, 9, 5.

60 C. Plinius Secundus d. Ä. (ed. König 1997), vgl. Anm. 23, S. 70-71.

61 Niccolò Machiavelli: Il Principe. Der Fürst, Italienisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Philipp Rippel. Stuttgart 2018, S. 134-137. Reclams Universal-Bibliothek 1219.

62 Baldassare Castiglione: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, aus dem Italienischen von Albert Wesselsksi. 2. Aufl. Berlin 2004, S. 36-39. Wagenbachs Taschenbuch 357.

63 Vgl. Torquato Accetto: Von der ehrenwerten Verhehlung. Mit Vorworten von Giorgio Manganelli und Erläuterungen von Salvatore S. Nigro. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider, Berlin 1995. Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 52. Christiane Kruse (Hg.): Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne. Wiesbaden 2014. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 52. August Buck: „Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock." In:

Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wiesbaden 1981, S. 85-103. Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992. Communicatio 1. Christiane Kruse: „Parer viva oder die Kunst der (dis) simulazione im Barock. Zu Gian Lorenzo Berninis Apoll und Daphne in der Galleria Borghese." In: Gundolf Winter, Jens Schröter und Christian Spies (Hg.). Skulptur – zwischen Realität und Virtualität. München 2006, S. 155-176. Lutz Danneberg, „Aufrichtigkeit und Verstellung im 17. Jahrhundert: dissimulatio, simulatio und Lügen als debitum morale und sociale." In: Claudia Benthien und Steffen Martus (Hg.). Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, Tübingen 2006, S. 45-92. Frühe Neuzeit 114.

64 Rob Ruurs: „Pieter Saenredam: zijn boekenbezit en zijn relatie met de landmeter Pieter Wils." In: Oud Holland 97 (1983), S. 59-68.

65 Vgl. Jean-Luc Nancy: „Larvatus pro Deo." In: Volker Bohn (Hg.). Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik 3. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1990, S. 468-501. Edition Suhrkamp Neue Folge 475.

66 „Les comédiens, appelés sur la scène, pour ne pas laisser voir la rougeur sur leur front, mettent un masque. Comme euw, au moment de monter sur ce théâtre du monde où, jusqu'ici, je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué." Descartes: Œuvres philosophiques, Tome 1 (1618-1637). Textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié. Paris 1963, S. 45.

67 „Au reste ie vous prie de n'en parler à personne du monde; car i'ay resolu de l'exposer en public, comme un échantillon de ma Philosophie, & d'estre caché derriere le tableau pour écouter ce qu'on en dira." Brief vom 8. Oktober 1629. In: Œuvres de Descartes. Publiées par Charles Adam & Paul Tannery, Correspondance I, Avril 1622-Février 1638. Paris 1969, S. 23.

68 „. . . représenter ma vie comme en un tableau, . . ." René Descartes: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Übersetzt und hg. v. Lüder Gäbe, Französisch – deutsch, 2. verb. Aufl. Hamburg 1997, S. 6-7. Philosophische Bibliothek 261.

69 Vgl. Stephan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Über Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin, Boston 2011. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126.

70 Vgl. Weltzien 2001, vgl. Anm. 4, S. 443.

archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Jan Pieper (Aachen)

Die Rückseiten der Architectura Navalis

Vorn und hinten im Schiffbau des Barock

Bug und Heck eines Schiffes folgen funktionalen Notwendigkeiten und repräsentieren zugleich eine symbolische Bedeutungshierarchie. Das Achterschiff ist seit der Antike die noble Seite eines Schiffes, das Vorschiff dagegen von nachgeordnetem Rang. Daraus entwickelte sich über Jahrhunderte eine immer pointiertere Zweiteilung der Schiffe, die im barocken Schiffbau ihren absoluten Höhepunkt erreichte. Das Heck mit seiner dezidiert architektonischen Gestaltung wurde zur Kulturseite des Schiffes stilisiert, der Bug mit der Schreckfigur auf dem Galion dagegen zur Naturseite.

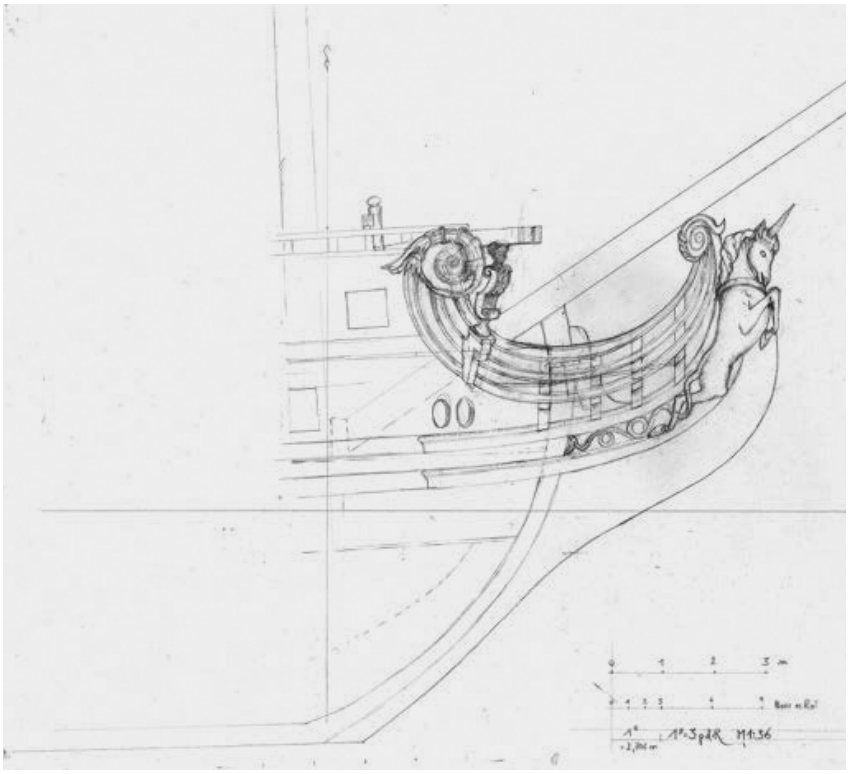
Die Bestimmung der königlichen Schiffe zu Instrumenten der absolutistischen Repräsentanz findet darin ihren klarsten Ausdruck, daß das Achterschiff in ein herrschaftliches Architekturzitat verwandelt wurde, das den sphärischen Schiffsrumpf kastellartig bekrönt, ihn am Heck mit einer veritablen Schaufassade abschließt und ihn seitlich mit ausladenden Nebenflügeln umgreift. Gemessen an der Herrschaftsarchitektur an Land ist diese Zweiteilung des barocken Schiffes und die pointierte Gegenüberstellung von Bedeutungen, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten, eine verkehrte Welt, denn dort präsentiert sich die Schaufassade auf der Vorderseite des Gebäudes.

Der Aufsatz behandelt die ikonologischen und gestalterischen Herausforderungen, die sich aus dieser Verkehrung von vorn und hinten ergeben. Sie betreffen die Gestaltung der Schiffe mit künstlerischen Mitteln und haben Auswirkungen bis in die Repräsentation und städtebauliche Konzeption von Hafenstädten, wie sich am Beispiel der bedeutenden Flottenstützpunkte L'Orient und Sankt Petersburg aufzeigen lässt.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-52249
März 2021
#9 "Rückseiten"
S. 241-264

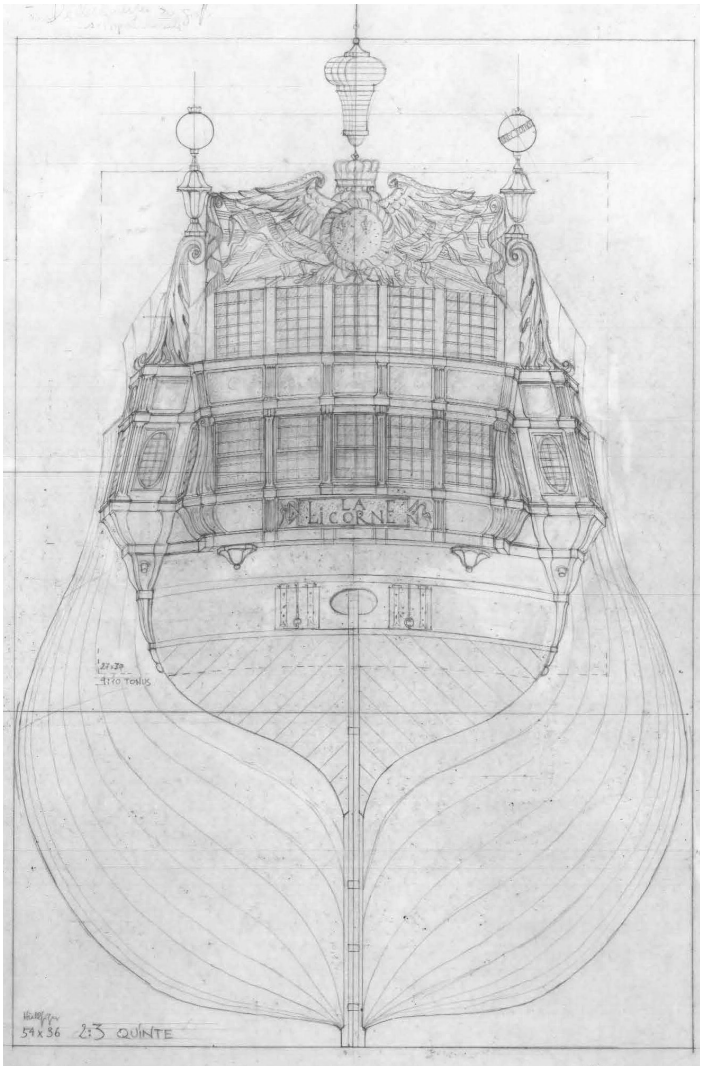
Nach einer Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, ist das Achterschiff die noble Seite eines Schiffes, das Vorschiff dagegen von nachgeordnetem Rang. Daraus entwickelt sich über Jahrhunderte eine immer pointiertere Zweiteilung der Schiffe, die im barocken Schiffbau ihren absoluten Höhepunkt ereichte.[1] Im Heck lagen die Kapitänskajüte, die Messe und die Quartiere der Offiziere, die Waffenkammer und der Kartenraum. Dort befand sich auch der Stand des Steuermannes mit dem Kolderstock, dem Kompasshaus und den Navigationsgeräten, die Herzkammer des Schiffes also. Und vom höchsten Deck des Achterschiffes aus, je nach Schiffstyp vom Kampagnedeck oder vom Puppdeck wurden die Kommandos zur Steuerung des Schiffes erteilt. Hier also hatte die Befehlszentrale ihren Ort, der planende Verstand hinter dieser hochkomplexen Maschine, in Gestalt des Kapitäns und der ihm zur Seite stehenden Offiziere.

Die Mannschaft dagegen war vorn im Schiff – "vor dem Mast" – in größter Enge untergebracht, vor dem Besanmast stand auch das schwere Arbeitsgerät zum Segelsetzen und Ankerlichten, dies also war die naturnahe Subsistenzseite des Schiffes. Bezeichnenderweise schliefen die Mannschaften dort in Hängematten, die man bei den Indianern der Karibik kennengelernt hatte. Natürlich sparten sie Platz, und dies war gewiss der Hauptgrund für ihre allgemeine Verbreitung bei allen seefahrenden Nationen, gleichwohl haftete dieser Form des Nachtlagers aber auch der Geschmack des Wilden und Unzivilisierten an, der die Zweiklassengesellschaft des Schiffes treffend charakterisierte. Die einzigen Betten an Bord befanden sich in den Offizierskajüten des Achterschiffes.



Seitenansicht der "La Licorne", des "Einhorns", eines idealtypischen französischen Zweiddeckers von 1690. Bleistift auf Transparent, (Original im Maßstab 1 : 36 / 1" = 3 pdR., 55 x 165 cm). Pieper.

Auf der Naturseite des Schiffes lagen auch die Einrichtungen, die mit dem natürlichen Rhythmus der Zeit und der elementaren Lebensvorsorge verbunden sind. Dort war im Bugkastell – in der Back auf dem Vorschiff – die Kombüse mit dem Holzkohlegrill und der Feuerstelle unter dem Eintopfkessel, sowie dem Pasteten-Backofen für die Zubereitung der Nahrungsmittel untergebracht (getrennt nach Offizieren und Mannschaft, der große Brot-Backofen für die gesamte Besatzung stand auf dem Batteriedeck vor dem Großmast). Über der Kombüse stand in der Mitte auf der Kuhlseite



Der Heckprospekt des gleichen Schiffes mit den Elementen der architektonischen Gliederung: Fassade von zwei Geschossen zu fünf Achsen, im unteren Geschoss ein Erker, dessen Dach den Erscheinungsbalkon vor der Kapitänskajüte bildet. Rechts und links sieht man die Rückfassaden der auskragenden Seitentaschen. Oben das geschweifte Hackbord mit dem geflügelten königlichen Wappen, darüber die Krone, ganz oben schließlich die Hecklaternen. In der Brüstung des Erkers ist eine antikisierende Henkeltafel mit dem Namen des Schiffes angebracht. Den Pfosten der Fassade sind kanellierte Pilaster ionischer Ordnung vorgeblendet, in der Fassade stehen sie nach französischer Manier senkrecht, rechts und links vor den Seitentaschen sind sie symmetrisch zur Mittelachse hin geneigt. Pieper 2018.

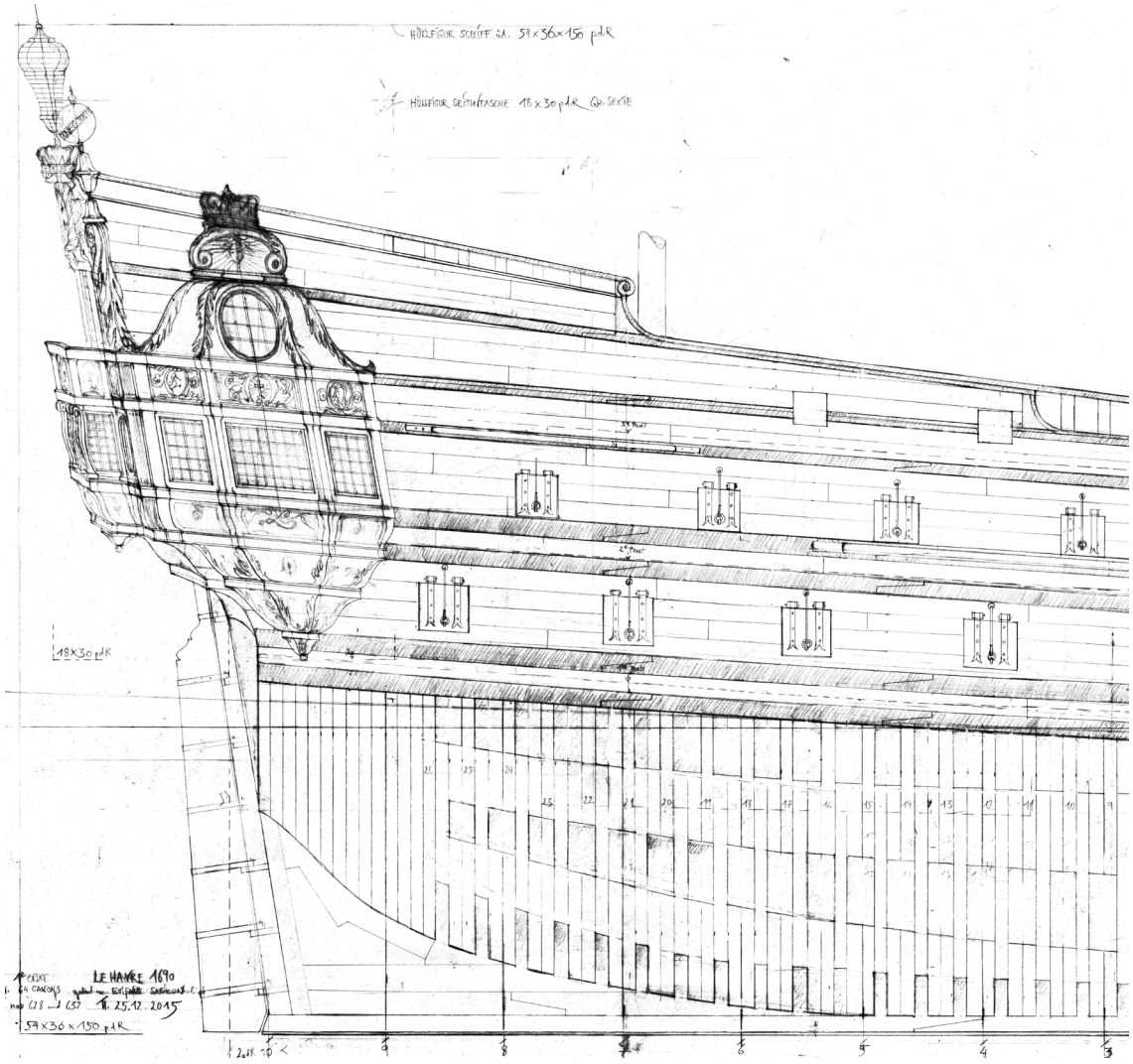
des Backschotts der Glockenstuhl mit der Schiffsglocke, auf der die Stunden geschlagen und damit der naturgegebene Tagesablauf angekündigt wurde.

Im Vorschiff lagen auch die Bestrafungsorte bei Verstößen gegen die strenge Disziplin an Bord, die als Bruch mit den Regeln des Zusammenlebens und insoweit als Kulturverlust verstanden wurden, und deshalb hatten diese Einrichtung hier ihren Ort.

Seit frühester Zeit brachte die Schiffsarchitektur den kategorischen Gegensatz von Vor- und Achterschiff dahingehend auf den Begriff, dass sie die Naturseite des Schiffes im Galion enden ließ. Dort auf dem Vorsteven war die Galionsfigur angebracht, eine Schreckfigur, die sich mit apotropäischer Gebärde den anrollenden Wogen zuwendete und dort schützend über der Tiefe schwebte, wo man die Meeresungeheuer und den Leviathan selbst hausen wusste. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hat sich an dieser Tradition im Wesentlichen nichts geändert.

Das Heckkastell dagegen unterlag einem steten Wandel hin zu regelrechter Architektur, der in der Frühen Neuzeit erheblich an Dynamik gewann, bis etwa ab 1520 die *Architectura navalis* für die Achterschiffe die Formensprache der Herrschaftsarchitektur an Land übernahm. Ihre prägnanteste Ausprägung erfuhr der Gegensatz von Vor– und Achterschiff im Schiffbau des Barock, als die Kulturseite des Schiffes sich zu einem wahren Heckkastell entwickelte, das nicht mehr nur einfache Träger der herrschaftlichen Repräsentanz war, nicht länger nur als Präsentationsfläche der Herrschaftszeichen der höchsten Staatsgewalt diente, sondern das tatsächlich als herrschaftliche Architektur konzipiert wurde, die sich bis ins Detail an den Schlössern und Staatsbauten an Land orientierte. Diese repräsentierten dort als ortsfeste Bauten die Allgegenwart des absoluten Herrschers und sie führten dem Volke im ganzen Königreich sinnfällig vor Augen, dass die zivilisatorische Macht der Herrschaft bis in den letzten Winkel des Landes reichte. Die Schiffsarchitektur verfolgte das gleiche Ziel, wie die Herrschaftsbauten der Staatsarchitektur an Land, nunmehr allerdings buchstäblich vor aller Welt, ortsungebunden und mit schwimmenden Architekturen auf allen Sieben Meeren präsent, die dort den gleichen Anspruch absoluter Herrschaft erhoben, wie die königliche Architektur der Schlösser und Residenzen, nämlich die Zivilisationsgarantie gegenüber allen Formen des Chaos oder primitiven Verfassungen der gesellschaftlichen Organisation darzustellen.

Die Heckprospekte sind deshalb im Schiffbau des Absolutismus als mehr-

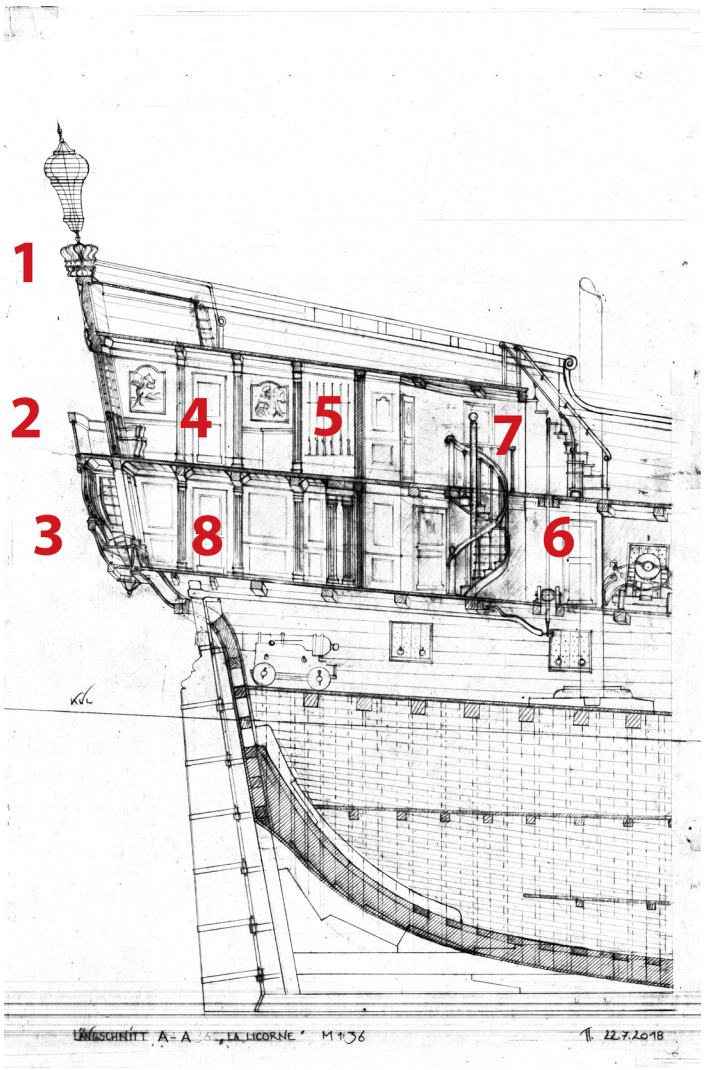


Oben das Heckkastell mit der Seitentasche der Steuerbordseite, die auf mit einer doppelt geschweiften Stützkonsole ruht, den oberen Abschluss bildet eine Glockenkuppel mit Okulusfenster. Die Pilastergliederung des Hauptgeschosses ist parallel zur Heckfassade nach achtern geneigt. Pieper 2015.

geschossige Architekturfassaden angelegt, mit Mittelrisalit und Erscheinungsbalkon, darüber ein Wappengiebel mit den königlichen Farben, Wappen und Devisen. Auch der dekorative Apparat ist ganz folgerichtig so konzipiert, dass er das Achterschiff im Geiste der Herrschaftsarchitektur an Land gebührend nobilitiert, mit den üblichen Imponier- und Überhöhungsformeln der Architektur, also mit Säulen, Architraven, Gesimsen und Wandfeldern in den klassischen Ordnungen. Die Architektur der Heckprospekte ist somit eine getreuliche Analogiebildung zu den Bauten der königlichen Präsenz im Staate, und in Anlehnung an die Mittel- und Seitenrisalite der klassischen Dreigliederung des französischen Schlossbaues greifen die Heckfassaden mit auskragenden Ausluchten beidseitig um das Heckkastell. Dort sind kleinere, der Hauptfassade dienend beigegebene Nebenflügel angeordnet, die als sogenannte "Seitentaschen" (franz. "bouteilles", engl. "quarter-galleries") – wie Erker auskragend – auf die Bordwände gesetzt sind. Ihre Funktion ist absolut banal, sie beherbergen die Toiletten der Offiziere, aber ihre Architektur ist ausgesprochen repräsentativ. Sie dienen dazu, die Entblößung des Etat-major beim allzu menschlichen den Blicken zu entziehen, was ja nur allzu leicht die Autorität der Repräsentanten des Königs an Bord hätte gefährden können. Die Mannschaften dagegen verrichteten ihre Notdurft unter aller Augen auf offenen Aborts, die nebeneinander auf den Grätings des Galions aufgestellt waren, bei rauher See waren sie der Gischt in Wind und Wetter ausgesetzt.

Die Fassade der barocken Schiffe

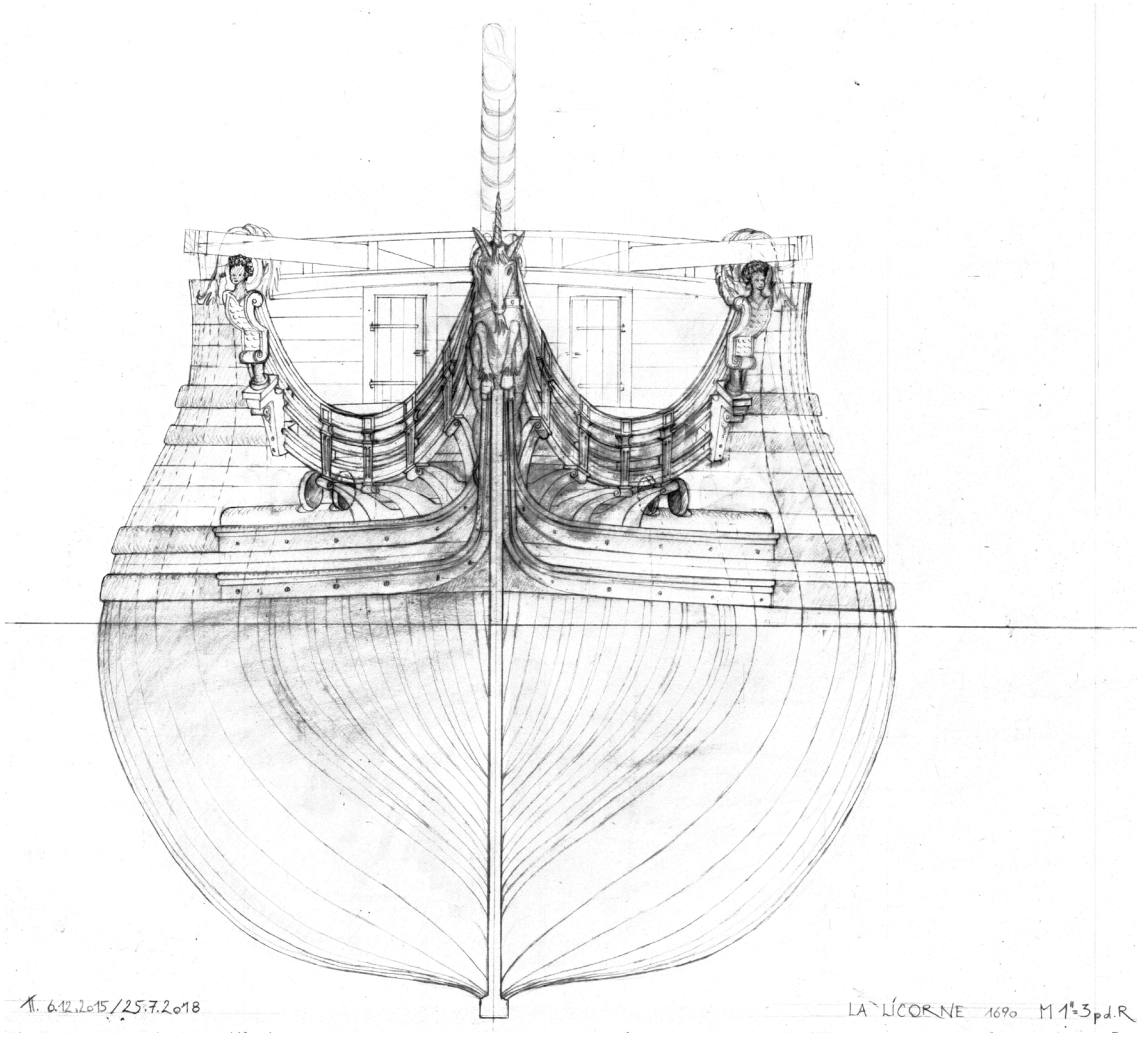
Die Bestimmung der königlichen Schiffe zu Instrumenten der absolutistischen Repräsentanz findet darin ih-



Längsschnitt durch das Achterkastell mit den Elementen, die das Heckkastell als die Kulturseite des Schiffes ausweisen: (1) Das Hackbord mit dem großen Flaggstock für die Königsfahne und den Hecklaternen, darunter der Fronton mit dem Königswappen und dem Hauptmotiv des Schiffsdekors, (2) Der Erscheinungsbalkon des Kapitäns, (3) Die untere Galerie mit der Inschriftentafel für den Schiffsnamen, innen im Erker die Sitzbank der Offiziere, (4) Die große Kajüte, (5) Waffenkammer, (6) Ruderstand mit Kompasshaus in dem zum Ehrenhof aufgeweiteten Vestibül vor den Quartieren des Stabes, (7) Repräsentative Haupttreppe, (8) Offiziersmesse mit den außen in den Seitentaschen angelagerten, die Privatheit sichernden Toiletten der Offiziere. Pieper 2018.

ren klarsten Ausdruck, dass das Achterschiff in ein herrschaftliches Architekturzitat verwandelt wird, das den sphärischen Schiffsrumpf kastellartig bekrönt, ihn am Heck mit einer veritablen Schaufassade abschließt und ihn seitlich mit ausladenden Nebenflügeln umgreift. Bezeichnenderweise ist es gerade die Architektur, die als Mutter der Künste zur Trägerin der königlichen Repräsentanz wird, und nicht ein malerisches oder bildhauerisches Programm, das dem Heckkastell lediglich aufmodelliert wäre, sondern die Struktur des Schiffes selbst vermittelt die Botschaften der Herrschaftsikonographie, sie selbst wird zum Bedeutungsträger. Diese dem Heck aufgesetzte Staatsarchitektur ist zwar, wie alle klassische Architektur, tendenziell euklidisch und orthogonal angelegt, aber sie passt sich der Dynamik des nach den Strömungsgesetzen konstruierten Schiffsrumpfes an. Die Tektonik der Architektur aus Stütze und Gebälk ist deshalb nach achtern verkippt und zur Mittelachse hin geneigt, die eigentlich orthogonalen Wandfelder mit Fenstern und Füllungen sind zu Rhomben gestaucht, und die trompenartigen Stützkonstruktionen, auf denen das Ganze ruht, werden zu Verwindungsformen ehemals achsensymmetrischer Rotationskörper umgebildet. Zugleich wird der architektonische Apparat der Schiffsfassaden verkleinert und der Deckshöhe der Schiffe angepasst, die mit ca. 2 m deutlich niedriger ist, als die Geschosshöhe der Herrschaftsbauten an Land. Dadurch werden auch die Bauglieder und Architekturelemente, insbesondere der Säulen, Pilaster und Architrave verkleinert, ihre Proportionen werden gestaucht. Während alle stützenden Elemente, auch die nur vorgeblendeten Pilaster, symmetrisch zur Mittelachse hin geneigt sind, werden die lastenden Bauglieder wie Architrav und Gebälk, die dem Verlauf der Decksbalken folgen, gekrümmt. Trotz der korrekten Supraposition mit der klassischen Abfolge von dorisch, ionisch und korinthisch sind die klassischen Ordnungen der Architektur im Schiffbau deshalb verfremdet, sie sind miniaturisiert, gekippt, gekrümmt und gestaucht. Aber selbst in diesen Verfremdungen bleiben die architektonischen Ausgangsformen noch klar ablesbar, und deshalb ist auch in der Verkippungsgeometrie der Heckfassaden die ursprüngliche Herrschaftsgestik der Architektur noch zu erkennen, die mit diesen kunstvollen Konstruktionen beschworen werden soll.

Die doppelte Zweckbestimmung der Schiffe als Wasserfahrzeug und als repräsentative Staatsarchitektur bedingt, dass im Schiffbau des Barock zwei unterschiedliche Geometrien aufeinanderstoßen, die euklidische der Architektur der Aufbauten und die sphärische des Schiffsrumpfes. Am Heck durchdringen sich beide Systeme und

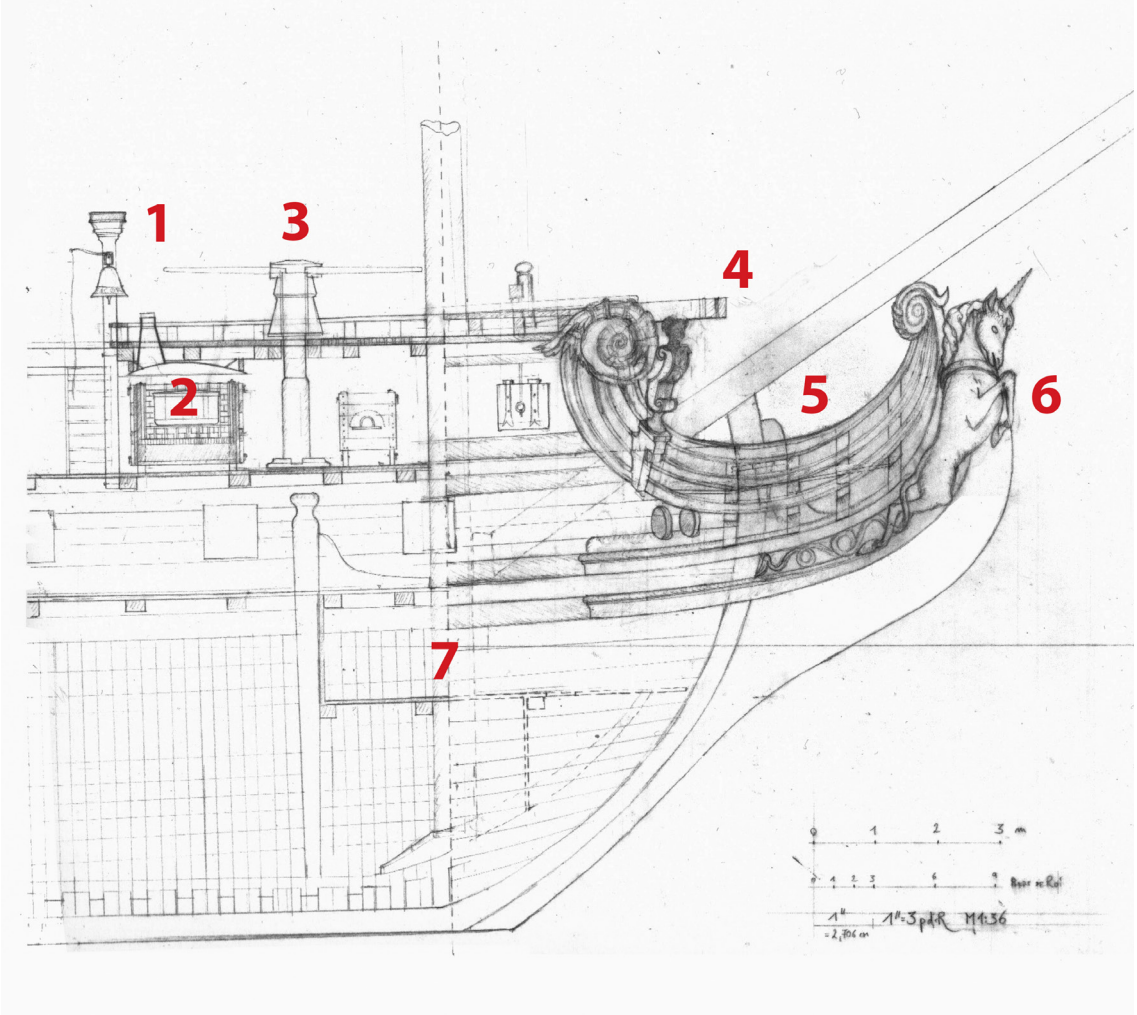


Bug und Galion der "La Licorne" mit der Galionsfigur in Vorderansicht. Pieper 2018.

die unterschiedlichen Bildungsgesetze, die dort unvermittelt aufeinandertreffen, stellen sowohl in geometrischer wie in konstruktiver Hinsicht eine besondere Herausforderung dar. Für den Schiffsbaumeister gilt es, für diese Übergänge zimmermannsmäßige Konstruktionen zu entwickeln, die den sphärischen Rumpf handwerksgerecht in die orthogonal aufgebaute Architektur überführen. Der Architekt steht bei dem Entwurf der Heckarchitektur vor der Aufgabe, die architektonische Gliederung so weit der nicht-euklidischen Geometrie des Schiffsrumpfes anzunähern, dass die Architektur des Heckkastells nicht als ein nur aufgesetzter Fremdkörper erscheint, sondern integraler Teil des Schiffes ist, dass aber dennoch die im Grundsatz euklidische Tektonik und Typologie der Architektur ohne weiteres erkennbar bleiben. Gleichzeitig muss er der Eigengesetzlichkeit der Architektur gehorchen und dafür Sorge tragen, dass auch das Regelwerk der klassischen Bauformenlehre in den Verfremdungen der Verkippungsgeometrie noch klar ablesbar bleibt.

Die Form des Schiffsrumpfes folgt den Strömungsgesetzen, die weniger wissenschaftlich erforscht wurden, als der hydrodynamischen Bildung der Fische und Amphibien abgeschaut sind, das Unterwasserschiff ist deshalb im Grunde zoomorph. Dieser prinzipiell zoomorphe Charakter des Schiffsrumpfes hat seinen Eingang auch in die Sprache der Schiffbauer gefunden, denn das Unterwasserschiff heißt das "lebende Werk",Bug- und Achterkastell, überhaupt alle architektonischen Aufbauten, werden dagegen das "tote Werk" genannt.

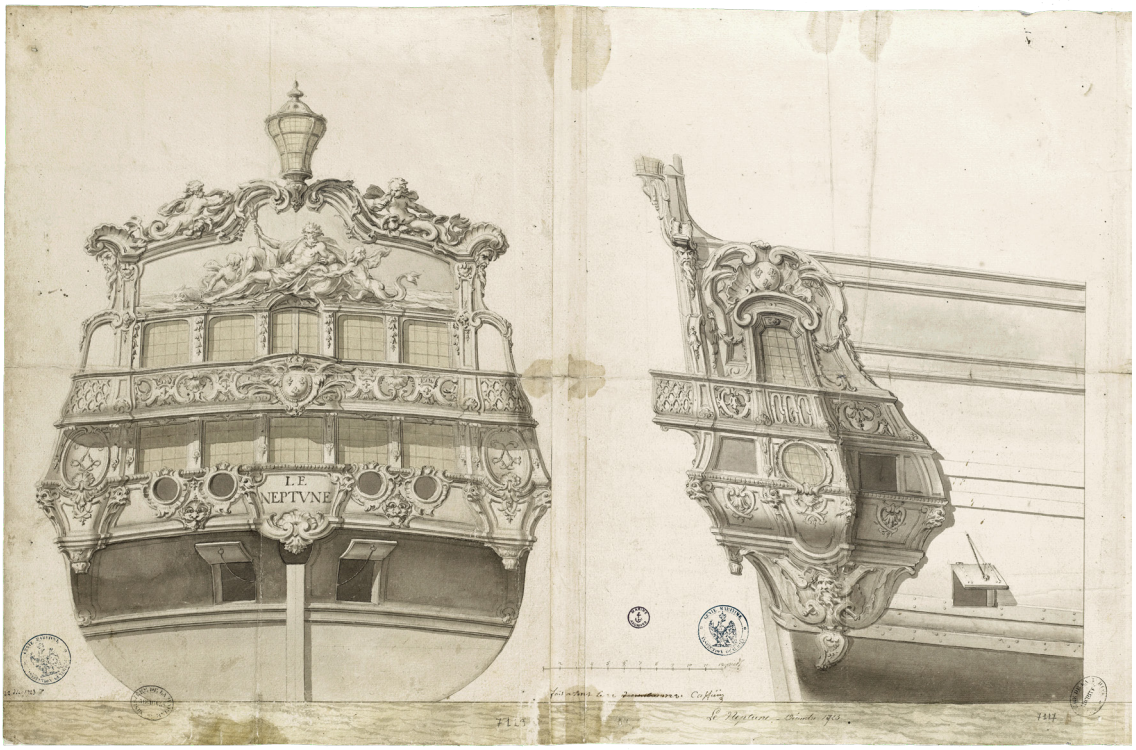
Als Wasserfahrzeug hat das Schiff eine ausgeprägte Vorderseite, den Bug, mit dem es sich vorwärts bewegt und fernen Küsten zustrebt. Aber die die architektonische Hierarchie von vorn und hinten, die bei der ortsfesten Architektur an Land unbedingt gilt, ist im Schiffbau auf den Kopf gestellt.



Schnitt durch das Vorschiff mit den Elementen, die es als Naturseite des Schiffes ausweisen: (1) Der Glockenstuhl mit der Schiffsglocke auf dem Frontschott der Back, auf der der von der Natur vorgegebene Tag– und Nachtwechsel im Stundentakt geschlagen wird. (2) Die Kombüse für die Zubereitung der Nahrung, die wichtigste Einrichtung der Daseinsvorsorge also. (3) Das kleine Gangspill zum Hieven schwerer Lasten. (4) Die Kranebalken zum Hieven des Ankers, deren Drückerkonsolen in Gestalt wilder Männer, fremder Rassen oder Fabelwesen gebildet sind. (5) Die offen auf den Grätings des Galions in der Gischt liegenden Toiletten der Mannschaft, die die Privatheit nicht respektieren. (6) Die Galionsfigur, – dem Schiffsnamen entsprechend ein See-Einhorn – eine Schreckfigur, die das Schiff vor den Mächten der Tiefe beschützen soll. (7) Die Straforte im Vorpiek, die "Löwengrube" (oben) und der Holzkohlenbunker (unten). Pieper 2018.

Üblicherweise ist bei allen Schöpfungen der Natur wie der Kunst gleichermaßen die Vorderseite die dominante, in der Architektur ist deshalb die Fassade Trägerin von Repräsentanz und Bedeutung, in genauer Analogie zum Aufbau des menschlichen Körpers und der Hierarchie seiner Teile. Die vitruvianischen Regeln der Architektur greifen diese im menschlichen Körperbau quasi gottgegebene Hierarchie in sinngemäßer Übertragung auf, die Fassade wird dabei als eine Analogie zum Gesicht vorgestellt, zu dem edelsten Körperteil also, der Auskunft über Charakter, Bildung und Humanität einer Person geben kann.

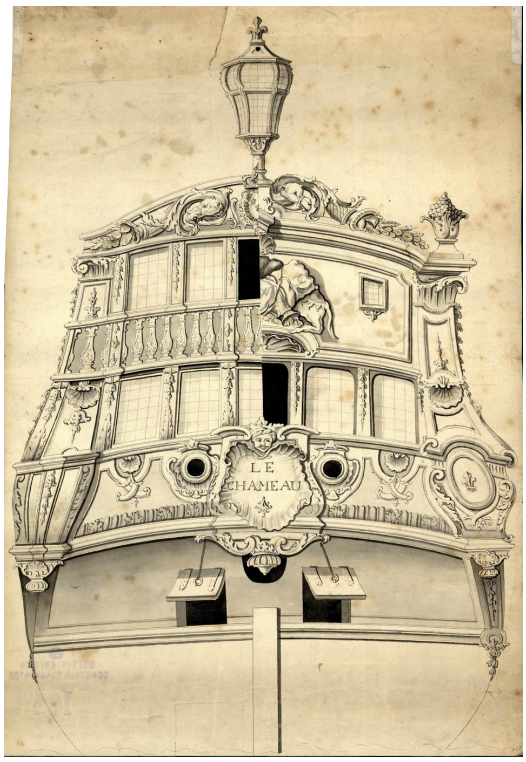
Bei den Schiffen dagegen, die den Gegensatz von vorn und hinten zu einem Gegenüber von Kultur und Natur stilisieren, liegt alles Prestige auf der Heckfassade. Überhaupt gerät im Schiffbau die gesamte gewohnte Terminologie ins Wanken, sie erzeugt Ambivalenzen, die von der Schiffbaukunst geschickt aufgegriffen und im Dienste einer durchaus schillernden Ästhetik verfremdet, manchmal auch regelrecht übersteigert werden. Denn ein Vorn und Hinten gibt es beim Schiff nur so lange, wie es unterwegs ist und seinem Ziel zusteuert. Angekommen wird die Rückseite zur Vorderseite, und dies gilt sowohl für die am Kai der Zielhäfen vertäuten Schiffe, wie für die, die an fernen Küsten auf der Reede vor Anker liegen. Denn dort ist in aller Regel aus nautischen Gründen – um bei schlechtem Wetter anrollende Wogen abzureiten – der Bug



Die Heckfassade der "Le Neptune", eines Linienschiffes Dritten Ranges, gebaut 1723/24 in Brest. Die Bildprogramme der königlichen Schiffe sind in der Regel als bildliche Umschreibungen von tatsächlichen oder vermeintlichen Eigenschaften des Königs angelegt. Das Hauptthema ist im Relief des Fronton dargestellt, dort thront Neptun, der göttliche Beherrscher der Meere, in dessen Stellvertreterschaft der König seine überseeischen Missionen sah. Der Meeresgott ist umgeben von seinem maritimen Personal, muschelnblasenden Tritonen und Delphinen, zwei von ihnen liegen auf dem gesprengten Giebel des Hackbords, das rechts und links in zwei tropischen Riesenmuscheln endet. Darunter sieht man die bärtigen Köpfe von zwei Wilden Männern, Repräsentanten barbarischer Völker, mit denen man an den fernen Küsten rechnete. Der Erscheinungsbalkon im Obergeschoss trägt das geflügelte Königswappen mit den Lilien, die Brüstung darunter trägt den wappenartig ausgearbeiteten Schild mit dem Namen des Schiffes, der von einer Muschel gestützt und an den oberen Ecken mit Meeesungeheuern besetzt ist. Auch die runden Geschütztpforten rechts und links sind von grotesken tropischen Muscheln eingefasst, zwischen denen Meeresgeister herausschauen. Die Rückseiten der Seitentaschen präsentieren ovale Medaillons, die die ineinander verschränkten Initialen des Königs tragen, den Buchstaben "L", der einmal orthografisch korrekt und einmal gespiegelt dargestellt ist. Service Historique de la Défense, Château de Vincennes D1 69, f° 55

der See und das Heck dem Land zugekehrt, dies aber auch, um mit den Herrschaftsemblemen ihrer repräsentativen Heckfassaden die fremden Fürsten "in partibus infidelium" zu beeindrucken. Die Darstellungen der Zeit, die die Entdeckerschiffe in Sichtweite der tropischen Küste zeigen, sind meistens als eine vergleichende Gegenüberstellung der repräsentativen Heckfassaden und der indigenen Architektur angelegt. In den Illustrationen etwa zu der *America* (Vierter Teil, 1594) oder der *India orientalis* (Achter Teil, 1608) von Theodor de Bry - fortgesetzt nach seinem Tode 1598 von seiner Witwe Katharina und seinen beiden Söhnen Johann Theodor und Johann Israel - sieht man durchweg eine Architektur schwimmender Paläste vor ärmlichen Hütten an Land.[2]

Schiffe in den Häfen dagegen werden meistens mit dem Bug voran an der Kaimauer vertäut und die nebeneinander liegenden Heckprospekte präsentieren dann eine hölzerne Schaufassade vor der steinernen Wasserfront der Stadt, eine Reihung von Heckprospekten, die es im Hinblick auf architektonische Imposanz und herrschaftliche Pracht durchaus mit den Fassaden an Land aufnehmen kann. Zahlreiche Ansichten von Hafenstädten in den großen Stichewerken der Zeit belegen dies auf eindrucksvoller Weise, wie etwa das hier abgebildete Panorama der Stadt Sevilla aus dem Jahre 1617, herausgegeben von Joannes Janssonius in Amsterdam mit der Überschrift: "*Qui non ha visto Sevillia non ha vista maravilla*". Man sieht die Heckfassaden[3] der Schiffe auf dem Guadalquivir als geschlossene städtebauliche Fassadenfolge, als eine zweite Stadtfassade vor den steinernen Mauern der Stadt, die von den großen städtebaulichen Kulissenarchitekturen des spanischen Handels mit den amerikanischen Kolonien architektonisch hinterfangen wird und diese dabei in der analogen und doch grundlegend anderen Bautypologie



Der Heckprospekt der "Le Chameau", einer Fleute von 600 t, die 1717 in Brest vom Stapel lief; der Schiffsbaumeister war Etienne Hubac. Es wurde im Auftrag der französischen Ostindienkompanie als Versorgungsschiff gebaut. Ungeachtet seines orientalischen Namens war das Schiff ausschließlich auf der Nordatlantikroute unterwegs, mit Versorgungsgütern für die französischen Kolonien in Quebec und zurück mit Holztransporten für die Werft von Rochefort. 1725 ging es in der Mündung des Sankt- Lorenz-Flusses im Sturm verloren.

Schiffe der französischen Ostiendienkompanie unterscheiden sich von denen der königlichen Flotte nicht allein durch ihre leichtere Bauweise und Bewaffnung, sondern auch durch die Systematik der Namensgebung. Diese enthalten oft exotische Anspielungen auf ihre fernöstlichen oder amerikanischen Ziele, die im Dekorationsprogramm der Architekturprospekte zur Darstellung gebracht werden. Ein gemeinsames Merkmal aller Schiffe der Ostindienkompanie ist die Form der Inschriftentafel mit dem Namen des Schiffes, die - wie bei der "Le Chameau" - nach dem Motiv tropischer Riesenmuscheln gestaltet ist, oft sogar aus mehreren ineinander verschränkten Muscheln unterschiedlicher Größe. Das Bildprogramm des Schiffes, das das Blatt in zwei alternativen Entwürfen für die Steuerbord- und Backbordhälfte des Heckprospektess zeigt, kreist um das namengebende Kamel. Auf dem Hackbord ist das Tier in einigermaßen bizarren Hybriden aus florealen Füllhörnern und Kamelköpfen dargestellt. Die Backbordseite des fünfachsigen Prospektes ist in zwei ganz durchfensterten Geschossen entworfen, für die Steuerbordseite gibt es eine Variante mit geschlossenem Obergeschoss. Im Fronton sieht man dort die hintere Hälfte eines Kamels, beladen mit den Schätzen des Orients, das unter den Säcken mit den Initialen der Ostiendienkompanie förmlich zusammenzubrechen scheint. Die Inschriftenmuschel mit dem Schiffsnamen enthält ebenfalls ein orientalisches Motiv, dort sieht man einen männlichen Kopf mit Turban.
Service Historique de la Défense, Château de Vincennes 2G2, n° 423

der Schiffe auf dem Fluss wiederholt und zugleich verfremdet.

Architektonische Fassaden beherbergen in aller Regel zu ebener Erde die Eingänge in das Gebäudeinnere, in der Schiffsarchitektur dagegen kann dies in Höhe der Wasserlinie nicht der Fall sein. Zwar gibt es auch in den Heckfassaden der Schiffe repräsentativ gerahmte Türen, diese führen jedoch nur zu den Erscheinungsbalkonen vor der großen Kajüte, ins Innere der Schiffe gelangt man von achtern jedoch nicht. Man betritt ein Schiff immer von der Seite her, meist über eine Treppe, die in die Bordwand eingelassen ist, vom 18. Jahrhundert an gibt es bei sehr großen Schiffen dort auch Türen, die auf das Batteriedeck führen. Aber anders als in der Herrschaftsarchitektur an Land forden die Heckfassaden nicht zum Betreten oder gar zum zeremoniellen Einzug auf, die Schiffe verfügen also gar nicht über die appellativen Qualitäten, die der architektonische Apparat von Schlossportalen bemüht, auch wenn diese den Zutritt nur sehr eingeschränkt einem kleinen Kreis von Favoriten gewähren. Die Schiffe dagegen schließen ausnahmslos alle aus, ihre hölzernen Prachtfassaden am Heck, die hoch über dem Wasser schweben, präsentieren das irritierende Bild von Palästen, die im Grunde unnahbar sind.

In letzter Konsequenz ist diese Unnahbarkeit der Schiffe nichts anderes, als die pointierte Zuspitzung der institutionellen Unerreichbarkeit des absoluten Souveräns, den sie repräsentieren. Ihre Heckfassaden stehen für die Abgehobenheit und Unnahbarkeit des absoluten Herrschers als des eigentlichen "arcanum imperii", wie dies schon Machiavelli als das Wesensmerkmal des großen Fürsten charakterisiert hat.[4]

In den Häfen am Kai aufgereiht oder auf der Reede ankernd sind die unbetretbaren Heckfassaden der königlichen Schiffe eine Demonstration unnahbarer Herrschaft, des "arcanum imperii" des absoluten Staates. Mit der geordneten Reihung einer großen Zahl von waffenstarrenden Schiffe ist zudem eine Verstärkung der militärischen und repräsentativen Bedeutung beabsichtigt, die schon jedem einzelnen Schiff eignet, die sich aber in der Masse und ihrer abgezirkelten Formation erheblich verstärkt. Dies ist ein Prinzip der herrschaftlichen Machtdemonstration, das schon in der Antike mit ihren regelmäßigen Heerschauen praktiziert wurde. In der frühen Neuzeit,[5] wo die abgezir-



Spanische Schiffe vor der Küste Brasiliens, Folio 13 im dritten Teil der "America" von Theodor de Bry (1594). Die Abbildung zeigt eine Episode aus den brasilianischen Abenteuern des Hans Staden, der 1549 an die brasilianische Küste in 28° südlicher Breite verschlagen wurde. Die repräsentative Architektur des spanischen Schiffes und seine technische Komplexität wird im Vordergrund durch Vergrößerung so hervorgehoben, dass sie zu einem Vergleich mit der primitiven Siedlung an Land geradezu einlädt. Die Imposanz der Heckarchitektur des Schiffes gegenüber den einfachen im Fünfeck aufgestellten Langhäusern ist ohne weiteres offensichtlich, ebenso wie die technische Überlegenheit der Galeone gegenüber den offenen Einbäumen der Indianer.[2]



Holländische Schiffe auf der Reede von Amboina um 1605, Tafel 16 aus de Bry's India Orientalis (Achter Teil, 1608). Die Abbildung zeigt den Hauptort der gleichnamigen Insel Amboina, das Zentrum des Handels mit Nelken und anderen Gewürzen der Molukken. Die Insel war seit 1513 portugiesisch, 1605 wurde sie von den Holländern eingenommen. Man sieht – offensichtlich nach diesem historischen Ereignis – sechs holländische Schiffe in einer Reihe, die im Hafen vor der inzwischen holländischen Stadt und Festung voll beflaggt vor Anker liegen. Das einzige Gegenüber an Land, das der repräsentativen Architektur der Schiffe Paroli bieten könnte, ist die Seefassade der Festung, die Stadt dahinter wirkt ausgesprochen prekär.
Theodor de Bry / Auctore Gotardo Arthus Dantiscano: *India orientalis, Navigationes 5 ... a Iacobo Neccio* [a Roelof Roelofsz] *... a Johanne Hermanno de Bree ... a Cornelio Nicolai ... a Cornelio de Vena ... sub Stephano de Hagen ... in Indiam Orientalem* ... Francofurti 1607 /1608, Tafel XVI.

kelte Geometrie zum ordnenden Prinzip schlechthin, oder wie man gesagt hat, gar zur "barocken Verhaltensnorm" wurde,[6] übertrug man es auf alle militärischen Formen des öffentlichen Auftritts, vom einfachen Appell bis zur großen Parade. Jenseits der tatsächlichen militärischen Schlagkraft wird das "Spielzeug der Könige", wozu auch die Schiffe gehören, zur perfekten Darstellung der absolutistischen Staatsidee.

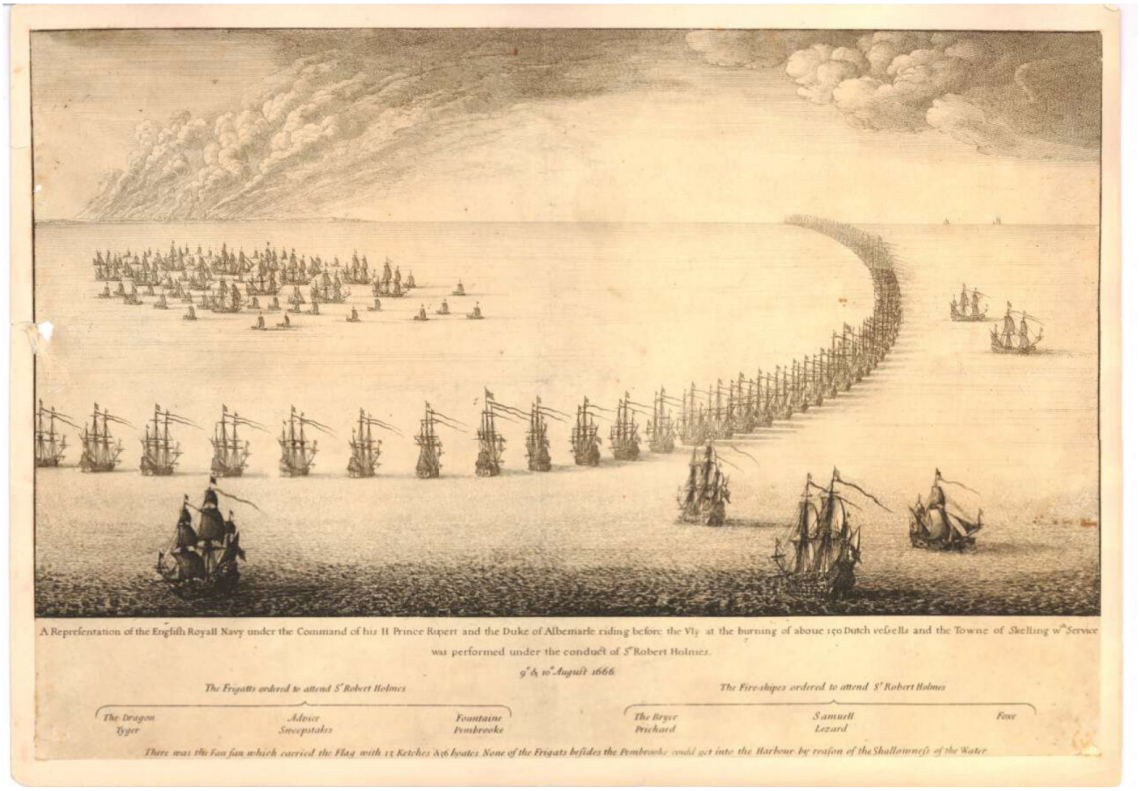
Das "arcanum imperii" der absoluten Herrschaft, das sich in der nautischen Macht und Unnahbarkeit der königlichen Flotte manifestiert, ist auch das Thema des Kupferstiches "*A representation of the English Royall Navy* [...] *at the burning of above 150 Dutch vessels and the towne of Skelling* [...] *9° & 10° August 1666*", den Wenzel Hollar im gleichen Jahr als Huldigung an den regierenden König Charles ll. veröffentlicht hat.[7] Der Künstler war Royalist und im englischen Bürgerkrieg kämpfte er auf Seiten des Königs. Er kannte den König auch persönlich, denn 1642 gehörte er zu den Lehrern des Prince of Wales, des späteren Charles' ll., dessen Staats- und Herrschaftsverständnis er gewiss teilte. Aus dieser Perspektive des kämpferischen Royalisten hat er die Royal Navy bei einer Operation in der Mündung des holländischen Vlie zwischen Terschelling und Vlieland dargestellt, die er zu einem grundsätzlichen Systemkonflikt zwischen dem absoluten Königtum der englischen Restauration und der republikanischen Verfassung der Generalstaaten stilisiert. Das Blatt zeigt eine Episode aus dem zweiten englisch-holländischen Krieg vom August 1666, als die Engländer vorübergehend die Kontrolle über die friesischen Küsten gewonnen hatten. Während die englische Hauptflotte vor der Insel Texel vor Anker lag, vernichtete eine Handvoll Fregatten, die in den seichten Küstengewässern der Ijsselmündung noch eben operieren konnten, unter dem Kommando von Sir Robert Holmes die ungeschützt im Vlie ankernde holländische Ostseeflotte, etwa 150 kleinere Handelsschiffe.[8] Danach zerstörten sie ein Depot der holländischen Ostindienkompanie und brandschatzten die Fischerdörfer auf der Insel Terschelling. Wegen des ablandigen Südost-



Die Wasserfront der Stadt Sevilla aus dem Jahre 1617, herausgegeben von Joannes Janssonius in Amsterdam mit der Überschrift: "*Qui non ha vista Sevillia non ha vista maravilla*". Man sieht die Heckfassaden der Schiffe auf dem Guadalquivir als geschlossene städtebauliche Fassadenfolge, als eine zweite Stadtfassade vor der steinernen Fassade der Stadt, die von den großen städtebaulichen Kulissenarchitekturen des spanischen Handels mit den amerikanischen Kolonien architektonisch hinterfangen wird und diese dabei in der analogen und doch grundlegend anderen Bautypologie der Schiffe auf dem Fluss wiederholt und zugleich verfremdet.
Simon Frisius (Wynhoutsz de Vries). *Hispalis vulgo Sevilliae urbis toto orbe celeberrimae hispaniaeque primariae*. Von Johannes Janssonius in Amsterdam 1617 auf vier Platten gedruckt (50,5 x 227,5 cm). [3]

windes war es auch den Fregatten zunächst nicht möglich, in die Mündung des Vlie hinein zu segeln, und Wenzel Hollars Blatt zeigt die englischen Fregatten mit gerefften Segeln auf günstigen Wind wartend, im weiten Rund aufgereiht, allerdings nicht vor Anker liegend. In der Mitte des genau abgezirkelten Schiffskreises sieht man die holländische Handelsflotte unter Segeln und auf der Flucht, nicht in repräsentativer Aufstellung von achtern, sondern alle Schiffe sind von der Steuerbordseite zu sehen. Am Horizont liegt das von englischen Landungstruppen in Brand gesetzte Terschelling, die dunklen Rauchwolken am Himmel deuten die Verwüstung und Brandschatzung der Fischerdörfer als göttliches Strafgericht.

Marinehistorikern hat dieses Blatt schon immer Rätsel aufgegeben, denn es zeigt eine Formation, die so nie existiert haben kann, denn die Schiffe liegen in perfekter Ordnung, aber die Segel sind nicht gesetzt und sie sind deshalb nicht manövrierfähig. Man sieht jedoch auch keine Ankerketten, die die Schiffe an ihrem Ort halten würden, ohne diese aber müssten sie wegen des starken Gegenwindes augenblicklich auseinander treiben. Dann verblüfft die Anzahl der englische Schiffe, man zählt im Bildausschnitt ungefähr 70 große Schiffe gleichen Typs, deutlich größer als die historisch verbürgten Fregatten, aber wegen des kleinen Maßstabes kann man nicht genau erkennen, ob es sich um Zwei- oder Dreidecker handelt. Es müssen aber deutlich mehr als 70 Schiffe sein, denn die Formation ist auf der linken Seite angeschnitten und rechts verliert sich die endlose Reihe hinter dem Horizont. So viele Schiffe hat es in der Regierungszeit Charles' II. nie gegeben, die Royal Navy bestand zu dieser Zeit aus 55 Linienschiffen ersten bis vierten Ranges, davon 26 Fregatten. Schließlich ist auch die Chronologie des historischen Ereignisses nicht korrekt dargestellt, denn Hol-



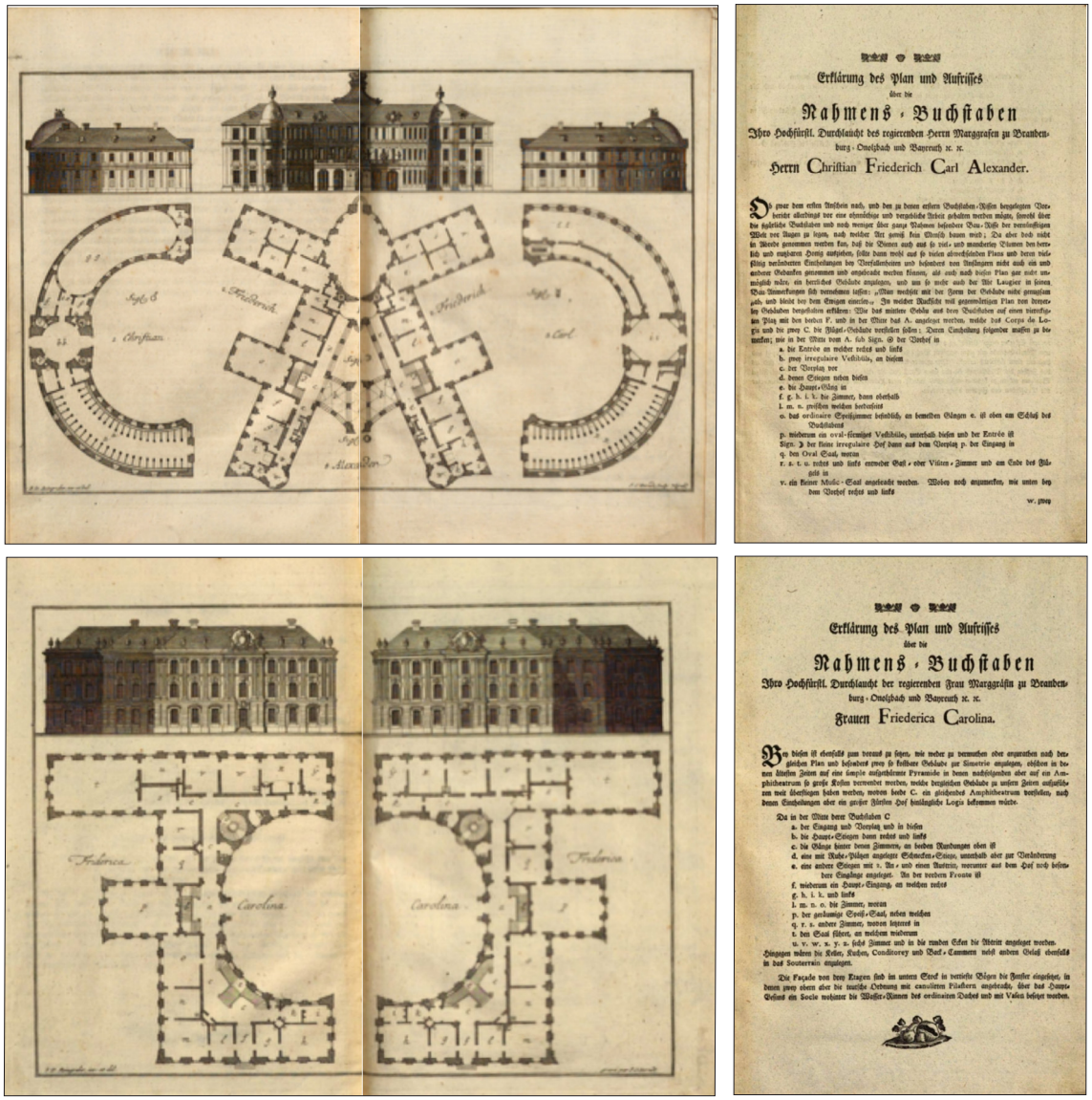
Kupferstich von Wenzel Hollar mit der Beischrift: "*A representation of the English Royall Navy ...at the burning of above 150 Dutch vessels and the towne of Skelling ...9° & 10° August 1666*". Dargestellt ist eine Episode aus dem zweiten englisch-holländischen Krieg vom August 1666, als die Engländer unter dem Kommando von Sir Robert Holmes die praktisch ungeschützt im Vlie ankernde holländische Ostseeflotte vernichtete, etwa 150 kleinere Handelsschiffe. Danach zerstörten sie ein Depot der holländischen Ostindienkompanie und brandschatzten die Fischerdörfer auf der Insel Terschelling.
Die Schiffe sind in perfekter Ordnung und in schier endloser Zahl halbkreisförmig - oder in Form eines gespiegelten "C" - bis an den Horizont aufgereiht. Eine solche Formation hat es historisch nie gegeben, da sich die Schiffe in dieser Aufstellung gegenseitig behindern würden, insbesondere könnten sie keine Breitseiten abfeuern. Das Blatt soll jedoch keine historische Situation wiedergeben, sondern es muss als eine symbolische Form der königlichen Macht verstanden werden. Denn die ineinander verschränkten Buchstaben "C" – einmal orthographisch korrekt, einmal gespiegelt – sind das dynastische Embleme des regierenden Königs, das "C" steht für Charles II. Die Flotte, die zum gespiegelten "C"aufgereiht ist, wird so ganz direkt mit dem regierenden König identifiziert, sie repräsentiert ihn quasi körperlich im Emblem und nicht nur über seine Wappen und Farben in den Heckprospekten der Schiffe.
Eich, Wend (vgl. Anm. 9) S. 100-101.



Das "C" findet sich als Hoheitszeichen Charles' II. auf verschiedenenen Münzen aus seiner Regierungszeit, hier auf der Rückseite der Half Groat (2 Pence) von 1677, auch dort ist es mit seinem Spiegelbild verschränkt. (https://en.numista.com, Juli 2020)

mes ließ zuerst die Handelsflotte zerstören, die man hier noch unter Segeln sieht, und erst danach befahl er die Brandschatzung der Insel, die im Bilde aber schon in Flammen steht. Für einen Kupferstich von Wenzel Hollar, der als Meister absoluter Genauigkeit gilt, sind diese Ungereimtheiten in der Tat sehr befremdlich.[9]

Aber in dem Blatt geht es eben nicht um eine historisch oder marinetaktisch korrekte Darstellung. Vielmehr charakterisiert es die Rolle der Royal Navy als Verkörperung der Unnahbarkeit der königlichen Majestät, als Symbol ihrer Macht und militärischen Stärke, schließlich auch als Werkzeug des göttlichen Strafgerichtes. Die Formation der Schiffe im Halbkreis, die es historisch weder als Schlacht- noch als Marschordnung gegeben hat, da sich die Schiffe in dieser Aufstellung gegenseitig behindern und insbesondere keine Breitseiten abfeuern können, soll keinem wirklichen Geschehen entsprechen, sondern sie muss als eine symbolische Form verstanden werden. Die Aufreihung der Schiffe im Crescent bringt die eigentliche Bedeutung der Flotte auf den Begriff, denn die ineinander verschränkten Buchstaben "C" – einmal orthographisch korrekt, einmal gespiegelt – sind das dynastische Embleme des regierenden Königs, ähnlich wie die inei-



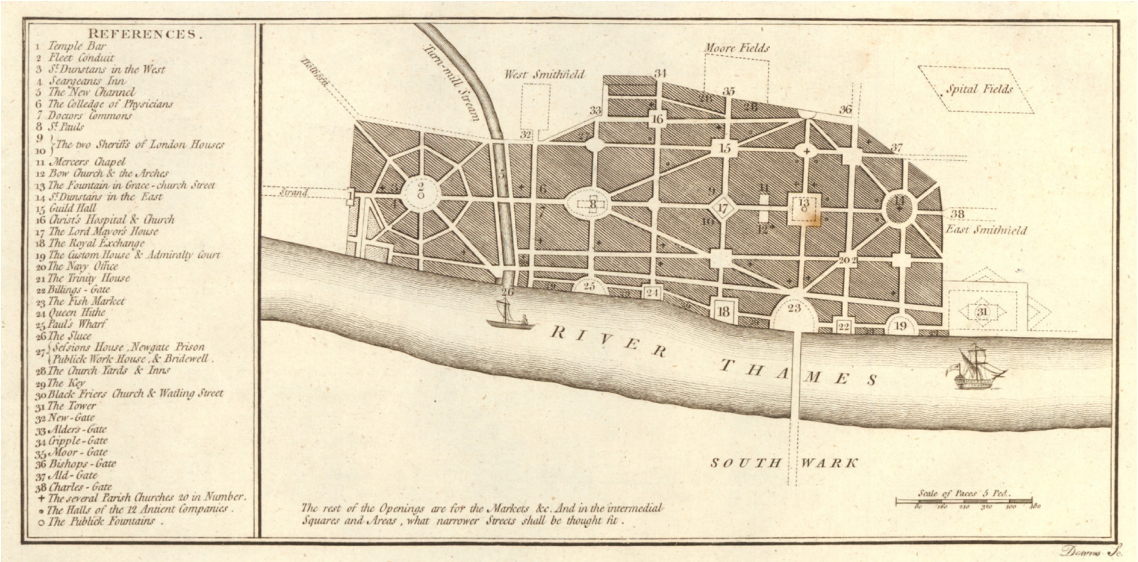
Erklärung des Plan und Auffrisses
über die
Nahmens - Buchstaben
Ihro Hochfürstl. Durchlaucht des regierenden Herrn Marggrafen zu Brandenburg - Onolzbach und Bayreuth ꝛc. ꝛc.
Herrn Christian Friederich Carl Alexander.

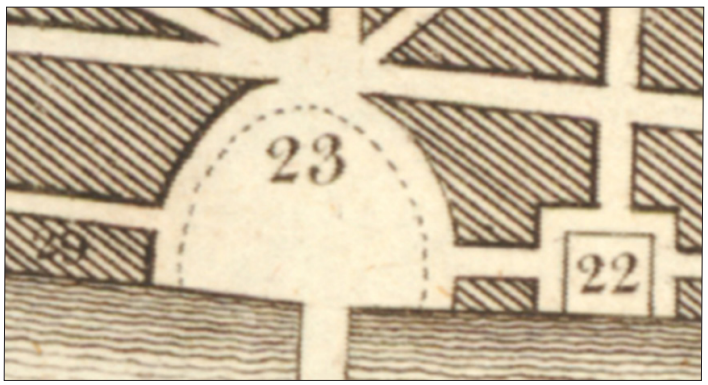
Erklärung des Plan und Auffrisses
über die
Nahmens - Buchstaben
Ihro Hochfürstl. Durchlaucht der regierenden Frau Marggräfin zu Brandenburg - Onolzbach und Bayreuth ꝛc. ꝛc.
Frauen Friederica Carolina.

Die Verdoppelung und Spiegelung der Initialen des Souveräns findet sich in ganz unterschiedlichen Abwandlungen in der Herrschaftsikonographie zahlreicher gekrönter Häupter der Epoche, wie in dem *Architektonischen Alphabet* von Johann David Steingruber (1773) mit 30 Grundrissen in Buchstabenform. Der bizarren Sammlung sind zwei Schlossgrundrisse in Form der verschränkten und gespiegelten Initialen von Markgraf Christian Friedrich Carl Alexander von Brandenburg-Ansbach (1736-1806) und seiner Frau Friederike Caroline von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1735–1791) vorangestellt, denen das Werk gewidmet ist.[10]

nander verschränkten und gespiegelten Initialen "L" Ludwigs XIV. Das "C" steht für Charles II., es findet sich in eben dieser Form gespiegelt und verschränkt auf den Münzen aus seiner Regierungszeit, etwa auf der Rückseite der Silver Crown von 1673 oder der Half Groat (2 Pence) von 1677. Die Flotte, die zum gespiegelten "C" aufgereiht ist, wird so ganz direkt mit dem regierenden König identifiziert, sie repräsentiert ihn quasi körperlich im Emblem und nicht nur über seine Wappen und Farben in den Heckprospekten der Schiffe.

Wenzel Hollars Kupferstich ist somit ein Programmblatt, das das historische Ereignis des Überfalls eines Fregattengeschwaders der Royal Navy auf unbewaffnete Handelsschiffe und wehrlose Fischerdörfer – das auf Englisch noch immer euphemistisch "Holmes' bonfire 1666" genannt wird – zum Anlass nimmt, die absolutistische Ordnung der englischen Restauration Charles' II. der republikanischen der Generalsstaaten gegenüberzustellen, die aus der Perspektive des Royalisten ganz offensichtlich als eine minderwertige charakterisiert werden soll. Deshalb bildet die halbrunde Heckfassade der englischen Schiffsformation eine perfekte geometrische Form, die die in Unordnung fliehende holländische Handelsflotte überlegen umschließt und kontrolliert. Somit muss man das Durcheinander der holländischen Schiffe als ein Bild der vollkommenen Niederlage des republikanischen Staates verstehen.





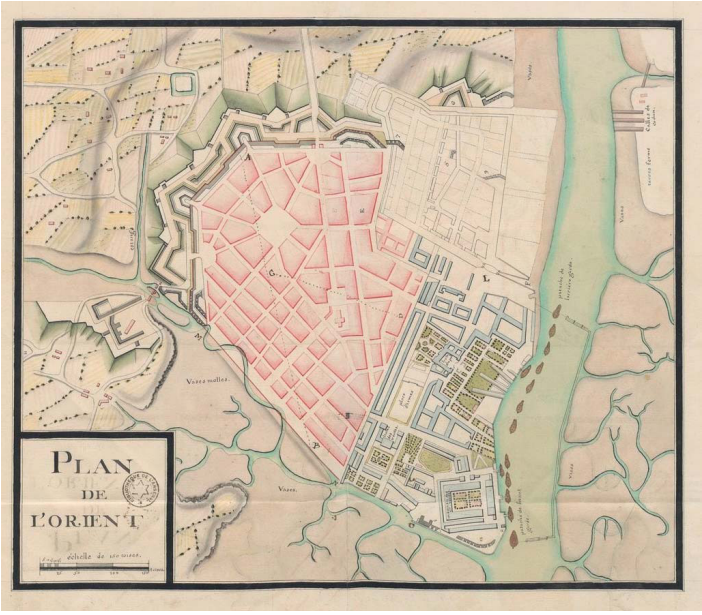
Der "Crescent", wie ihn Wenzel Hollar für die Formation der Royal Navy verwendet, ist eine städtebauliche Großform, die in der englischen Urbanistik des 18. Jahrhunderts zu einer regelrechten Modeform wurde. Sie taucht erstmals in einigen Entwürfen für den Wiederaufbau von London nach dem großen Brand von 1666 auf, wie hier in dem Vorschlag von John Evelyn. Der riesige Platz, den er der London Bridge vorgelagert hat, wird von langen halbmondörmigen Fassaden begleitet.
British Museum number 1874,0110.254.

Die Verdoppelung und Spiegelung der königlichen Initialen findet sich in ganz unterschiedlichen Abwandlungen in der Herrschaftsikonographie zahlreicher gekrönter Häupter der Epoche. Nicht nur auf Münzen und Wappenmedaillons wurden die Initialen des Souveräns gespiegelt und ineinander verschränkt, sondern selbst in den Grundrissen ihrer Schlösser findet sich das Motiv. Beispielhaft ist hier das *Architektonische Alphabet* von Johann David Steingruber (1773) mit 30 Grundrissen in Buchstabenform, denen zwei Blätter mit Schlossgrundrissen in Form der verschränkten und gespiegelten Initialen von Markgraf Christian Friedrich Carl Alexander von Brandenburg-Ansbach (1736-1806) und seiner Frau Friederike Caroline von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1735–1791) vorangestellt sind.[10]

Diese Form der Herrschaftsikonographie ist eine besonders subtile Anspielung auf die Lehre von den zwei Körpern des Königs, als Mensch und als Institution, die die Staatstheorie der Zeit zur Doktrin erhoben hatte. Der orthographisch korrekt lesbare Buchstabe verkörpert den lebenden Monarchen mit seinem realen Charakter und den physiologischen Eigenschaften, die ihn als Mensch und Person kennzeichnen. Die gespiegelte Initiale dagegen bezieht sich auf den "zweiten Körper des Königs", auf die überzeitliche Institution des Königtums, die er zwar in persona verkörpert, die aber nicht mit seiner Person stirbt, sondern dynastisch fortbesteht, so wie es die französische Formel beim Ableben des Herrschers bekräftigt: "*Der König ist tot. Es lebe der König!*"[11]

Insofern ist das gespiegelte "C", in dem Wenzel Hollar die idealtypisch verstandene Royal Navy aufgereiht hat, die materielle Verkörperung der Macht der Institution des absoluten Königtums, dem allein Gott es erlaubt hat, an seiner Statt ein stellvertretendes Strafgericht über die Widersacher hereinbrechen zu lassen, so wie es die biblisch düsteren Wolken des brennenden Terschelling am Horizont verkünden.

Die im Halbrund bis an den Horizont aufgereihten Schiffe bilden mit ihren geschlossenen Heckfassaden eine städ-



Plan des 18. Jahrhunderts mit dem Grundriss der Stadt L'Orient in der Bretagne, die 1664 als Hafen und Werft der Ostindienkompanie angelegt wurde. Die drei fächerförmigen Helligen der Werft - rechts am Fluss -werden wie ein Ehrenhof von einer Dreiflügelanlage umschlossen. Bibliothèque nationale de France.

tebauliche Figur, einen "Crescent", wie er in den urbanistischen Entwürfen der Zeit eben in Mode kommt. "Crescent" - "Halbmond" - meint im englischen Städtebau eine gekrümmte, in die Länge gezogene, meist konkav geschwungene Fassadenkontur, die eine große, oft parkartige Freifläche umschließt, manchmal auch einen städtischen Platz, ohne jedoch einen geometrisch exakt abgezirkelten Halbkreis zu bilden, wie ihn der kontinentale Barock bevorzugt. Ihre größten Triumphe feierte diese städtebauliche Großform in den Entwürfen von John Wood mit den Crescents von Bath im 18. Jahrhundert, wo die Fassaden nicht nur konkave, sondern auch konvexe Formen bilden. Die ersten Crescents sieht man jedoch schon einhundert Jahre früher in den Entwürfen für den Wiederaufbau von London nach dem großen Brand von 1666, sowohl bei Christopher Wren, vor allem aber bei John Evelyn. In den Erläuterungen zu seinem Aufbauplan, den er nur eine Woche nach dem Ende des Brandes am 13.9.1666 (jul.) dem König vorlegte, schreibt Evelyn über die städtischen Plätze dieses neuen Londons: "*Nor should these be all of them square, but some of them oblong, circular and oval figures for their better grace and capacity.*"[12]

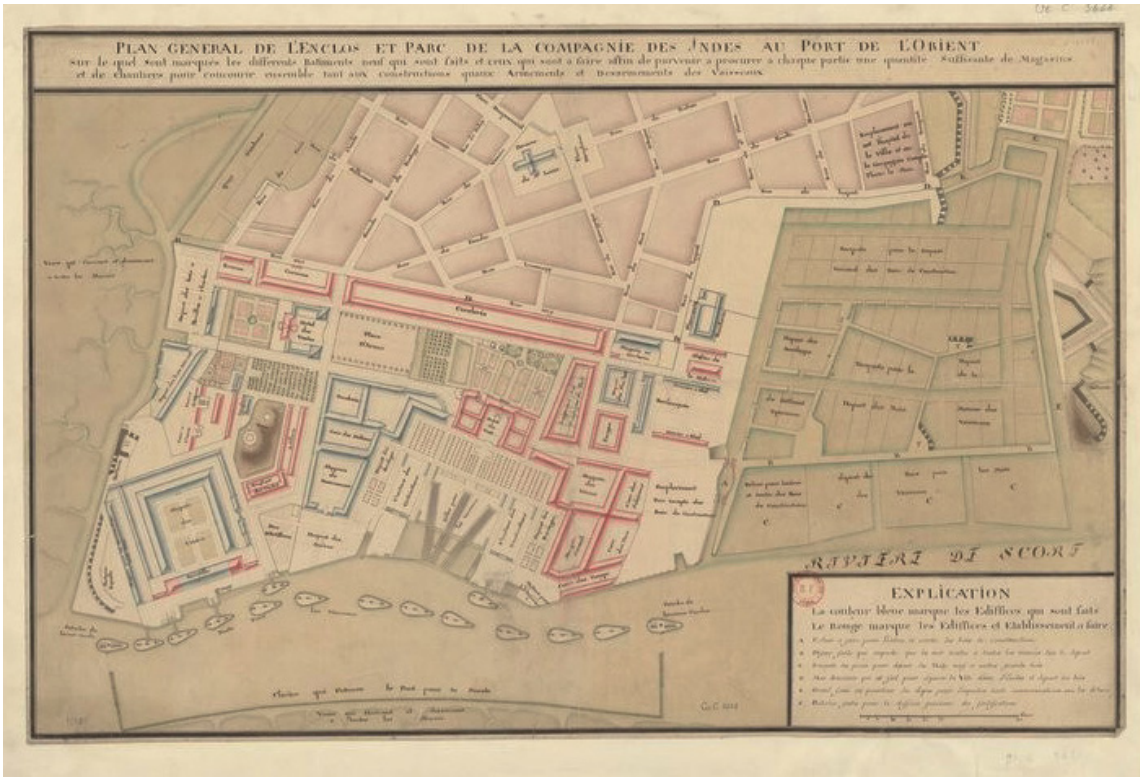
Wenzel Hollar's Stich mit der zum Crescent aufgereihten Royal Navy ist ebenfalls in der Geburtsstunde dieser städtebaulichen Großform entstanden. Dies ist gewiss kein Zufall, sondern der künstlerische Geist der Zeit weht hier mit Macht durch die unterschiedlichsten Gattungen der Kunst.

Die Rückseiten der Schiffe im barocken Städtebau

Die am Kai nebeneinander aufgereihten Heckfassaden der Schiffe sind zunächst aus einer logistischen Notwendigkeit der optimalen Nutzung der Hafenanlagen entstanden. Aber ihre quasi architektonische Anordnung in einer Reihenfassade mußte den Blick dafür schärfen, welche städtebaulichen Möglichkeiten in dieser verfremdenden Verdoppelung der steinernen Hafenfront der Stadtarchitektur an Land durch die hölzernen Heckprospekte der Schiffe beschlossen lagen. Jedenfalls wird dieses Prinzip der unähnlichen Wiederholung der städtischen Fassade in den nebeneinander liegenden Schiffshecks zuerst um die Mitte des 17. Jahrhunderts systematisch und bewusst im Städtebau eingesetzt. In den neu gegründeten Planstädten, die unter Ludwig XIV. als Werften und Basen der Ostindienkompanie erbaut wurden, wird die Architektur der Stadt zur steinernen Fassung der hölzernen Prachtfassaden der Schiffe. Die erste Stadt, bei deren Anlage dieser städtebauliche Gedanke 1664 mit monumentaler Geste umgesetzt wurde, ist L'Orient in der südlichen Bretagne.

Die Compagnie des Indes Orientales war 1664 für den Handel mit Afrika, Indien, Südostasien und China mit königlichen Privilegien ausgestattet worden. Diese sahen nicht nur kaufmännische Unternehmungen vor, sondern auch das Recht auf militärische Operationen, Gründungen von Faktoreien und Handelsniederlassungen bis hin zum Erwerb größerer Territorien, verbunden mit eigentlich hoheitlichen Aufgaben, wie dem Aufbau staatlicher Strukturen, dem Recht Steuern zu erheben und im Namen des Königs, aber nach eigenem Ermessen, Politik zu betreiben.

Als Basis für diese weitgefassten – im Grunde staatlichen – Aufgaben wurden an der französischen Westkü-

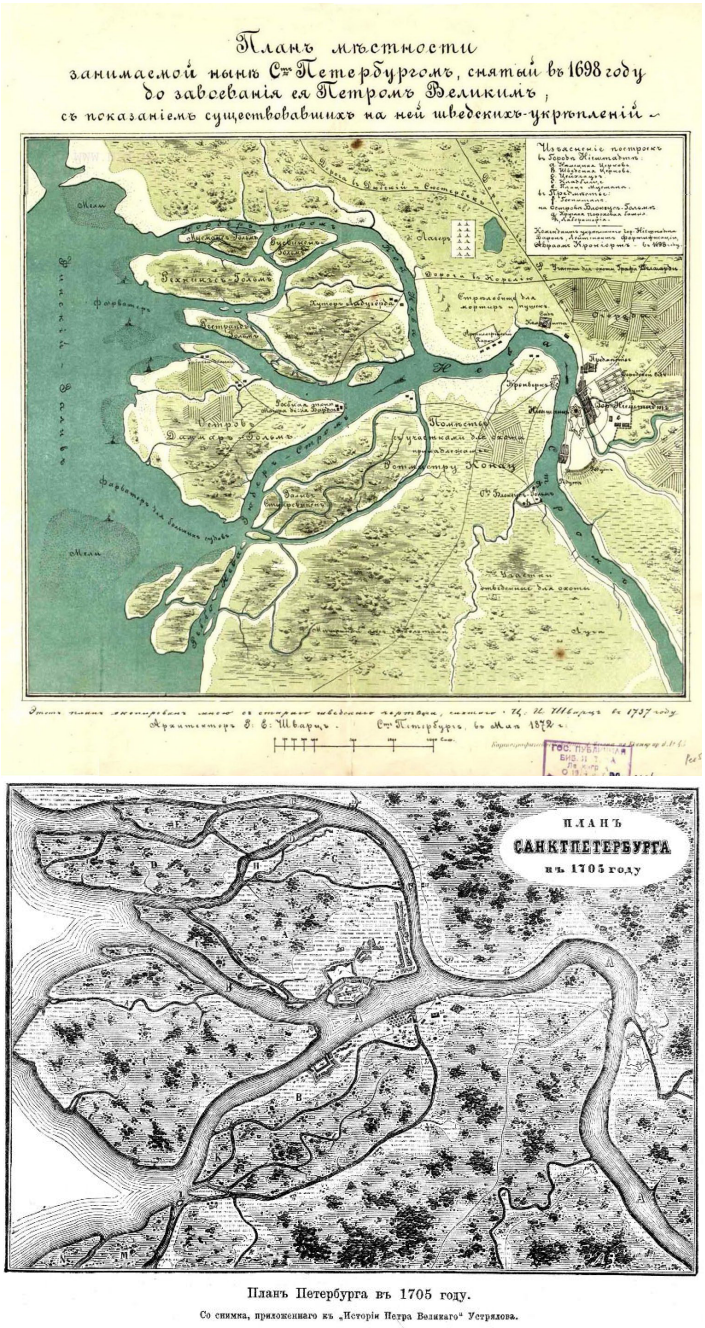


L'Orient, Ausschnitt mit den Helligen der Werft im Ehrenhof, der sich trichterförmignach dem Vorbild von Versailles zum Corps de Logis hin in die Tiefe staffelt. Bibliothèque nationale de France.

ste zwei Häfen angelegt, L'Orient und Rochefort, die mit allen notwendigen Einrichtungen für den Bau, die Ausrüstung und den Betrieb der Ostindienfahrer ausgestattet waren, sowie mit den Depots und Lagerhäusern, die der Handel mit dem Orient erforderte. Es ist bezeichnend für den herrschaftlichen Willen des Königs und Colberts, der die Ostindienkompanie ins Leben gerufen hatte, dass dafür keine bereits vorhandenen Häfen umgebaut wurden, sondern vollkommen neue Stadtanlagen gegründet wurden, die es erlaubten, das neue Herrschaftsinstrument der privaten Handelskompanien unter der Schirmherrschaft des Königs auch architektonisch angemessen zur Darstellung zu bringen.

Für die Stadt L'Orient wurde 1664 eine Halbinsel am Fluss Scorff im Mündungstrichter des Blavet in der Bretagne ausgewählt, die genügend Platz und ebenes Baugelände für die neue Stadt bot, zugleich aber auch gut zu verteidigen war. Auf der Landseite wurde die Halbinsel mit starken Befestigungen in der Vauban'schen Manier geschützt, die die drei Seiten eines regelmäßigen Achtecks bilden; das Straßensystem in diesem Teil der Stadt ist radial um einen quadratischen Platz in der Mitte organisiert und daran schließt ein Schachbrettraster an, das allerdings eine von Norden kommende, schon vorhandene Landstraße mit einbeziehen musste und deshalb nicht ganz regelmäßig sein konnte.

Südlich der Bürgerstadt erstreckt sich am Ufer des Flusses die Werft mit den Lagerhäusern der Ostindienkompanie, die etwa eine Fläche von der halben Größe des Stadtgebietes einnimmt. Zwischen der Stadt und der Werft liegt die mehrere hundert Meter lange Seilerei, die das Quartier der Ostindienkompanie wie eine Mauer abschließt und tatsächlich auch durch ergänzende Kopfbauten bis an die Befestigungen herangeführt wird. Der Kern des Quartiers der Ostindienkompanie ist eine Mehrflügelanlage, die nach dem Vorbild von Versailles trichterförmig zum Hotel du Port in die Tiefe gestaffelt ist. Sie umschließt die Schiffbauplätze, deren Hellinge fächerförmig auf das Hafenbecken zulaufen. Davor liegen zu beiden Seiten die Kaimauern für die Schiffe, die wegen des großen Tiedenhubs mit beweglichen Landungsbrücken ausgestattet sind. Diese schlossartige Organisation der Hauptgebäude der Werft dient der großartigen architektonischen Inszenierung der Schiffsar-



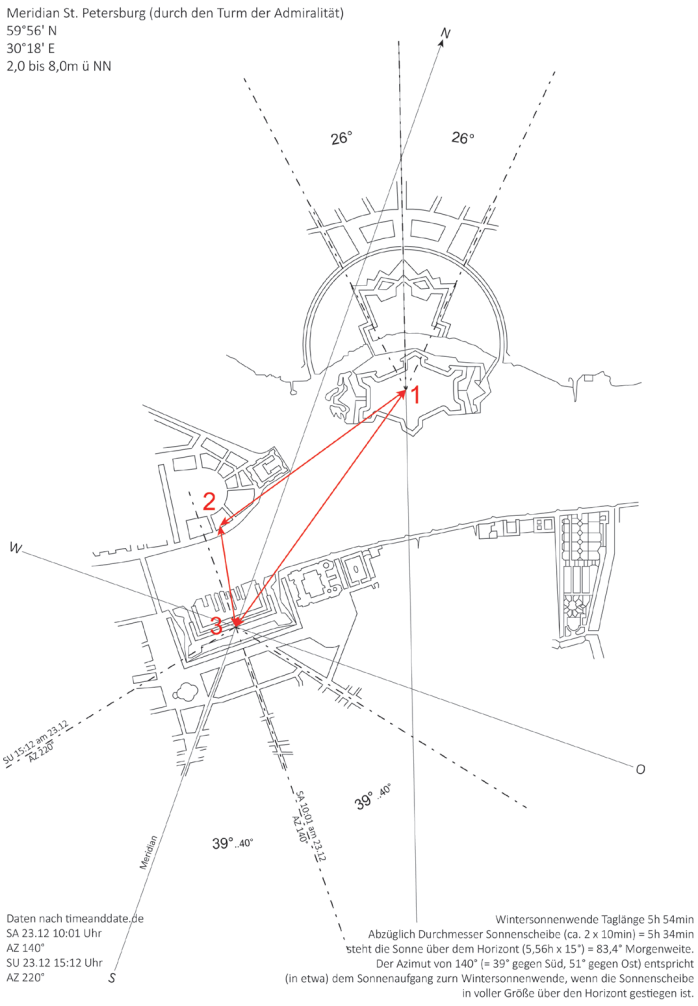
Lageplan von Sankt Petersburg auf drei Inseln im Mündungsdelta der Newa. Die Wassiljeski-Insel ist die größte des Archipels, vor ihrer Ostspitze, der Strelka, teilt sich der Fluss in seine beiden Hauptmündungsarme.
Пунин, Андрей Л., Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Санкт-Петербург 2014, S. 185

chitektur, denn die gestaffelten Flügel umschließen auf drei Seiten die im Bau befindlichen Schiffe als das kostbarste Gut der Compagnie, sie machen den Sinn und Zweck der ganzen Anlage ohne weiteres augenfällig, indem sie die Schiffe wie Kunstwerke präsentieren. Die prachtvolle Architektur der Heckprospekte wird zum Exponat, die fächerförmige Anordnung der Hellinge zu einer zeremoniellen Inszenierung der Schiffsarchitektur, die die Herrschaftsikonographie der Heckfassaden wie auf dem höfischen Theater in einem kunstvollen Arrangement szenographisch aufreiht.

Diese Raumtypen und Bauformen, die aus der französischen Herrschaftsarchitektur der Renaissance und des Barock ohne weiteres geläufig sind, erfahren in den Werftarchitekturen jedoch eine bezeichnende Umdeutung. Sie sind nicht, wie bei den Schlossbauten, eine Empfangsarchitektur für den zeremoniellen Einzug, sondern sie werden in den architektonischen Planungen für die königlichen Häfen und Werften so eingesetzt, dass sie den eigentlich rein funktionalen Gegenstand dieser Anlagen – den Bau der Schiffe – monumental fassen und überhöhen. Die im Bau befindlichen Schiffe liegen immer in der Mitte einer nobilitierenden Herrschaftsarchitektur, umrahmt von den schlossartig gestaffelten Flügeln einer Cour d'Honneur, wie in L'Orient, oder sie stehen wie Exponate aufgereiht vor repräsentativen Fassaden, wie in Rochefort. Die architektonische Absicht hinter diesen räumlichen Gesten ist unverkennbar, sie wird in unterschiedlichen Raumtypen und Bauformen realisiert, aber sie dient immer dem gleichen Zweck, nämlich die königlichen Schiffe als die weithin wirkenden Träger der Herrschaftsikonographie monumental zu inszenieren. Die Werften sind weit mehr als nur eine funktionale Einrichtung zum Bau der Schiffe, sie sind auch – und angesichts der großen architektonischen Gesten möchte man sagen: vor allem – ein Theater der Schaulust an den Schiffen und eine herrschaftliche Bühne zur Inszenierung der königlichen Macht.

Die beiden Seiten der Admiralität von Sankt Petersburg

Die städtebauliche Idee, die Rückseite der Schiffe als hölzerne Stadtfassade dem steinernen Prospekt der Stadtsilhouette vorzulagern, fand ihre vollkommenste Verwirklichung nicht im absolutistischen Frankreich, sondern weit im Osten Europas, bei der Anlage von Sankt Petersburg. Die Stadt wurde 1703 von Zar Peter I., dem Großen auf drei Inseln im Mündungsdelta der Newa angelegt. Dort teilt[13] sich



Die drei aufeinanderbezogenen Zentren von Sankt Petersburg: 1 Die Festung Sankt Peter und Paul mit der Grablege der Zarendynastie in der Peter-Pauls Kathedrale, auf die ein Fächer von drei Achsen fluchtet. 2 Das Akademieviertel auf der Halbinsel Strelka, mit der Kunstkammer am Ufer der Newa gegenüber der Admiralität. 3 Das Palastufer mit der Dreiflügelanlage der Admiralität und der zur Newa hin gelegenen Werft. Davor der weit in die Stadt ausgreifende Trident der drei orientierten Achsen.

der Fluss kurz vor seiner Mündung ins Meer in drei große und viele kleine Mündungsarme, von denen die nördliche "Kleine Newa" für die seegängigen Schiffe der Zeit mit etwa 5 m Tiefgang schiffbar war. Vor der Teilung des Flusses, der dieser Stelle etwa 600 m breit ist, liegt vor dem Nordufer eine kleine Insel, auf der der Zar am 27.5. 1703 die Peter und Paul-Festung anlegen ließ. Diese Verteidigungsanlage ist ein von West nach Ost in die Länge gezogenes Achteck mit Herzbastionen und vorgelagerten Außenwerken, die die beiden Tore sichern. Auf dem Nordufer liegen weitere Bastionen, die das " Kronwerk" genannt werden. Im Zentrum der Festung liegt die Peter und Paul-Kathedrale, in der der Zar die Grablege seiner Dynastie, der Romanow, einrichten ließ.

Auf dem gegenüberliegenden südlichen "Palastufer" wurde nach den Plänen von Bartolomeo Rastrelli zwischen 1754 und 1762 der Winterpalast erbaut, der unter Katharina der Großen nach 1771 um die beiden Eremitagen erweitert wurde. Westlich davon liegt die Admiralität an der Kleinen Newa, die zwischen 1704 und 1711 als befestigte Werft erbaut wurde. 1727-1738 erhielt sie durch Ivan Korobov ihre heutige Gestalt, zwischen 1806 und 1823 wurde sie durch Andrejan Dmitrijewitsch Sacharow nochmals erweitert. Der dritte Nukleus der Stadt ist das Akademieviertel auf der gegenüberliegenden Spitze der Wassiljewski-Insel, der Strelka, entworfen von verschiedenen italienischen Architekten, darunter Giacomo Quarenghi und Domenico Trezzini, der von 1703 bis 1713 der Generalbaumeister des gesamten Projektes war.

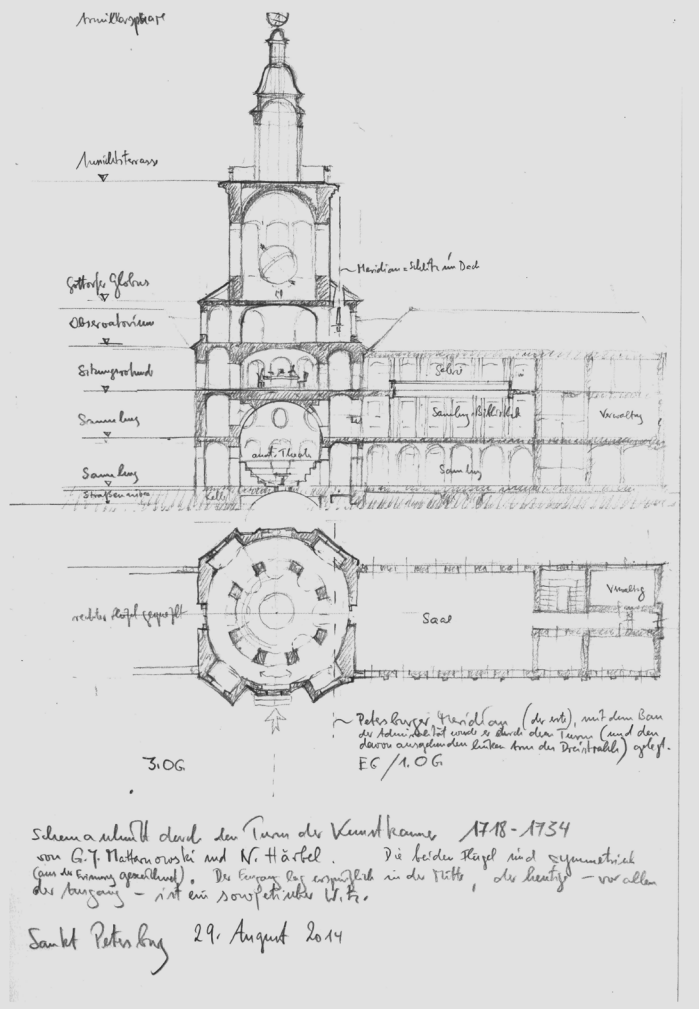
Ursprünglich sollte die Stadt sich überwiegend auf der Wassiljewski-Insel ausdehnen. 1717 hatte der Zar den französischen Architekten Alexandre Leblond berufen, der dafür einen barocken Generalplan entwarf. Dieser sah ein gewaltiges, weit in die Vier Himmelsrichtungen ausgreifende Achsenkreuz vor, eine monumentale Steigerung des römischen Kardo und Decumanus, dem ein ebenso monumentales Andreaskreuz hinterlegt war, das Symbol der russischen Orthodoxie wie auch der blau-weißen Fahne der Marine des Zaren. Dieser Plan musste jedoch aufgegeben werden, da die Wassiljewski-Insel zu häufig überschwemmt wurde. Der Siedlungsschwerpunkt verlagerte sich deshalb auf die südlichen Inseln und dadurch wurde die dort schon erbaute Admiralität zum eigentlichen Zentrum von Sankt Petersburg. 1737 wurde die "Kommission für die ordentliche Entwicklung der Stadt Sankt Petersburg" eingesetzt, die in kurzer Zeit einen neuen Generalplan vorlegte. Dieser sah die Anlage[14] von zwei Dreisternen zu beiden Seiten der Newa vor, von denen der südliche auf den 72 m hohen Turm der Admiralität fluchtete, der nördliche auf die 139 Meter hohe Turmspitze der Peter und Paul-Kathedrale. Damit wurde Sankt Petersburg zu einer Stadt die vor allem über unendlich lange Fernsichten auf sehr hohe vergoldete Turmspitzen or-





Oben: Fernblick auf die Peter und Pauls-Festung mit den vor dem dunklen Wolkenhimmel leuchtenden vergoldeten Dächern der Kathedrale, vom Palastufer aus gesehen. Foto: Pieper.
Unten: Die Kunstkammer, vom Fluss aus gesehen. Der langgestreckte Bau wurde von 1718 bis 1734 von Jürgen Mattarn erbaut, der als Assistent von Andreas Schlüters 1713 nach Sankt Petersburg kam. Foto: Pieper.

ganisiert ist, die entweder über die leere und an dieser Stelle sehr breite Wasserfläche der Newa führen, oder durch die dicht gebaute Stadt in den Sichtschneisen der beiden Dreisterne des Fächerplanes; sie werden deshalb "Prospekte" genannt. Der südliche Arm des Dreisterns ist so ausgerichtet, dass der westliche Prospekt exakt in Nord-Süd-Richtung geführt wird, also mit dem Petersburger Meridian (30° 18' 8 '') zusammenfällt. Die mittlere Achse, die auch die "Große Perspektive" genannt wird ("Bolschaja Perspektivnajya Doroga"), führt mit einem Azimut von etwa 140° auf den Sonnenaufgangspunkt zur Winter-



Schnitt durch den Turm der Kunstkammer. Die symmetrisch angeordneten Seitenflügel der Kunstkammer, die die naturwissenschaftlichen und anthropologischen Sammlungen der Akademie beherbergen, umschließen in der Mitte einen achteckigen Turm, in dem in fünf Geschossen die Repräsentationsräume der Wissenschaften hierarchisch übereinander angeordnet sind. Ganz unten auf dem Eingangsniveau befindet sich ein kugelförmiges anatomisches Theater, das die Medizin als die Wissenschaft im Dienste des physischen Lebens vertritt. Darüber liegt die Sitzungsrotunde der gelehrten Gesellschaften, die über den Sammlungen rechts und links schwebt, auf denen ihre Forschungen aufbauen. Noch eine Etage höher, wo der Turm schon schon etwas schmaler wird, ist das astronomische Observatorium untergebracht. Ganz oben schließlich ist unter der Kuppel der Gottdorfer Globus eingebaut, den der dänische König Friedrich dem Zaren geschenkt hatte, und welcher das in der Kunstkammer versammelte Wissen schließlich in die universale Ordnung von Welt und Kosmos einbindet. Pieper.

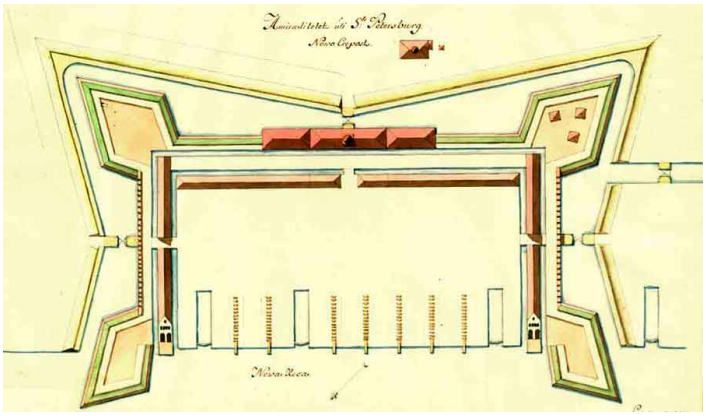
sonnenwende (10:01 Uhr am 23. Dezember).[15]

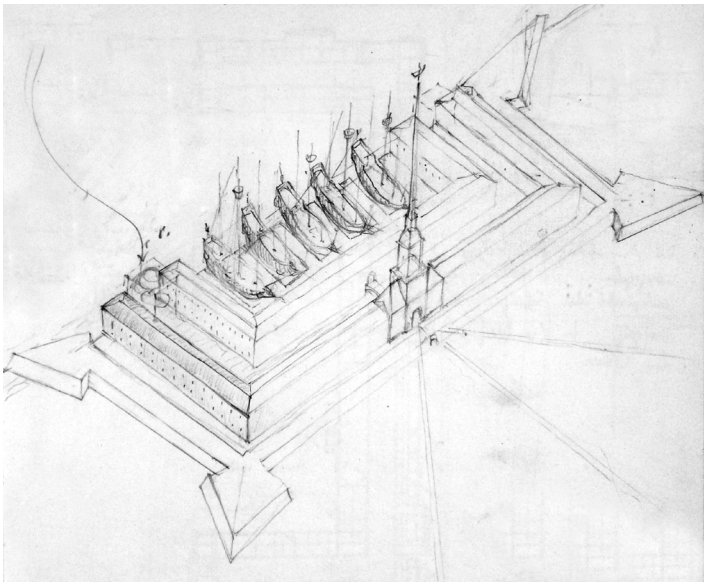
Der Dreh- und Angelpunkt dieses Systems ist die Admiralität. Sie wurde zwar als eine viereckige Festungsanlage mit Herzbastionen auf den Ecken angelegt, zugleich aber als Dreiflügelanlage, die einen Ehrenhof umschließt, und damit folgt sie getreulich der klassischen Typologie des barocken Schlossbaus. Die drei Flügel werden von parallel geführten zweigeschossigen Bauten gebildet, deren längere Seite über 400 m misst. Sie beherbergen außen die Verwaltung der Admiralität, innen die Magazine und Werkstätten der Werft. Dazwischen liegt ein umlaufender Kanal, über den zu Schiff von der Newa Material angeliefert werden konnte.

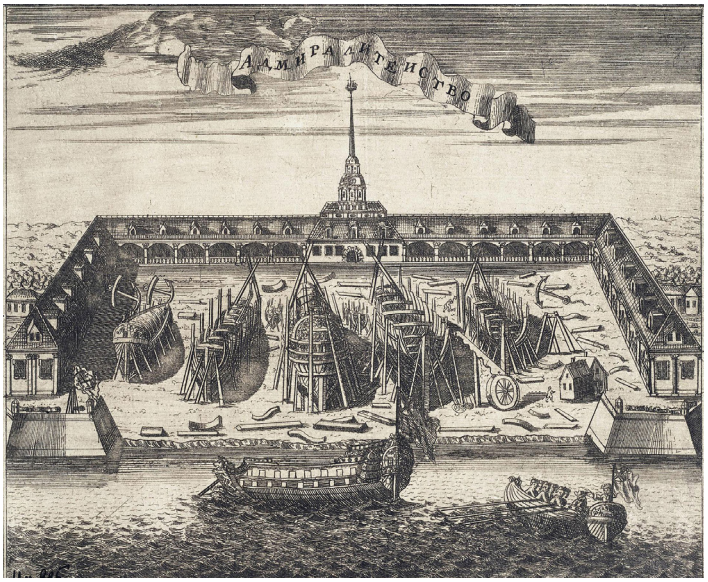
Auf der Stadtseite liegt der Torturm mit seiner 72 m hohen vergoldeten Turmspitze, die von einer Wetterfahne in Form der Silhouette einer Fregatte bekrönt ist, und dieses Wahrzeichen der Entstehung der Stadt sieht man von weither aus allen drei Prospekten.

Zur Wasserseite öffnet sich der Ehrenhof der Werft, der schlossartig die Helligen der Schiffe umschließt. 5-6 Schiffe konnten hier gleichzeitig gebaut werden, sie wurden nach der französischen Stapellauftechnik mit dem Heck zum Wasser hin[16] erbaut, so dass ihre Heckprospekte sich als die vierte Fassade der Admiralität präsentieren – eine städtische Fassade aus Holz, die mit dem Rhythmus der Heckprospekte die drei anderen wiederholt und zugleich hintersinnig verfremdet, nicht zuletzt auch durch die ständigen Veränderungen, die das allmähliche Wachsen der Schiffe im Baufortschritt mit sich brachte.

Gegenüber auf der Strelka antworteten diesem lebendigen Prospekt die nicht minder prächtigen und beredsamen Silhouetten der Akademien. In der Mitte der Wasserfront liegt die Kunstkammer, ein langgestreckter Bau, erbaut von 1718 bis 1734 von Jürgen Mattarn (später Georg Johann Mattarnovi), der als Assistent von Andreas Schlüter 1713 nach Sankt Petersburg gekommen war. Die symmetrisch angeordneten Seitenflügel, die die naturwissenschaftlichen und anthropologischen Sammlungen der Akademie beherbergen, umschließen in der Mitte einen achteckigen Turm, in dem in fünf Geschossen die Repräsentationsräume der Wissenschaften hierarchisch übereinander angeordnet sind. Ganz unten auf dem Eingangsniveau befindet sich ein kugelförmiges anatomisches Theater, das die Medizin als die Wissenschaft im Dienste des physischen Lebens vertritt. Darüber liegt die Sitzungsrotunde der gelehrten Gesellschaften,







Oben: Die Admiralität am Anfang des 17. Jahrhunderts mit den beiden U-förmigen Zeilen der Dreiflügelanlage, dazwischen der Versorgungskanal und im Ehrenhof die Werft mit im Bau befindlichen Schiffen, die an der Newa aufgereiht sind – der vierten hölzernen Palastfassade der Admiralität.
Mitte: Perspektivische Skizze der zweigeschossigen Baukörper der U-förmigen Dreiflügelanlage mit dem hoch aufragenden Torturm zur Stadt und dem zum Fluss hin offenen Ehrenhof, der die neuen Schiffe wie ein kostbare Exponate einfasst. Pieper
Unten: Die Admiralität in den 1720er Jahren mit den Heckprospekten der im Bau befindlichen Schiffe.

die über den Sammlungen rechts und links schweben, aber dennoch auf dieses Wissen um die Vielfalt der materiellen und geistigen Kulturen der Erde angewiesen sind. Noch eine Etage höher ist das astronomische Observatorium untergebracht. Dort kann man mit einem Teleskop, das exakt auf dem ersten Meridian von Sankt Petersburg steht, die Gestirne in der Kulmination beobachten, denn zu diesem Zweck lässt sich im östlichen Kabinett das Dach öffnen. Dieses Detail bringt noch einmal die grandiose Idee des Ganzen auf den Begriff, die Mikroskopie der eigenen Forschung mit der Makroskopie der Wissenschaften insgesamt zu verbinden und das Eigene im Kontext der Vielfalt des Anderen zu verorten. Ganz oben schließlich ist unter der Kuppel der Gottdorfer Globus eingebaut, den der dänische König Friedrich dem Zaren geschenkt hatte, der das gesamte Sytem der Petersburger Kunstkammer abschließend in die universale Ordnung von Welt und Kosmos einbindet: Außen sieht man den terrestrischen Globus, das Bild der Erde, im begehbaren Inneren sitzt man in einem Himmelsglobus und betrachtet von der Erde aus – *in effigie* – den Fixsternhimmel. Auf der Spitze des Turmes schließlich ist eine vergoldete Armillarsphäre aufgesetzt, so stark vergrößert, dass sie über die Distanz der weiten Wasserfläche mit den beiden anderen Fluchtpunkten der Stadtfigur kommunizieren kann, mit dem goldenen Engel auf der Spitze des Turms der Peter und Paul-Kathedrale und der goldenen Fregatte auf der Spitze der Admiralität.

Diese ausgreifenden Blickbeziehungen über die leere Wasserfläche verbinden die drei Pole der neuen Stadt und offenbaren damit das Programm, das diesem Entwurf zugrundeliegt. Es proklamiert das Staatsverständnis des aufgeklärten Alleinherrschers, das hier dem Stadtraum hinterlegt wird, das humanistische Herrschaftsverständnis der Verpflichtung des Souveräns auf die Dialektik der "*arma et litterae*"[17]. Diese Verbindung ritterlicher Tugenden mit den *studia humanitatis*, die schon die römische Antike thematisiert hat, wird in der Staatslehre der Renaissance zu einem festen Topos. Ein frühes Zeugnis sind die Gespräche am Hof von Urbino, die Baldassar Ca-

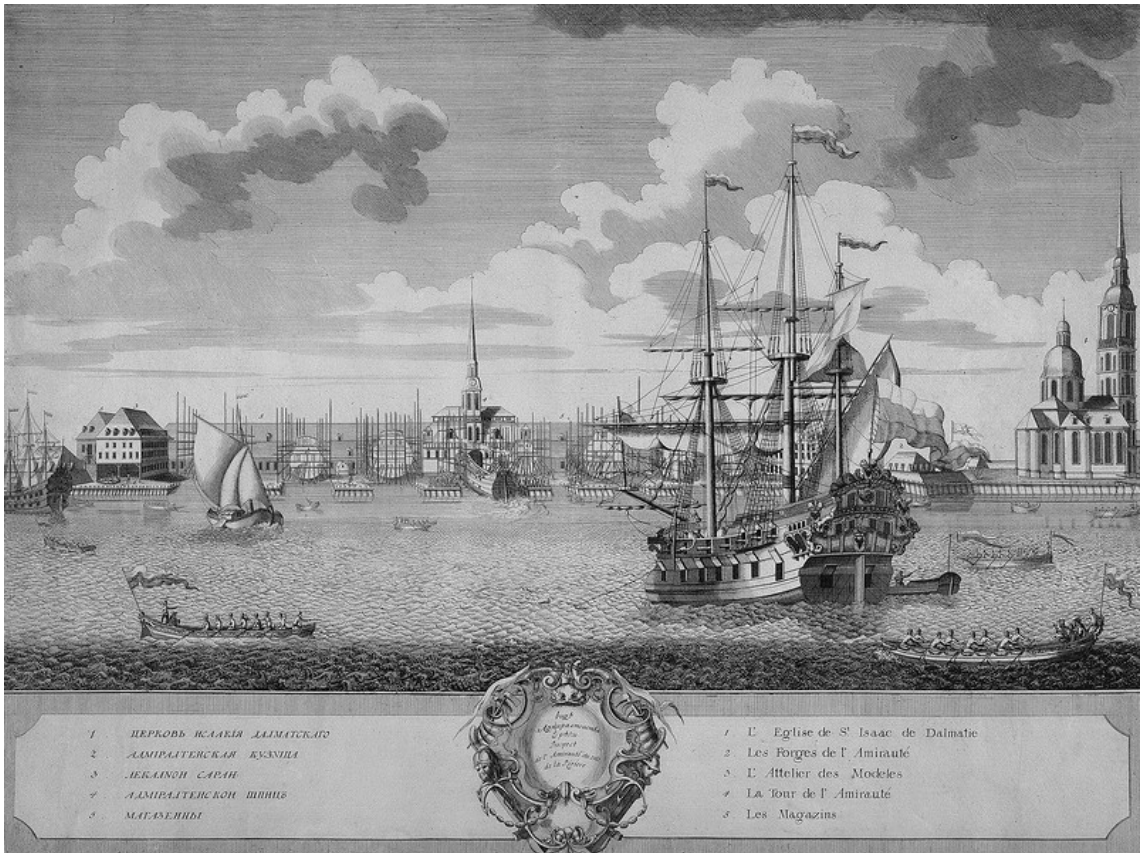


Die vergoldeten Objekte auf den Turmspitzen der drei wichtigsten Symbolbauten der Stadt des Zaren, die die Legitimität der Dynastie, ihre Wehrhaftigkeit und ihre Förderung der Künste und Wissenschaften repräsentieren: Die Fregatte auf der Admiralität, die Armillarsphäre auf der Kunstkammer und der Engel auf der Kathedrale. Fotos: Pieper:

stiglione in seinem *Cortegiano* literarisch verarbeitet hat. Die Charakteristik Franz I., die er dem Disputanten Iuliano de' Medici in den Mund legt, schildert den französischen Thronprätendenten "monsignor d'Angulem" als eine Herrschergestalt, die in den Waffen wie in den Künsten gleichermaßen bewandert ist, so dass sich mit ihm als Vorbild nach seiner Thronbesteigung die Hoffnung auftut, dass "*selbst die Franzosen, die nur den Adel der Waffen kennen*" und "*die Künste verabscheuen*" zu einem wahren Verständnis der Herrschaft in der Doppelrolle des Königs als Kriegsherr und kunstsinniger Friedensfürst finden werden.[18]

Die humanistische Herrschaftsformel der "*arma et litterae*" ist im Stadtraum von Sankt Petersburg durch die drei Institutionen präsent, die mit ihren vergoldeten Turmspitzen die weite Lagune der Newa wie Leuchttürme umstellen. Im Nordosten liegt die Festung Peter und Paul, ein Waffenort, aber zugleich auch die Grablege der Zaren und damit für den absoluten Herrscher, der seine Macht und Idoneität durch Abstammung innehat, der Ursprungsort seiner dynastischen Legitimation. Im Süden neben dem Winterpalast als seiner Residenz liegt die Admiralität, der Waffenort zur See. Gegenüber im Nordwesten erhebt sich der Turm der Kunstkammern, das Herz der Akademien, das im Dreieck der herrschaftlichen Symbole im Stadtraum die "litterae" repräsentiert, deren Förderung der Souverän garantiert.

Der eigentliche Fokus dieses gesamten städtebaulichen Systems ist die Admiralität, weil sie allein mit ihren beiden Seiten - vorn und hinten - eine sinnfällige Beziehung zum Ganzen herstellt. Von ihrer Vorderseite ausgehend greift der Trident weit in den Stadtraum aus, umgekehrt fluchten seine Prospekte auf den Turm mit seinem gewaltigen Triumphtor, das, wie jedes Schlossportal, einladend und abweisend zugleich ist. Seine Achsen weisen auf die einzigen von der Natur vorgebenen Orientierungspunkte im Raum, die mittlere auf den Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende als dem wichtigsten Schlüsseltermin des Jahres, an dem die Sonne zurückkehrt und die Tage wieder länger wer-



Blick über die Newa auf die Admiralität mit dem Stapellauf eines Schiffes, das nach der französischen Methode mit dem Heck voran zu Wasser gelassen wird. Im Vordergrund ankert in der Mitte des Flusses eine Fregatte holländischer Bauweise.
www.nrfmir.ru

den. Die westliche fällt mit dem Meridian von Sankt Petersburg zusammen, mit der Nordrichtung im Achsenkreuz also, das die Kardinalpunkte der Himmelsrichtung verbindet und somit die kalendarisch vorgegebenen Ordnungsfigur im Raum schlechthin abgibt. Die Ausrichtung des Stadtplanes auf die Admiralität, die ja eine räumliche Unterordnung unter die Herrschaft der nautischen Macht bedeutet, vollzieht sich – das will diese Orientierung nach der Himmelsmechanik sagen – mit der unabänderlichen Notwendigkeit der Naturgesetze, so wie sie sich im Rhythmus der Jahres- und Tageszeiten manifestieren.

Die Rückseite der Admiralität, oder eben ihre Vorderseite zum Wasser, schlägt mit ihrer hölzernen vierten Fassade der Schiffshecks einen ganz anderen Ton an. Sie weist auf das Meer, auf die jenseits im Westen liegenden Vorbildstaaten für die Reformen des Zaren, sie ist offen und mit den wachsenden Heckprospekten der Schiffe in ständiger Erneuerung begriffen, der Zukunft zugewandt. Vor allem aber blickt sie auf die Kunstkammern gegenüber auf der Strelka, auf den Symbolort der Künste und Wissenschaften im Stadtraum von Sankt Petersburg. Fraglos ist dies die bedeutungsmächtigere Richtung im symbolischen Stadtgefüge der Zarenresidenz, gewichtiger als die ponderante Herrschaftsgestik des raumgreifenden Dreizacks. Und diese ambivalente Orientierung der Admiralität, deren offene Rückseite aus Holz die Botschaften der steinernen Vorderseite in geschickten Brechnungen relativiert, macht aus der städtebaulichen Figur von Sankt Petersburg ein Gesamtkunstwerk aus dem Geiste des aufgeklärten Absolutismus.

Anmerkungen:

1 Siehe dazu meine kürzlich erschienene Monographie: Jan Pieper: *Das barocke Schiffsheck als Architekturprospekt. Architectura Navalis im Zeitalter des höfischen Absolutismus*. Aachen, Berlin 2019. Detaillierte Informationen / Leseprobe unter: www.geymueller.de / info@geymueller.de

2 Theodor de Bry: *Americae pars quarta, sive, Insignis & admiranda historia de reperta primùm Occidentalis India à Christophoro Columbo anno M. CCCCXCII*. Frankfurt 1594, Tafel XII.

3 Von diesem Stich gibt es viele verschiedene Ausgaben; die erste, hier abgedruckte wurde von Simon Frisius (Wynhoutsz de Vries) gestochen und 1617 von Johannes Janssonius in Amsterdam auf vier Platten gedruckt (50,5 x 227,5 cm). Der Originaltitel lautet "*Hispalis vulgo Sevilliae urbis toto orbe celeberrimae hispaniaeque primariae*". Dazu: Simeon Posada, José Carlos: "De la cartografia española a las vistas de la ciudad de Sevilla en el siglo XVII". In: *Murillo y Sevilla (1618 - 2018), Conferencias en la Facultad de Geografía e Historia*. Sevilla 2018, S. 36, 37.

4 Niccolò Machiavelli: *Il Principe* (1532). Ital. u. dt., übersetzt und herausgegeben von Philipp Rippel. Stuttgart 1986, Kap.XXI, "Quod principem deceat ut egregius habeatur", S. 180: "*E* [...] *tenendo sempre ferma nondimanco la maestà della dignità sua, perche questo non vuole mai mancare in cosa alcuna*".

5 Hans Delbrück: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*. 4 Bände, Berlin 1900–1920. *II. Band: Das Altertum. Von den Perserkriegen bis Caesar*. Reprint Hamburg 2000, S. 337 und S. 615.

6 Henning Eichberg: "Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien". In: *Zeitschrift für historische Forschung* 4 (1977), S. 17–50.

7 British Museum Number 1869,0710.6.

8 Richard Ollard: *Man of War. Sir Robert Holmes and the Restoration Navy*. London 2001, S. 150 ff.

9 Lothar Eich, Johannes Wend: *Schiffe auf druckgraphischen Blättern*. Rostock 1980, S. 92.

10 Johann David Steingruber: *Architektonisches Alphabet: bestehend In Dreyssig Grund 10 u. Auff-Rissen dann Zwanzig Kaysserlich Koenigliche Chur und Hoher Fürsten Nahmen in Grund und Auff-Rissen ; nebst einer Erklärung über jed en Riss einer Vorrede und Dedication, Schwabach.* (Gedr. bei Johann Gottlieb Mizler) 1773. Vergilio Vercelloni: "Costruire a chiare lettere (da Goethe ai Pop)". In: *Psicon* 1976, n. 7 (Jahr III, April-Juni 1976), Florenz 1976, S. 97-106.

11 Ralph E. Giesey: "Cérémonial et puissance souveraine: France, XVe – XVIIe siècles". In: Coll.: *Cahier des Annales* no 41 (1987). S. 123. Zum Ganzen siehe: Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton 1957 (dt.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*).

12 Zitiert nach Evelyn's Manuskript in der Guildhall Library, London. In: Steen Eiler Rasmussen: *London the Unique City*. London (1934) 1967, S. 110.

13 Iurii Alekseevich Egorov: *The Architectural Planning of St. Petersburg*. Athens (Ohio) 1969; Hubert von Bechtolsheim: *Leningrad. Biographie einer Stadt*. München 1980.

14 Bechtolsheim (vgl. Anm. 13), S. 84.

15 Der Azimut des Sonnenaufgangs liegt zwischen dem 20. bis 27. Dezember praktisch unverändert bei 140°. Der Azimut des Sonnenaufgangs kann sich mit 141° auf den ersten Sonnenstrahl über dem Horizont beziehen, oder - wie heute astronomisch üblich - auf die Mitte der Sonnescheibe, dann beträgt der Winkel 140°, wenn man jedoch das komplette Auftauchen der Sonnescheibe über dem Horizont als Referenz nimmt ist der Azimutwinkel um ca 1° enger, also 139°. Dies ist der auf dem Stadtplan gemessene Wert. https:// www.timeanddate.de/ oder https:// www.sonnenlauf.de, beide aufgerufen am 6.9.2014.

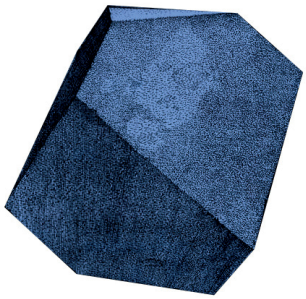
16 Fredrik Henrik af Chapman: *Architectura Navalis Mercatoria*. Nachdruck der Ausgabe Stockholm 1768, Rostock 1972, 3. Aufl. mit der deutschen Übersetzung des schwedischen *Tractat om Skepp-Byggeriet* von Julius Prömmel 1864, Pl. LXI: drei Methoden, wie man Schiffe vom Stapel lässt, S. 69.

17 August Buck: *"Arma et litterae" - "Waffen und Bildung": Zur Geschichte eines Topos*. Stuttgart 1992 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main / 28, 3). Brink, Claudia: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*. München 2000. Kunstwissenschaftliche Schriften, Bd. 91.

18 Baldassar Castiglione: *Il libro del Cortegiano*. A cura di Giulio Carnazzi. Introduzione di Salvatore Battaglia (Collana I Classici n.611), Milano (1987) 2000, I, 42, S. 100 (erste Fassung geschrieben zwischen 1508 und 1516, nach Überarbeitungen gedruckt in Venedig 1528): "*XLII. . . ..Ma, oltre alla bontà, il vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno penso io che siano le lettere, benché i Franzesi solamente conoscano la nobilità delle arme e tutto il resto nulla estimino; di modo che non solamente non apprezzano le lettere, ma le aborriscono*". Weitere Stellen zum Thema "arma et litterae" ebd. II, 8; IV, 1.

archimaera

architektur.kultur.kontext.online



FRAGMENT

Call for Papers: archimaera # 10: FRAGMENT

Das Fragment – zugleich Überbleibsel und Zeuge der Erosion– entfaltet in allen Bereichen der Kunst stets seine auratische Präsenz. Die Anziehungskraft, die es in Kunst, Literatur und Philosophie ausübt, scheint spätestens seit seiner theoretischen Fixierung in der Frühromantik ungebrochen zu sein. Reste, Risse, Lücken oder Brüche geben der Kunst einen neuen Ausdruck; verstummende Stimmen, abgebrochene Gesten, unvollendete Verse im fragmentarischen Schreiben, Dissonanzen, Verfremdungen und Verzerrungen verändern Klang und Ausdruck aller Formen der Darstellung. Das Fragment verkörpert die radikale Geste der Befreiung der Kunst von der Idee des ästhetisch Schönen, Harmonischen und Ganzen.

In der Architektur findet das Fragment zunächst Eingang im Motiv der Spoglia, des Vestigium oder der Ruine. Hier ist es zunächst stiller Zeuge der Veränderung, des Verfalls und des Umbruchs. Vom Bild der gebrochenen Form (das Insignum des Fragments) bis zum Fragmentarischen als Qualität der architektonischen Ordnung eröffnet sich das Fragment als zwischen Bild und Begriff oszillierendes Instrument der Kritik. Als solches stellt es in der Architektur legitimierte Totalitätskategorien und Autoritätsformeln der Raumgestaltung wie Symmetrie, Proportion und Harmonielehre infrage. Das Denkmodell des Fragmentarischen begleitet universalistische Diskurse, verhält sich reflexiv, kritisch und ergänzend dazu.

Der Begriff des Fragments formiert sich vor dem Hintergrund einer ökonomischen, sozialen und politischen Krise im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts, genauer in Jena, dem Zentrum der frühromantischen philosophischen Debatte. Diese dreifache, letztlich als „Krise der Geschichte der Moderne“ (Phillipe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, 1978) postulierte und sich erweisende Krise bediente sich des Fragment-Begriffs als Instrument der kulturgeschichtlichen Reflexion und der Kritik, eine Funktion, die ihm bis heute eingeschrieben blieb. Aktuell, in einer Zeit, in der das Erleben von Krisenerfahrungen politisch, sozial und künstlerisch intensiv adressiert wird, drückt das Interesse am Fragment das Bedürfnis aus, ein resonantes Werkzeug der Reflexion zurückzugewinnen.

Für die kommende Ausgabe von archimaera lädt die Redaktion daher zur Auseinandersetzung mit dem Themenfeld des Fragmentarischen in der Architektur ein. Die Problematik einer direkten Analogie zwischen Bild und Bedeutung im Sinne einer gesellschaftlichen *conditio*, die sich als fragmentarisch versteht, könnte weiterhelfen, um dem Diskurs des Fragmentarischen die angemessene Aktualität zu verliehen. Ist das Fragment in der Architektur nur ein bildliches oder auch ein räumliches Phänomen? Welche theoretischen Narrative oder kulturell-gesellschaftlichen Phänomene schreiben sich in Raumordnungen fragmentarischen Ranges latent oder manifest fort? Wie verhält sich der Fragment-Begriff als Instrument der Kritik in der Architektur? Welche Funktionen übernehmen Fragment-Diskurse in der historischen Bauforschung, in der Denkmalpflege oder im Bereich der Archäologie? Wie verhalten sich diese Diskurse zur Gegenwart und Bedeutung des kulturellen Erbes? Die wiederholten Diagnosen, der Fragment-Diskurs habe sich erschöpft, stehen in Konkurrenz zu seiner Perpetuierung. Dieser Aktualitätsfrage widmen wir die zehnte Ausgabe der archimaera. Wir laden dazu ein, fachspezifische und fachübergreifende Zugangsweisen zum Denkmodel des Fragmentarischen in der Architektur darzustellen und zu diskutieren. Neben wissenschaftlichen Beiträgen sind künstlerische Interpretationen und Projekte zum Thema sehr willkommen.

Bitte senden Sie Vorschläge für Beiträge in Form eines Exposés von max. 2.500 Zeichen bzw. einer Arbeitsprobe bis zum 30. April 2021 an *archimaera* # 10:

fragment@archimaera.de

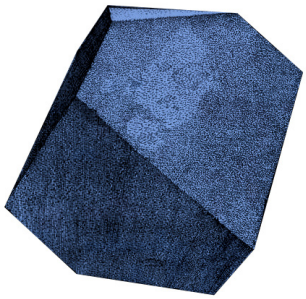
Die Auswahl der Beiträge erfolgt bis zum 31. Mai 2021. Die ausgewählten Beiträge sind in ausgearbeiteter Form bis zum 31. August 2021 einzureichen.

Fristen:
30. April 2021 (Exposés)
31. August 2021 (Full Papers)

www.archimaera.de
www.archimaera.ch

archimaera

architektur.kultur.kontext.online



FRAGMENT

Call for Papers: archimaera # 10: FRAGMENT

The fragment - subject and witness of erosion at one and the same time – unfolds its auratic presence in the various art disciplines. The magnetic attraction of the fragmentary in the fields of art, literature and philosophy seems unbroken, at least since it was theoretically defined in early Romanticism. Relics, cracks, gaps or breaks give art a new expression; silenced voices, aborted gestures, unfinished verses in fragmentary writing, dissonances, alienations and distortions change the sound and expression of all forms of representation. The notion of the fragment embodies the radical gesture of liberating art from the idea of the aesthetically beautiful, harmonious and whole.

In architecture, fragments first appear in the motif of the spoglia, the vestigium or the ruin. Here they are silent witnesses of change, decay and upheaval. From the image of the broken form (the insignium of the fragment) to the fragmentary as a quality of the spatial order, the fragment becomes an instrument of critique, oscillating between image and concept. As such, it questions the legitimacy and authority of established architectural categories, such as symmetry, proportion and harmony. Thinking on the fragmentary is reflexive, critical and complementary to universalist narratives.

The concept of the fragment emerged from an economic, social and political crisis in late eighteenth-century Germany – more precisely in Jena, the centre of philosophical debate in early Romanticism. During this phase, postulated as the „crisis of the history of modernity" (Phillipe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, 1978), intellectuals used the idea of the fragment as an instrument of cultural-historical reflection and criticism – a function that to this day is essential to the concept. Today, when myriad crises are being addressed politically, socially and artistically, the interest in the fragment expresses our urge to regain it as a resonant tool of reflection.

For the upcoming issue of archimaera, the editorial board invites you to engage with the thematic field of the fragmentary in architecture. The problem of a direct analogy between image and meaning in the sense of a social *conditio* understood as fragmentary, could validate the relevance of the discourse of the fragmentary. Is the fragment in architecture merely a visual or also a spatial phenomenon? Which theoretical narratives or cultural-social phenomena are latent or manifest in spatial arrangements of a fragmentary rank? How does the concept of the fragment behave as an instrument of critique in architecture? Which functions do discourses on the fragmentary assume in the fields of historical preservation and cultural heritage or in the field of archaeology? How do these discourses relate to the presence and significance of cultural heritage?

It has been claimed that the discursive potential of the fragmentary is exhausted. However, this is challenged by the apparent perpetuation of the phenomenon. We are dedicating the tenth issue of archimaera to the question of the topicality of the fragmentary in architecture. We therefore invite you to present and discuss subject-specific and interdisciplinary approaches to the concept of the fragmentary in architecture. Proposals should focus on the validity, scope and manifestations of this concept. In addition to scholarly papers, we would also like to encourage artists and practising architects to submit documentations of their work with fragments.

Please send your proposals as an exposé of max. 2.500 characters or as a sample of work by 30 April 2021 to archimaera # 10:

fragment@archimaera.de

The editorial board will evaluate submitted proposals until 31 May 2021. Accepted exposés have to be submitted as full papers until 31 August 2021.

Deadlines:
30 April 2021 (exposés)
31 August 2021 (full papers)

www.archimaera.de
www.archimaera.ch