archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Felix Martin
(Aachen)

Charakter und Ausdruck

Zur Stimmungserzeugung in der Architektur der Spätaufklärung

Der seit mehr als zwei Jahrzehnten intensiv geführte Diskurs zum Atmosphärischen in der Architektur schließt eher selten eine Betrachtung seiner eigenen historischen Bedingtheit ein. Der vorliegende Beitrag zeigt, wie wesentliche Inhalte des heutigen Atmosphärenbegriffs bereits in den Entwürfen und Theorien der Spätaufklärung angelegt sind. Hierbei wird deutlich, dass in der von französischen und britischen Architekten geprägten Charakterlehre die Voraussetzungen für architektonische Stimmungserzeugungen bereits gegeben waren. Gesellschaftliche Umwälzungen führten in der Aufklärung zur Ausdifferenzierung der Bauaufgaben, was zugleich die Erweiterung des architektonischen Ausdrucksvermögens erforderte. Zur Mitte des 18. Jahrhunderts äußerte sich dieses Streben zunächst in einer Vielzahl von Entwürfen und zunehmend auch in gebauter Form. Die von einem Gebäude ausgehende Stimmung sollte nun die Emotionen der Besuchenden beeinflussen und somit den neu zu konzipierenden Bautypen der aufgeklärten Gesellschaften einen jeweils eindeutigen Charakter verleihen.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49452
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 33-48

Die von Bauwerken ausgehenden Sinneseindrücke für Stimmungen und räumliche Atmosphären zu präzisieren, ist ein seit dem 18. Jahrhundert wiederkehrendes Postulat der Architekturtheorie. Es findet sich ebenso in der Diskussion zum cáractére in der Spätaufklärung wieder,[1] als auch im Historismus[2] und der Moderne[3] der folgenden beiden Jahrhunderte. Doch erst in Reaktion auf den Siegeszug der US-amerikanisch geprägten, kritischen Theorie der Postmoderne entwickelte sich die Atmosphäre zu einer eigenständigen architekturtheoretischen Kategorie.[4] Die inhaltliche Ausrichtung des Diskurses bleibt jedoch vertraut: Sowohl im 18. Jahrhundert, als auch um die jüngste Jahrtausendwende lässt sich das Postulat der architektonischen Präsenz, Körperlichkeit, Empfindsamkeit und Sinnlichkeit als eine Hinwendung zur leiblich erfahrbaren an Stelle einer rational konstruierten Welt deuten.[5] So folgte die romantische Empfindsamkeit dem kartesianischen Rationalismus und nach der linguistisch geprägten Postmoderne zeigte sich das Interesse am Atmosphärischen.[6] In der historischen Architektur hat der Begriff zwar kaum Verwendung gefunden, die ihm zugrundeliegenden architekturtheoretischen Postulate waren aber bereits in der Theorie und Praxis des 18. Jahrhunderts präsent.

Auf diese historischen Grundlagen der architektonischen Stimmungserzeugung wird in jüngeren Beiträgen zum Atmosphärendiskurs durchaus hingewiesen, meist weren jedoch lediglich auf die bekannten Theorien des Landschaftsgartens genannt.[7] Nachdem die ersten Generationen von Gartenarchitekten und -bauherren das formale, typologische und ikonographische Repertoire des Gartentyps herausgearbeitet hatten, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine programmatische Vielfalt von Gartenszenen unterschiedlicher Stimmungen (sprich Atmosphären) explizit gefordert.[8] Mit einer alleinigen Bezugnahme auf die Theoretiker des Landschaftsgartens wird jedoch die Bedeutung der Architektur des 18. Jahrhunderts für den Diskurs des Atmosphärischen marginalisiert.[9] Dabei ist im Folgenden zu zeigen, wie die programmatische Stimmungserzeugung in der Architekturtheorie und -praxis eine ähnlich dominante Stellung einnahm wie in der Gartentheorie. Das Streben nach charaktervollen und ausdrucksstarken Gebäuden war ohnehin enger mit den gesellschaftlichen Umwälzungen des späten 18. Jahrhunderts verbunden als die Empfindsamkeitstheorie des Landschaftsgartens.[10] So ging die Erweiterung des architektonischen Ausdrucks aus der funktionalen Differenzierung der frühmodernen Gesellschaften Europas hervor, während die Stimmungserzeugung in den Landschaftsgärten ästhetisch und epistemologisch motiviert waren.[11] Eine neue Vielfalt an bürgerlichen Bauaufgaben führte zur Forderung nach sinnlich und emotional unterscheidbaren Gebäuden: Ein Krankenhaus, Friedhof, Gefängnis, Theater oder Museum sollte fortan beim Besuchenden zur Bestimmung des Bauwerks passende Emotionen hervorrufen.[12]

Das Newgate Prison in London als Stimmungsarchitektur

George Dance the Younger reagierte in den 1760er Jahren mit seinem Entwurf für das Newgate Prison der City of London auf dieses stetig anwachsende Bedürfnis nach einer ausdrucksstarken Architektur.[13] Das berüchtigte Gefängnis sollte ein großzügigeres und hygienischeres Gebäude erhalten, nachdem es seit 1188 im Stadttor Newgate und dessen benachbarten Räumen untergebracht gewesen war. Nach einer Planungsphase von mehr als zehn Jahren errichtete Londons Stadtbaumeister ab 1769 einen Neubau, welcher nach einigen Rückschlägen im Jahr 1782 eröffnet wurde.[14] Das 1904 abgerissene Gefängnis war imposant, abweisend, beinahe furchteinflößend (Abb. 1). An der Kreuzung der Straßen Old Bailey und Newgate Street im Nordwesten der City ordnete Dance auf einem breit gelagerten Grundstück drei nebeneinander liegende fensterlose Baukörper mit großen Innenhöfen an, wobei das zentrale Hofgebäude deutlich zurückgesetzt wurde. Den somit entstehenden Rücksprung in der über hundert Meter langen Gebäudeflucht füllte Dance mit zwei niedrigen Eingangsbauten und einem dreigeschossigen Direktorenhaus. Über den Eingang links des Hauses wurde der Gefängnistrakt der Schuldner erschlossen (Abb. 2).[15] Die zwei anderen Baukörper und Innen-

Abb. 1 Fotografie des Newgate Prison (1770-1778), drei Jahre bevor es abgerissen wurde. Der Architekt George Dance war sichtlich bemüht, dem Gebäude einen der Funktion entsprechenden Charakter zu verleihen.

Foto: Edgar Scamell (1901) © Victoria & Albert Museum, London.

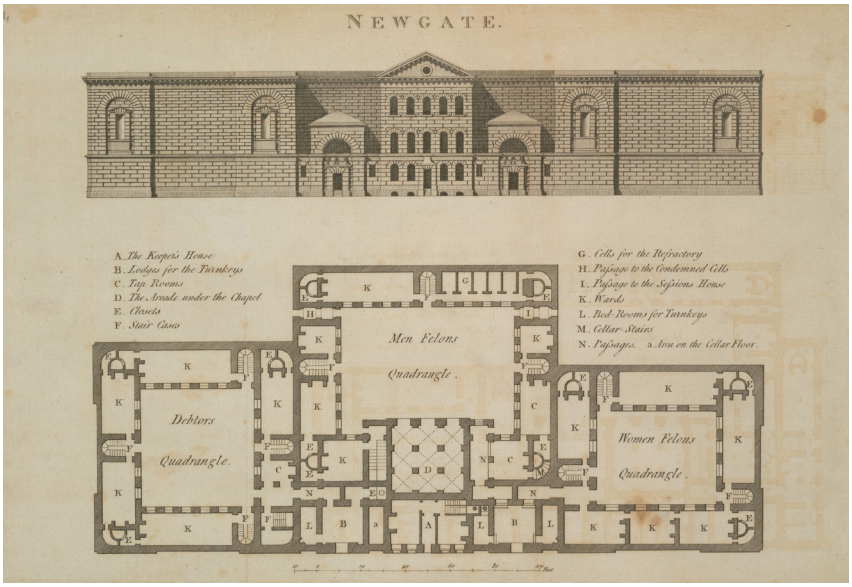

Abb. 2 Grundriss und Nordwestfassade des Newgate Prison. Die Gemeinschaftszellen gruppieren sich um drei Innenhöfe. Zentral gelegen befinden sich die Kapelle und das Direktorenhaus.

Charles Dance: *Building Plan of Newgate Prison*. Kupferstich, 24 x 17 cm. London 1800. © British Library, lizensiert unter CC-PD 1.0.

höfe waren für die getrenntgeschlechtige Inhaftierung von Straftätern vorgesehen. Hinter dem Direktorenhaus, in einem Flügel des zentralen Hofgebäudes, befand sich eine Kapelle, deren Hauptraum und Galerien von den drei Bereichen des Gefängnisses separat erschlossen werden konnte. Entgegen der ursprünglichen Planung erfolgte die Verwahrung in Gemeinschaftsräumen, lediglich für schwerwiegende Straftäter wurden im Hofgebäude der männlichen Insassen Einzelzellen eingerichtet.

Der Entwurf von Dance reagierte auf Reformschriften zum Gefängniswesen, die vermehrt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts publiziert wurden. Erst in den zunehmend aufgeklärten Gesellschaften fruchtete die Kritik an der traditionellen Strafverfolgung: Über Jahrhunderte wurden Straftäter lediglich bis zum Zeitpunkt ihres Urteilsspruchs verwahrt, welcher häufig deren öffentliche Hinrichtungen anordnete.[16] Dementsprechend entwickelte sich kein spezifischer Bautyp des Gefängnisses, vielmehr wurden bestehende Gebäude umgenutzt.[17] Die wenigen genuin errichteten Gefängnisneubauten orientierten sich mangels Vorbildern typologisch an Stadt- oder Landhäusern.[18] Mit der Gruppierung von Gemeinschaftszellen um die Innenhöfe des Newgate Prison reagierte Dance zwar auf die zeitgenössischen Forderungen, Insassen den Zugang zur Frischluft und Freiräumen zu ermöglichen,[19] das Hofgebäude setzte sich allerdings nicht als Gefängnistypus durch, da zentralisierte Grundrissanordnungen wie in Jere-

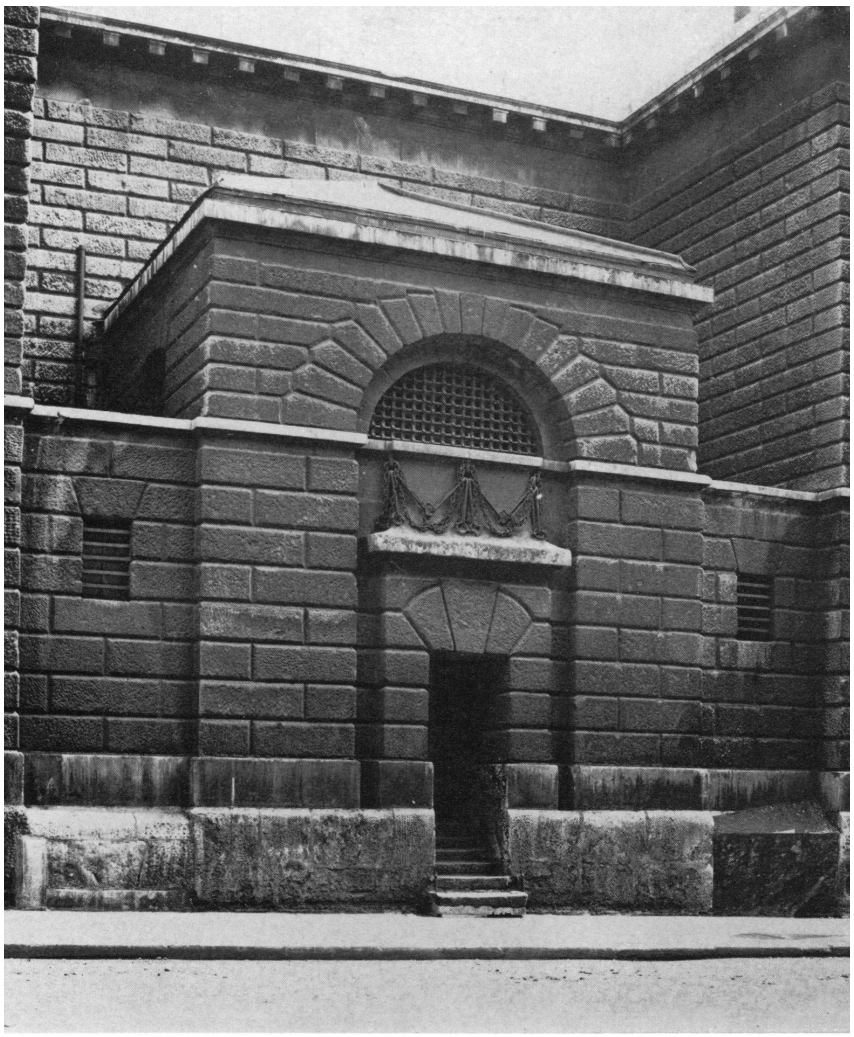

Abb. 3 Die Eingangsbauten des Newgate Prison folgen dem abweisenden und furchteinflößenden Charakter des Entwurfs. Die Türöffnungen wirken in Relation zu der Größe des Gebäudes sehr gedrungen, das Kettenornament verkündet die Funktion des Gebäudes.

London Stereoscopic and Photographic Company: *Exterior view showing an entrance to Newgate Prison*. Vor 1902. © Historic England Archive.

Aus: Harold D. Kalman: "Newgate Prison". In: *Architectural History* 12 (1969), S. 50-61.

my Benthams Panoptikum die simultane Überwachung aller Gefängnisbereiche erleichterten.[20] Dances Entwurf wurde dennoch von Zeitgenossen sehr wohlwollend kommentiert, nicht nur aufgrund der großzügigen Anlage der drei Innenhöfe, sondern insbesondere weil sich der Neubau leicht als Gefängnis identifizieren ließ, indem er eine zur Funktion passende Stimmung hervorrief. Architekten wie John Yenn, James Wyatt und Sir John Soane lobten folglich den evokativen und der Bauaufgabe angemessenen architektonischen Ausdruck.[21] Joseph Gwilt beschreibt das Bauwerk in seiner Architekturenzyklopädie noch Jahrzehnte später als "chief example of the theory of the observation to 'apply to every object a character suitable to the purposes of its destination'".[22]

Von der lang gestreckten Front des Newgate Prison muss in der Tat eine beeindruckende Atmosphäre ausgegangen sein. George Dance verzichtete in seinem Entwurf sowohl auf eine vereinheitlichende Fassade, als auch auf die traditionelle Betonung der Gebäudemitte; vielmehr heben sich die markanten Baukörper stark voneinander ab. Die beiden außen liegenden der drei Hofgebäude lenken mit ihren fensterlosen und stark rustizierten Fassaden die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf die Ecken des Gebäudekomplexes. Die Gebäudeteile treten aus der Gesamtkomposition als eigenständige Körper hervor. Sie sind lediglich durch dezente Eckrisalite gegliedert, in deren Flächen große Bögen eine Ädikula mit Figurennische rahmen. Dieses Motiv erinnert zwar an die Fassade des Wohnhauses von Giulio Romano in Mantua, allerdings verleiht Dance der Komposition eine besondere Wucht, indem er Maßstab und Plastizität der gewaltigen Masse der Hofgebäude anpasste. Die einschüchternde Wirkung der beiden Eckkörper wurde zusätzlich gesteigert, indem die Baugruppe der Eingangsbauten und des Direktorenhauses durch tiefe und verschattete Einschnitte von beiden Hofgebäuden scheinbar abgetrennt wurde. Die Komposition aus unvermittelt nebeneinander gestellten,

kubischen Baukörpern lässt die Hofgebäude als gewaltige, undurchdringliche Massen hervortreten. Die identischen Eingangsbauten sind im Maßstab deutlich kleiner, allerdings verleiht ihnen die schwere Rustizierung einen ähnlich abweisenden Charakter (Abb. 3). Das Motiv der in einen Bogen eingestellten Öffnung tritt hier in abgewandelter Form auf: Im Bogenfeld leiten Lünetten Licht in die Eingangshallen. Allerdings ist der eingestellte Türrahmen erneut mit einer besonders plastischen und schweren Rustika versehen, sodass die eigentliche Türöffnung selbst im Maßstab der Eingangsbauten als zu klein wahrgenommen wird und im Vergleich zu den Ausmaßen des gesamten Komplexes gar winzig wirkt.

Im Kontrast zu den die Gefängnisfunktion ausdrückenden Baukörpern hat Dance dem Direktorenhaus mit großen Fensteröffnungen ein wohnlicheres Antlitz verliehen, wobei auch hier die Fassade beinahe gänzlich rustiziert wurde. Das alle Baukörper zusammenfassende Abschlussgesims kann als Zugeständnis an traditionelle Kompositionsprinzipien verstanden werden, welches zu einer schwach ausgeprägten Vereinheitlichung des Ensembles beiträgt. Die das Gesims fassende, glatte Wandfläche erinnert entfernt an die seit den Palazzi der Renaissance gängige Differenzierung der Geschosse durch Plastizität, Ausarbeitung und Oberflächentextur. Der erste Vorentwurf von Dance lässt erahnen, dass diese Andeutungen von traditioneller Vereinheitlichung und Gradation eher als Eingeständnis an die Sehgewohnheiten der vom Palladianismus geprägten Londoner verstanden werden sollte. Dance schlug für die Eckbauten ursprünglich eine beinahe gänzlich undifferenzierte Wand und somit einen besonders ausgeprägten Kontrast zwischen den rustizierten Gefängnisbauten und dem im ersten Entwurf glatt gearbeiteten Mauerwerk des Direktorenhauses vor.[23]

Trotz dieser Zugeständnisse vermittelt der ausgeführte Entwurf die Kraft der anfänglichen Idee, dem Gefängnisbau einen abschreckenden, furchteinflößenden Charakter zu verleihen. Dance versuchte die Reputation des alten Newgate Prison in seinem Entwurf zu konservieren. Auch wenn der Neubau lediglich von Zeichnungen und historischen Photographien bekannt ist – der vom Architekten gezielt herbeigeführten Atmosphäre kann sich auch der heutige Betrachter nur schwer entziehen. Die wenigen Ornamente an Dances Fassade dienen ebenfalls der Stimmungserzeugung: Auf den Türstürzen der beiden Eingangsbauten erblickt man zunächst für die Architektur des späten 18. Jahrhunderts charakteristischen Festons. Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass diese nicht nach antikem Vorbild aus Früchten und Laubwerk geflochten sind, sondern Ketten darstellen, die lediglich auf ähnliche Weise drapiert wurden (Abb. 3).[24]

Dieses bildhafte und auf die französische *architecture parlante* vorausweisende Ornament, ist aber nur ein Detail des gestimmten Entwurfs. Denn nicht nur die schweren, ornament- und fensterlosen Baukörper, die durchgehende Rustizierung, oder die gedrungenen Eingangsöffnungen rufen Gefühle der Furcht im Betrachtenden hervor. Zu der erhabenen und beängstigenden Stimmung trägt ebenso die bewusste Inszenierung von Schatten und Dunkelheit bei: Die Hauptfassade des Gefängnisses war nach Nordwesten ausgerichtet. Die Schauseite wurde demnach überwiegend im Gegenlicht als dunkel und verschattet wahrgenommen, da lediglich in den sommerlichen Abendstunden das Streiflicht der Sonne lange Schatten auf die Fassade werfen konnte und somit der stark plastischen Oberfläche ein umso wuchtigeres Antlitz verliehen haben muss. Dass George Dance mit seinem Entwurf so stark auf die Emotionen und Sinneswahrnehmungen der Besucher abzielte, diente offenbar der abschreckenden Wirkung auf die Londoner Bürger. Um die abwehrende und furchteinflößende Präsenz des Newgate Prison wahrzunehmen, war freilich keinerlei architektonische Bildung notwendig. Zumindest die britische Aristokratie und das aufstrebende Bürgertum waren ohnehin durch die Besuche von Landschaftsgärten geübt, sich auf stimmungsvolle, komponierte Szenen einzulassen.[25]

Abb. 4 Hawkwell Field in Stowe, Buckinghamshire. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Englische Landschaftsgarten. Von grundlegender Bedeutung ist der Standpunkt des Betrachters, der spazierend die räumliche Struktur und programmatische Aussagen eines Gartens erfährt.

Foto: Felix Martin (2018).

Abb. 5 Vulkanausbruch, Felseninsel Stein im Wörlitzer Park (1788-94). Das fest umrissene Repertoire an Bautypen des Englischen Landschaftsgartens führte zu einer formalen Redundanz. Diese als charakterlos empfundenen Gärten wurden wie in Wörlitz von Gartenszenen abgelöst, die möglichst verschiedene Stimmungen im Besucher hervorrufen sollten.

Foto: H.-U. Küenle (2010), lizensiert unter CC-BY-SA 4.0.

Stimmungslandschaften in den Englischen Gärten

Dem englischen Landschaftsgarten des frühen 18. Jahrhundert ist die sinnliche Erfahrung der Gartenräumen und -szenen grundlegende Bedingung.[26] Den Anlagen liegt ein performatives Raumverständnis zu Grunde;[27] die arrangierten Aussichten, Szenen und Gartenbilder von Stowe, Stourhead, Rousham oder Painshill (Abb. 4) stehen in keinem offensichtlichen, geometrisch-kalkulierten Zusammenhang, sie benötigen hingegen das erlebende und schauende Individuum als konstituierenden Bestandteil des Gartens, welches die Blickführungen, inszenierten Ausblicke und Szenen eines Gartens wahrnehmen und in Beziehung zueinander setzen kann. Eine solche aktive Wahrnehmung der Gartenelemente wurde bereits von zeitgenössischen Poeten und Gartentheoretikern als strukturell notwendiges Element gefordert. Bereits 1712 beschrieb Joseph Addison im englischen Magazin *The Spectator*, wie die prächtigsten Gärten des barocken Europas mit ihren abgezirkelten Alleen und in Form geschnittenen Pflanzen keinerlei stimulierende Wirkung auf den Geist des Besuchers hätten und dass natürliche Landschaften oder naturnahe Gärten mit ihren abwechslungsreichen Szenen nicht nur den Sehsinn ansprächen, sondern vor allem auch die Vorstellungskraft des Rezipienten stimulierten.[28]

Einige Architekten der nachfolgenden Generation wandten sich alsbald gegen die inzwischen als formalisiert und eintönig empfundene, naturnah gestalteten Gärten der Mitte des Jahrhunderts.[29] Unter anderen forderte Sir William Chambers nun noch vehementer, Landschaften als immersives Erlebnis zu gestalten.[30] Die Vorstellungskraft sollte nicht länger allein durch den Sehsinn stimuliert werden. Gerüche, Geräusche, Licht, Schatten und Jahreszeiten sollten neben visuellen Eindrücken eine möglichst große Varianz an Stimmungen erzeugen (Abb. 5). Den Landschaften wurden verschiedene Charaktereigenschaften zugeschrieben: *pleasing, surprising, supernatural, terrifying, enchanted*.[31] Somit greift das in den frühen Gärten entwickelte Raumverständnis und die von Chambers geforderte Erlebbarkeit von Landschaften der heutigen Diskussion zur Wirksamkeit von räumlichen Atmosphären bereits vor, in welcher ganz ähnliche Kategorien für die Stimmungen von Räumen bemüht werden.[32] Die ideengeschichtliche Relevanz des Englischen Gartens wird von einigen Autoren des Atmosphärendiskurs zwar erkannt,[33] dessen Tragweite für die Architektur scheint jedoch unterschätzt.[34]

Charakter in der Architektur – Ausdrucksvielfalt durch Assoziationen

Das Beispiel von George Dances Newgate Prison zeigt deutlich, wie sich die Erzeugung von Atmosphären oder Stimmungen bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur auf das Anlegen von Gärten beschränkte. Mangelnde Ausdruckskraft und fehlende sinnliche Anreize wurden den Landschaften von Capability Brown ebenso attestiert, wie den Neubauten für die zunehmend vom höfischen Kontext gelöst auftretenden öffentlichen Einrichtungen.[35] Zunächst fand sich noch kein passender architektonischer Ausdruck für die Bauaufgaben einer neu entstehenden bürgerlichen Gesell-

schaft. Dem nach Plänen von Germain Boffrand ab 1746 in Paris errichteten Hôpital des Enfants-Trouvés wurde dessen Ähnlichkeit zur Palastarchitektur vorgeworfen, während in Großbritannien neu eröffnete Krankenhäuser einem palladianischen Stadthaus zum Verwechseln ähnlich sahen (Abb. 6).[36] Es dauerte dennoch zwei Dekaden, bis George Dance mit seinen vielgelobten Entwurf für das Newgate Prison ein Bauwerk schuf, welches eine zum Charakter der Nutzung passende Stimmung hervorrief und leicht als Gefängnis erfahrbar war.

In zeitgenössischen Berichten wird dieser *character* des Newgate Prison besonders hervorgehoben.[37] Der unserer heutigen Vorstellung von Atmosphäre nahekommende Begriff wurde zur Bauzeit des Gefängnisses von William Chambers aus der französischen Architekturtheorie übernommen. Die französische Beschäftigung mit dem *cáractére* in der Architektur nimmt in Germain Boffrands *Livre d'Architecture* (1745) ihren Anfang, ohne sich unbedingt in seinen Entwürfen widerzuspiegeln.[38] Deutlich einflussreicher war Jacques-Francois Blondels privat geführte Ecole des Arts (1740-1765), an welcher neben Chambers auch Etiénne-Louis Boullée, Pierre Patte, Claude-Nicolas Ledoux und Charles de Wailly studierten. Blondel stellte in den 1770ern, ähnlich wie Chambers für Landschaften, verschiedene Kategorien für gestimmte oder mit Stimmung geladene Architekturen auf und trennte die Forderung nach *cáractére* von der traditionellen Kategorie der sich auf den Bauherren beziehenden Schicklichkeit oder *convenance*.[39]

Abb. 6 Das Leinster House in Dublin (ab 1745) und das Lying-In Hospital (ab 1757). Zur Jahrhundertmitte wurden nicht nur die Gartenanlagen Englands als charakterlos empfunden, auch die Neubauten der zunehmend unabhängig auftretenden öffentlichen Einrichtungen wurden für ihre formale Nähe zur Herrschaftsarchitektur kritisiert.

Aus: James Malton: *A Picturesque and Descriptive View of the City of Dublin*. Aquatint, 38 x 56 cm. Dublin 1797.

Das Newgate Prison ist sicherlich eines der frühesten und prägnantesten Beispiele für eine bauliche Umsetzung der Charakterlehre. George Dance konnte allerdings auf die wertvollen Erfahrungen seines Romaufenthalts zurückgreifen: In den 1750er Jahren war er Teil einer aus französischen Romstipendiaten, sowie vereinzelten britischen Architekturstudenten bestehenden jungen Architekturavantgarde. Unter dem deutlich erkennbaren Einfluss von Giovanni Battista Piranesi testeten sie in effektvollen, auf Großartigkeit abzielenden Entwürfen für Festdekorationen oder akademische Wettbewerbe die Grenzen der traditionellen Bauformen und Kompositionsprinzipien. Beeindruckende, aus verschiedenen antik-römischen Bautypen zusammengesetzte Raumgebilde wurden visuell durch einen exzessiven Gebrauch von freistehenden Säulen miteinander verschränkt.[40] Diesen Entwürfen ist die Verwendung von ikonographischen Anspielungen auf die Sepulkral- und Memorialkultur der (zumeist römischen) Antike gemeinsam, sodass die phantastischen Bauwerke mit ihrem monumentalen Charakter im Rezipienten die Vorstellungen von Permanenz und öffentlicher Großartigkeit hervorrufen sollten (Abb. 7).

Neben einigen Entwürfen für tatsächliche Sepulkralbauten (Abb. 8), zielten die Zeichnungen der jungen Architekten auf ein konkretes städtebauliches Desiderat ab: In den 1750er und -60er Jahren wurde nicht nur öffentlichen Neubauten Charakterlosigkeit attestiert, ebenso waren die großen Städte Frankreichs und Großbritanniens für ihre unzulängliche Infrastruktur und Erscheinung vehementer Kritik ausgesetzt.[41] Dementsprechend inte-

Abb. 7 Entwurf eines großartigen Hafens nach der Art der römischen Antike. Unter dem Einfluss von Giovanni Battista Piranesi setzten sich junge französische und britische Architekturstudenten in den 1740er und 50ern mit dem Entwurf öffentlicher Bauaufgaben auseinander.

Giovanni-Battista Piranesi: "Parte di ampio magnifico Porto all'uso degli antichi Romani." In: *Opere Varie di Architettura*. Kupferstich, 40 x 54.5 cm. Rom 1749/50. The Metropolitan Museum of Art, lizensiert unter CC-PD 1.0.

Abb. 8 Entwurf für eine Friedhofskapelle. Die Herausforderung ein geeignetes architektonisches Vokabular für die im 18. Jahrhundert entstehende öffentlich-bürgerliche Architektur zu finden, veranlasste die französisch-britische Architekturavantgarde, sich von antiken sepulkralen und kultischen Ornamenten inspirieren zu lassen.

Nicolas-Henri Jardin: "Elevation en perspective d'une chapelle sepulcrale". In: *Plans, coupes et élévations*. Kupferstich, ca. 20 x 30 cm. Kopenhagen 1747. © Kunstbibliotek Danmark.

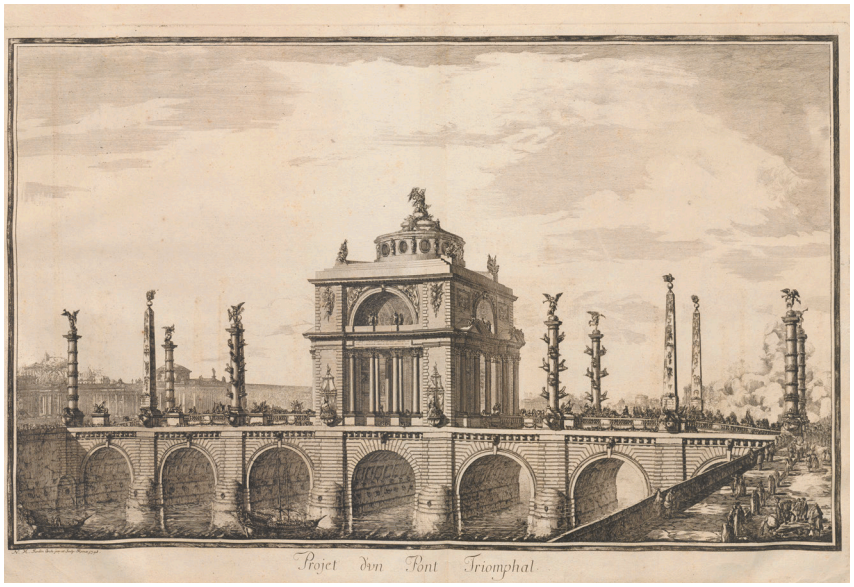

Abb. 9 Entwurf für eine Triumphbrücke von Jardin. Das von den jungen Architekten verwendete antike Memorialvokabular diente der Evokation von Permanenz und *public magnificence*. Die öffentlichen Bauaufgaben zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurden als Monumente konzipiert, die von der Tugendhaftigkeit, Fortschrittlichkeit und dem Wohlstand einer aufgeklärten Nationen kündete.

Jardin 1747, vgl. Abb.8. © Kunstbibliotek Danmark.

ressierten sich die jungen Architekten insbesondere für öffentliche Bauvorhaben, wie Brücken, Plätze, Theater, Friedhöfe oder Märkte (Abb. 9).[42] Zwar entwickelten sie in den 1750er Jahren noch keinen derart prägnanten Ausdruck, wie er später in der Revolutionsarchitektur oder bei Dances Newgate Prison mit aller Macht ein bestimmtes Gefühl evozieren sollte. Dennoch ist eine deutliche Tendenz zur Einflussnahme auf den assoziierenden Rezipienten und die Suche nach einem angemessenen architektonischen Ausdruck für öffentliche Bautypen festzustellen.

Das Casino at Marino in Dublin: Ein charaktervolles Monument

Besonders eindringlich ist dies an dem frühesten Bauwerk wahrzunehmen, welches aus den Studien der jungen Architekturavantgarde hervorging. Als Teil dieser Gruppe entwarf William Chambers ab 1757 für den irischen Mäzen Lord Charlemont das Casino at Marino in Dublin (Abb. 10). Die irische Hauptstadt wurde zwar bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für ihre öffentlichen Einrichtungen bewundert,[43] allerdings unterschieden sich auch hier viele der öffentlichen Gebäude kaum von einem palladianischen Stadthaus (Abb. 6). In den 1750ern wurde demnach nicht nur eine auf *public magnificence* und *character* abzielende Architektur und Infrastruktur für London und Paris gefordert, sondern auch für das aufstrebende Dublin, damals die zweitgrößte Stadt des British Empire.[44]

Der Bau von Lord Charlemonts Casino at Marino zielt dementsprechend auf das *improvement* Dublins: Auf einem Hügel in Charlemonts Landschaftsgarten Marino vor den Toren der Stadt gelegen, war es sowohl von den Schiffen in der Dublin Bay als auch von den Straßen Dublins aus sichtbar. Das Casino ist ein das Country House Charlemonts ergänzender, privater Rückzugsort. Allerdings entsteht aus seiner durchaus städtebaulich zu verstehenden Positionierung ein janusköpfiger Entwurf. Das Innere beherbergt eine voll funktionsfähige, mehrgeschossige Villa, während das Äußere ein monumentales, eingeschossiges und tempelartiges Gebäude suggeriert. Diese Inkohärenz des Entwurfs des Casino offenbart die Intention des Bauwerks: Obgleich das Innere vollkommen dem privaten Vergnügen Charlemonts gewidmet ist, kann das Äußere als Monument zur Bereicherung Dublins verstanden werden. Dies wird umso deutlicher, als dass Chambers eine "strict conformity of character, between the object and its application"[45] forderte, um dem Äußeren des Casino den Ausdruck eines Monuments oder Mausoleums zu verleihen (Abb. 11): Die fensterlose Hauptfassade besitzt eine monumentale Tür und stark rustizierte Wände. Die Säulenstellung folgt der Dorischen Ordnung – traditionell für Mausoleen oder Militärbauten gefordert – und über ihr erhebt sich eine als Kenotaph gestaltete Attika.[46]

Chambers und Charlemonts Bemühungen, dem Casino in Dublin ein evokatives, ausdrucksstarkes und monumentales Äußeres zu verleihen, kön-

Abb. 10 Das Casino at Marino in Dublin (ab 1757). Ein frühes, privat initiiertes Projekt zur Steigerung der *public magnificence* Dublins ist Lord Charlemonts Casino at Marino, welches im Äußeren als Monumentalarchitektur für Dublin entworfen wurde, während sich im Inneren eine Privatvilla verbirgt.

Foto: Felix Martin (2018).

Abb. 11 Entwurfszeichnung für das Casino. Wächterlöwen, eine als Kenotaph gestaltete Attika, rauchende Urnen und die fensterlose Hauptfassade verleihen dem Äußeren des Casino – ungeachtet seiner Größe – einen monumentalen Charakter.

Sir William Chambers: *Elevation for the Casino at Marino*. Tinte, Graphit und Aquarell auf Papier, 33,7 x 43,2 cm. London 1757/8. © Victoria & Albert Museum London.

nen als früher Versuch der bewussten architektonischen Stimmungserzeugung verstanden werden. Im Vergleich zu dem über zehn Jahre später begonnen Newgate Prison, zielt das Casino weniger direkt auf die Emotionen des Betrachtenden, allerdings werden eindeutig zur monumentalen Idee des Bauwerks passende Assoziationen suggeriert.

Architecture Terrible und das Erhabene

In der sepulkralen Ornamentik des Casino und der furchteinflössenden Atmosphäre des Newgate Prison kündigt sich das Interesse des späten 18. Jahrhunderts an der besonders eindringlich auf Assoziations- und Einbildungskraft wirkende *architecture terrible* an: Der Begriff wird von Blondel in seiner Beschreibung von architektonischen Charakteren für ausdrucksstarke und den düsteren Charakter ihrer Nutzung ankündigende Gebäude verwendet, ein "Stil, bei dem die Prinzipien der Kunst durch die Wucht der Ignoranz des Künstlers zerstört zu werden scheinen".[47] Im Jahr 1757 veröffentlichte der irische Philosoph Edmund Burke die einflussreiche *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas on the Sublime and Beautiful* und stellte der *architecture terrible* und dem künstlerischen Interesse am Plötzlichen, Unheimlichen, Unendlichen, Einschüchternden den Begriff des Erhabenen zur Seite. Dessen Erfahrung versetze den Betrachtenden in einen Zustand der Überwältigung und unterbinde jegliche Handlungsfähigkeit des Geistes. Die Vernunft sei nicht in der Lage, die unmittelbare Erfahrung zu reflektieren und zu relativieren. Aufgrund der somit entstehenden, emotionalen Wirkkraft, räumte Burke der ästhetischen Kategorie des Erhabenen den höchsten Rang ein.[48]

In den folgenden Jahrzehnten intensivierte sich die künstlerische Auseinandersetzung mit dem emotionalisierten Erhabenheitsbegriff, welcher zuvor lediglich synonym zu Großartigkeit und Pracht verwendet wurde. Giovanni Battista Piranesi intensivierte seine komplexen Raumgefüge der 1750 veröffentlichten Carceri in einer zweiten Edition (1761), der Vesuv wurde als fixes Reiseziel für jeden Italienreisenden zunehmend im Moment eines Ausbruchs gemalt, das Genre der Schauerromane oder Gothic Novels entstand, in den Landschaftsgärten wurden Toteninseln und künstliche Vulkane errichtet (Abb. 5). Die architektonische Auseinandersetzung mit dieser Thematik tritt besonders deutlich in den Architekturentwürfen von Étienne-Louis Boullée hervor (Abb. 12).[49] Aber nicht nur die kontrastreichen Zeichnungen des Franzosen, auch die Entwürfe von Sir John Soane bezeugen eindrucksvoll, wie nahe die um 1800 tätige Architektengeneration durch inszenierte Lichtführungen, Maßstabsprünge und elementargeometrische Formen dem heutigen Atmosphärenverständnis kamen (Abb. 13). In einer

Abb. 12 Eingang zu einem Friedhof bei Nacht. In den folgenden Jahrzehnten mündeten die Bemühungen um einen funktionsgemäßen Charakter in der Architektur in der intensiven Beschäftigung mit der *architecture terrible*.

Etienne-Louis Boullée: *Entrée d'un cimetière*. Tinte und Aquarell auf Papier, 111 x 36 cm. Paris 1781-1799. © Bibliothèque nationale de France, lizenziert unter CC-PD 1.0.

postum veröffentlichten Beschreibung seines Museums erläutert Soane die Lichtregie für dessen Hauptraum: "looking downwards [...] we behold the catacombs pale and shadowy in their solitary crypt; looking upwards, the beams of golden light fall on [...] lovely specimens of art."[50]

Sensualismus und Architektur

Die Grundlage für die im späten 18. Jahrhundert so dominante Charakterlehre und Stimmungserzeugung bildet der von John Locke in Opposition zum französischen Rationalismus von René Descartes postulierte Vorrang der Sinne im menschlichen Erkenntnisprozess.[51] Sämtliche menschliche Vorstellungen und Ideen seien von den Sinneswahrnehmungen abgeleitet. Die Thesen von Lockes Sensualismus wurden von dem Schotten David Hume und dem Iren George Berkeley im Verlauf des 18. Jahrhunderts weiterentwickelt.[52] Etienné Bonnot de Condillac spitzte die Positionen der britischen Tradition zu, indem er in seinem *Traité des Sensations* (1754) die menschliche Erkenntnis ausschließlich auf die Sinneswahrnehmung zurückführt.[53] Seine Thesen stellt der französische Philosoph anhand einer imaginären Statue dar, die im Inneren wie ein Mensch aufgebaut sei, nur aufgrund ihrer abschottenden Marmorhülle keinerlei Wahrnehmungsprozesse vollziehen könne. Anschließend analysiert Condillac den Erkenntnisgewinn durch die Anwendung einzelner menschlicher Sinne, indem er in seinem Gedankenexperiment die Marmorhülle an den entsprechenden Stellen für Nase, Mund, Ohr, Auge oder Hand öffnet.[54] Analog zu Condillacs Primat der Sinneswahrnehmungen argumentierte Edmund Burke, wenn er in seiner *Enquiry* die Überwältigung des menschlichen Geistes durch das Erhabene beschreibt.[55] In dieser entscheidenden Phase zur Mitte der 1750er Jahre stellte auch Montesquieu in seinem einflussreichen *Essai sur le Goût* (1757) eine Verbindung zwischen dem zeitgenössischen Sensualismus und der Architektur her:[56] In seiner Analyse der Wirkungsweise von Objekten auf den menschlichen Geist stellt er fest, dass Gebäude dann Wohlgefallen im Rezipienten auslösen, wenn sie dessen Neugier und Entdeckerfreude bedienen – insbesondere, wenn sie auf möglichst langanhaltende Weise, zum Beispiel durch überraschende Details oder abwechslungsreiche Ansichten, im menschlichen Geist eine Abfolge von unerwarteten Wahrnehmungen und Eindrücken, eine *progression de la surprise* herbeiführen.[57]

Sowohl Condillacs grundlegende Analyse, als auch Montesquieus anwendungsorientierte Abhandlung übten unmittelbaren Einfluss auf die Architektur der folgenden Jahrzehnte aus.[58] Vielen Anmerkungen in William Chambers *A Treatise on Civil Architecture* (1759) ist eine Verbundenheit mit Montesquieus *Essai* anzumerken,[59] zumal ein Durchwandern der verschiedenen Räume, Maßstäbe und Schwellen sowie das Entdecken überraschender baukonstruktiver Details im Dubliner Casino einer *progression de la surprise* sehr nahekommt.[60] Publikationen wie Lord Henry Home Kames *Elements of Criticism* (1764) und Nicolas Le Camus de Mézières *Le Génie de l'Architecture* (1780) führten die theoretische Auseinandersetzung mit der menschlichen Sinneswahrnehmung fort, während Boullée in seinem postum veröffentlichten *Essai sur l'Art* bekannte Positionen konzis und eindringlich formulierte. Noch zur Jahrhundertwende verweist das künstlich und steinern wirkende Auge in Ledo-

Abb. 13 Der Hauptraum des Sir John Soane's Museum (1792-1833). Gegen Ende des langen 18. Jahrhunderts setzten Architekten wie Sir John Soane Licht und Dunkelheit in beeindruckender Konsequenz für die Erzeugung unterschiedlicher, zur Funktion der Räume passenden Atmosphären ein.

Joseph Gandy: *View of part of the Museum at 13 Lincoln's Inn Fields, section through Dome area and Basement*. Aquarell auf Papier. London 1811. Mit freundlicher Unterstützung der Trustees of Sir John Soane's Museum.

uxs berühmten *Coup d'oeil du théâtre de Besançon* auf Condillacs Statue.[61] Mit der aufkommenden Romantik zeigen sich Theoretiker und Architekten zunehmend auch außerhalb Frankreichs und Großbritanniens von der sensualistischen Theorie der Jahrhundertmitte beeinflusst, so lassen sich Verwandtschaften nicht nur in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst*[62] oder in Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771) erkennen,[63] sondern beispielsweise auch in Friedrich Gillys Architekturbeschreibungen des Chateau Bagatelle oder der Marienburg.[64]

Architektursensualismus und Atmosphären

Der letztlich aus dem Empirismus der englischen Aufklärung entstandene Sensualismus bildete folglich zur Mitte des 18. Jahrhunderts das theoretische Fundament für die aufkommende, intensive Beschäftigung mit der Wirkung von Architektur auf die Sinne des Rezipienten. Zugleich ging aus der Institutionalisierung und Ausdifferenzierung des bürgerlichen Stadtlebens die Forderung nach einer Erweiterung der klassischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Architektur hervor. Nun lag es nahe, für neu zu konzipierende Bautypen die theoretischen Postulate des Sensualismus zu berücksichtigen, damit die von einem Gebäude ausgehenden Sinneseindrücke eine der Nutzung entsprechende Stimmung erzeugten. Am deutlichsten konnte dieses Ziel in Entwürfen für Gefängnisbauten oder Friedhöfe erreicht werden, da furchteinflößende und schaurige Szenen die stärkste Wirkung auf die menschlichen Empfindungen versprachen.[65] Während Chambers für sein Casino at Marino in Dublin lediglich mit sepulkralen Motiven auf die Assoziation eines Monuments oder Mausoleums abzielte, erzeugte George Dance mit dem Newgate Prison bereits eine umfassende und einem Gefängnisbau angemessene, abschreckende Stimmung.

Die in den letzten Jahrzehnten breit diskutierte Frage nach dem Atmosphärischen in der Architektur kann demnach auf grundlegende theoretische Postulate und Entwurfspraktiken des 18. Jahrhunderts zurückgreifen. Selbstverständlich gibt es wesentliche Unterschiede in der Terminologie. Auch eine ontologische Beschreibung von Atmosphären oder Stimmungen als *quasi-things* ist der Spätaufklärung sicherlich fremd. Vermutlich ließe sich dennoch eine vom Sensualismus über die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts bis zum gegenwärtigen Spekulativen Realismus reichende Traditionslinie der sinnlichen und leiblichen Architekturerfahrung skizzieren.[66] Im konkreten architektonischen Kontext liegen die Gemeinsamkeiten jedoch auf der Hand: Sowohl heute, als auch im 18. Jahrhundert beschäftigen sich Architekten mit der Prämisse des sinnlich und leiblich erfahrbaren Raums, mit dem gestalterischen Einsatz von Licht, Schatten, Proportion und Form, oder allgemeiner mit der Erzeugung von Stimmungen.

1 *Caractère* als architekturtheoretische Kategorie wurde erstmals von Germain Boffrand in seinem *Livre d'architecture* (1745) etabliert. Hanno Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 162. Jacques-Francois Blondel erörterte verschiedene architektonische Charaktere in seinem zwischen 1771 und 1778 herausgegebenen *Cours d'architecture*. Jacques-François Blondel: *Cours d'architecture I*. Paris 1771, S. 418. Blondels Schüler Sir William Chambers führte den Begriff des architektonischen Charakters in Großbritannien ein. William Chambers: *A Dissertation on Oriental Gardening*. London 1772, S. 20. Auch im deutschsprachigen Raum beschäftigte sich die Architekturtheorie mit dem Charakter von Gebäuden ab den 1770 und -80ern. Anonymus: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*. Leipzig 1788, S. 7.

2 "A better System has been returned to, that of applying to every object a character suitable to the purposes of its destination" Joseph Gwilt: *An Encyclopædia of Architecture, Historical, Theoretical, & Practical*. London 1888, S. 224. Gegen Ende des Jahrhunderts verwendeten Kunsthistoriker vorwiegend den Begriff Stimmung. Vgl. Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München 1886, S. 6. August Schmarsow: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894, S. 22.

3 "Die architektur erweckt stimmungen im menschen. Die aufgabe des architekten ist es daher, die stimmung zu präzisieren." Adolf Loos: *Adolf Loos: Sämtliche Schriften I*. Wien 1962, S. 317. Und: "Wir müssen die unbewusst wirkende Macht der Architektur benutzen, um den Besucher aus der Welt des Alltagsempfindens unvermerkt zu der Stimmung überzuleiten [. . .]" Fritz Schumacher: *Streifzüge eines Architekten*. Leipzig 1907, S. 110. In den Darmstädter Gesprächen von 1951 wird der Begriff Atmosphäre von Sep Ruf bereits äquivalent zu Stimmung und Raumgefühl verwendet, wobei er vorwiegend auf sakrale Räume Bezug nimmt. Otto Bartning: *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit den wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset*. Basel 2014, S. 108 und 128.

4 Siehe dazu: Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 1995; Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. Paderborn 2006 und Peter Zumthor: *Atmosphären: architektonische Umgebungen - die Dinge um mich herum*. Basel 2006.

5 Nikolaus Kuhnert u.a.: "Die Produktion von Präsenz – Potenziale des Atmosphärischen". In: *archplus* 178 (2006), S. 22-25.

6 Ebd. Zur historischen Bedingtheit der zeigenössisch immer wieder angestrebten architektonischen Stimmungserzeugung: Regine Hess: *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Berlin 2013.

7 Seit den 1990er Jahren wird die Diskussion zur ästhetischen Atmosphäre von Gernot Böhme, Juhani Pallasmaa und Peter Zumthor geprägt. Vgl. Klaske Havik u.a.: *Building Atmospheres*. Rotterdam 2013, S. 5. Zumindest Böhme weist auf die Charakterisierung verschiedener Stimmungslandschaften in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* (1775-1785) hin, scheint aber nicht weiter auf die kunsthistorische Forschung zurückzugreifen. Vgl. Böhme 2006, vgl. Anm. 4. S. 27 und 123. Zum Charakterbegriff im achtzehnten Jahrhundert: Hans von Trotha: *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*. Paderborn 1999. Ulrich Schütte: *Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800: zu den 'Untersuchungen über den Charakter der Gebäude' von 1785*. München 1989. Regine Hess 2013, vgl. Anm. 6.

8 Sir William Chambers: "The Art of Laying out Gardens among the Chinese." In: William Chambers: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*. London 1757, S. 14-19) enthält die frühesten, wenn auch mittelbaren, Forderungen, in Gärten verschiedene Stimmungen zu erzeugen.

9 Hirschfeld verweist in seiner *Theorie der Gartenkunst* ausführlich auf William Chambers. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst 1*. Leipzig 1779, S. 83-94. Auch Böhme verweist auf Chambers als Quelle für Hirschfeld, wähnt ihn allerdings als Landschaftsmaler und nicht als Architekt. Böhme 2006 vgl. Anm. 4, S. 27.

10 Vgl. Anthony Vidler: *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton 1987, S. 1-7.

11 Vgl. eine der grundlegenden Schriften zur Epistemologie der Naturanschauung im Englischen Landschaftsgarten. Joseph Addison: "The Pleasures of Imagination". In: *The Spectator* 411-421 (1712).

12 Dazu vgl. Michael Hesse: "Licht in der Architektur – Aufklärung und Einstimmung". In: Õscar Loureda (Hg.). *Licht*. Heidelberg 2016, S. 36-37.

13 Obwohl Germain Boffrand einen architektonischen Ausdruck einfordert, der die Funktion des Bauwerks

ankündigt (Germain Boffrand: *Livre d'architecture*. Paris 1745, S. 16), wurde seinem Pariser Hôpital des Enfants-Trouvés (1746-1750) vorgeworfen wie ein Palast auszusehen. Henry Home Kames: *Elements of Criticism*. Edinburgh, London 1762.

14 Das Gefängnis wurde bereits 1902 abgerissen.

15 Soweit personenbezogene Bezeichnungen in männlicher Form aufgeführt sind, beziehen sie sich auf alle Geschlechter in gleicher Weise.

16 John Bender: *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago 1989, S. 11.

17 Harold D. Kalman: "Newgate Prison". In: *Architectural History* 12 (1969), S. 50-61: 57.

18 Bender 1989, vgl. Anm. 16, S. 14.

19 Die gebaute Version des Entwurfs verzichtete zwar auf die Einzelverwahrung der Straftäter, allerdings war diese in Dances frühen Entwürfen vorgesehen. Kalman 1969, S. 53. Vgl. Anm. 19).

20 Jeremy Bentham: *Panopticon Or the Inspection House*. London 1791, S. 62-63.

21 Kalman 1969 vgl. Anm. 17, S. 58.

22 Gwilt 1888 vgl. Anm. 2, S. 229.

23 Kalman 1969 vgl. Anm. 17, S. 53.

24 In der Assoziationsästhetik des 18. Jahrhunderts wurde untersucht, wie der menschliche Geist in der Lage sei, Objekte mit abstrakten Ideen zu belegen. Ein architektonisches Ornament könne deshalb ungeachtet seiner Größe Erhabenheit vermitteln. Somit ist das Kettenornament am Newgate Prison nicht als Symbol für die Inhaftierung von Verbrechern zu verstehen, sondern als Anker für eine beklemmende Stimmung. Vgl. Alexander Gerard: *An Essay on Taste*. London 1759, S. 20.

25 Englische Gärten wie Stowe, The Leasowes, Stourhead, Painshill, Hawkstone oder Hagley waren bereits im 18. Jahrhundert beliebte Ausflugsziele für das Bürgertum Großbritanniens. Manche Gartenbesitzer bauten Hotels oder verkauften Eintrittskarten, um dem Ansturm von Touristen gerecht zu werden. Charles Quest-Ritson: *The English Garden. A Social History*. Boston 2003, S. 147-149.

26 Bisweilen wird der (historischen) Architektur jedoch vorgeworfen, Raum lediglich als *spatium*, als etwas zwischen den geometrisch bestimmten Wänden und Decken Übergebliebenes zu verstehen. Gernot Böhme: "Leibliche Anwesenheit im Raum". In: *Ästhetik und Kommunikation* 108 (2000), S. 67-76. Eine grundlegende, topologische Auseinandersetzung mit Raumkonzepten in der Architektur begann in der Tat erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Mitchell W. Schwarzer: "The Emergence of Architectural Space. August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung'". In: *Assemblage* 15 (1991), S. 49-61: 50. Diese Beobachtung erlaubt jedoch nicht, den Architekten der vorangehenden Jahrhunderte ein primär abstrakt-geometrisches Raumverständnis (*spatium*) zu attestieren.

27 Adrian von Buttlar: *Der Englische Landsitz, 1715-1760*. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Falkenberg 1982, S. 48.

28 Addison 1712 vgl. Anm. 11.

29 Insbesondere die formalisierte Gartengestaltung von Capability Brown löste heftige Kritik unter den Zeitgenossen aus. Chambers 1772 vgl. Anm. 1, Preface V.

30 Chambers 1757 vgl. Anm. 8, S. 14-19. und Chambers 1772 vgl. Anm. 1.

31 Die Begriffe entstammen Chambers Publikationen, die zwar chinesische Gartenkunst beschreiben, aber unverkennbar auf die einheimischen Gärten abzielen. Vgl. Anm. 1 und 8.

32 Gernot Böhme nimmt ganz ähnliche Charakterisierungen von Atmosphären vor. Böhme 2006 vgl. Anm. 4, S. 18.

33 Siehe dazu exemplarisch Solveig Bøe / Hege Charlotte Faber: Raw: *Architectural Engagements with Nature*. Abingdon 2016, oder Böhme: 2006 vgl. Anm. 4, S. 27-28.

34 Letztendlich hat der im Atmosphärendiskurs häufig zitierte Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld lediglich eine auf Chambers basierende Charakterisierung von Stimmungslandschaften vorgenommen. Hirschfeld: 1779 vgl. Anm. 9, S. 83-94.

35 Pierre Patte: "Observations sur la manière dont sont decorés les extérieurs de nos églises". In: *Mercure de France* (Mai 1755). Paris 1755, S. 135, und Denis Diderot: "Le monument de la place de Reims". In: *BnF-Partenariats. Miscellanea Artistiques*. Paris 2015 (1760), S. 27.

36 Im Jahr 1757 eröffnete der Neubau für das Lying-In-Hospital in Dublin, für welches die damals zweitgrößte Stadt des British Empire berühmt war. Auch dessen Architektur wurde überschwänglich

gelobt. Theodor Edward Jones: *A new and universal geographical grammar*. London 1772, S. 292. Dennoch sieht es einem anglo-irischen, palladianischen Landhaus zum Verwechseln ähnlich.

37 Harold D. Kalman: 1969 vgl. Anm. 17, S. 58.

38 Roland Posner u.a.: *Semiotik / Semiotics II*. Berlin 2008, S. 1346.

39 Marc Grignon / Juliana Maxim: "Convenance, Caractère, and the Public Sphere". In: *Journal of Architectural Education* 1 (1995), S. 29-37: 33-34.

40 Zu den Romstipendiaten vgl. Janine Barrier: *Les architectes européens à Rome: 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*. Paris 2005.

41 Für London vgl. John Gwynn: *London and Westminster Improved*. London, 1766. London 1969. Für Paris vgl. Pierre Patte: *Monumens érigés en France a la gloire de Louis XV*. Paris 1767.

42 Barrier 2005 vgl. Anm. 40, S. 80-107. Die Ruinen der öffentlichen Bauwerke Roms übten einen entsprechenden Eindruck auf die jungen Architekten aus.

43 Gilbert Elliot: *Proposals for Carrying on Certain Public Works in the City of Edinburgh*. Edinburgh 1752, S. 33-34.

44 Im Jahr 1757 wurde die Wide Street Commission beauftragt, die Straßen, Brücken, Gebäude und Flussufer Dublins zu erneuern, verbreitern oder befestigen. James Goddard Butler / William Ball: *The Statutes at Large, Passed in the Parliaments Held in Ireland*. Dublin 1765, 31 Geo II, XIX. Die mit allen Vollmachten ausgestattete Kommission war eine der ersten Behörden für Stadtentwicklung Europas. Peter Clark / Raymond Gillespie: *Two Capitals: London and Dublin, 1500-1840*. London 2001, S. 268.

45 William Chambers: *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*. London 1791, S. 108.

46 Die Attika ähnelt dem gängigen Motiv eines mit Feston und Urne geschmückten, antiken Sarkophags. Im 18. Jahrhundert konnten diese Motive zum Beispiel einer der illustrierten Editionen der *Iconologia* von Cesare Ripa (1603) entnommen werden.

47 Übersetzung des Autors, Blondel 1771 vgl. Anm. 1, S. 427.

48 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London 1757, S. 79.

49 Nicht nur Boullées eindrucksvolle Entwürfe, auch sein erst im Jahr 1968 veröffentlichter *Essai sur l'Art* fasst die architektonischen Tendenzen des späteren 18. Jahrhunderts konzis zusammen.

50 John Soane: *Description of the House and Museum on the north side of Lincoln's Inn Fields, the residence of Sir J. Soane*. London 1835, S. 47.

51 John Locke: *An Essay Concerning Humane Understanding*. London 1689.

52 James Daniel Collins: *The British empiricists: Locke, Berkeley, Hume*. Milwaukee 1967.

53 Julian Jachmann: "Sensualistische Tendenzen in der französischen Architekturtheorie des späten 18. Jahrhunderts". In: *Phantasia* 17 (2017), S. 84-95: 85.

54 Étienne Bonnot de Condillac: *Traité des sensations*. Paris 1754, S. IV-V.

55 Edmund Burke: 1757 vgl. Anm. 48, S. 79.

56 Baron de Montesquieu: "Essai sur le Goût". In: D. Diderot / Jean-Baptiste le Ronde D'Alembert (Hg.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris 1757, S. 763.

57 Ebd.

58 Zum Sensualismus bei Ledoux: Julian Jachmann: "Claude-Nicolas Ledoux als Sensualist". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 75 (2012), S. 366-372. Zur zeitnahen Rezeption von Montesquieus Essai in den Publikationen von Julien David Le Roy und Giovanni Battista Piranesi: Maarten Delbeke: "Piranesi's Parere and the Beauty of Architecture". In: Dirk De Meyer u.a (Hg.). *Aspects of Piranesi: Essays on History, Criticism and Invention*. Ghent 2015, S. 55-69: 56.

59 William Chambers: *A Treatise on Civil Architecture*. London 1759, S. 64.

60 Ein Besuch des Bauherrn des Casino, Lord Charlemont, auf Montesquieus Landsitz fällt zeitlich mit der Vorbereitung des Essai zusammen. Francis Hardy: *Memoirs of the Political and Private Life of James Caulfield, Earl of Charlemont I*. Dublin 1812, S. 62.

61 Jachmann: 2012 vgl. Anm 58, S. 368.

62 Susanne Müller-Wolff: *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal. Die Geschichte des herzoglichen Parks in Weimar*. Wien, Köln, Weimar 2007, S. 117.

63 Thomas Keller: *Verkörperungen des Dritten im Deutsch-Französischen Verhältnis. Die Stelle der Übertragung*.

Paderborn 2018, S. 106-110.

64 Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*. Stuttgart 2017, S. 137-171.

65 Helen Rosenau: *Boullée and Visionary Architecture*. London, New York 1967, S. 105.

66 Siehe exemplarisch die Auseinandersetzung Edmund Husserls und Hermann Schmitz mit David Hume. Theodorus de Boer: *The Development of Husserl's Thought*. New York, Heidelberg 1978, S. 157-158. und Michael Hauskeller: "Der unbedingte Ernst – Hermann Schmitz als Erbe David Humes". In: *Logos: Zeitschrift für Systematische Philosophie* 7 (2001/02), S. 423-477. Auch der an Themen der Phänomenologie anknüpfende, spekulative Realismus beschäftigt sich mit der Stimmungserzeugung durch Architektur: Matias del Campo: *Evoking through Design. Contemporary Moods in Architecture*. Hoboken NJ 2017.