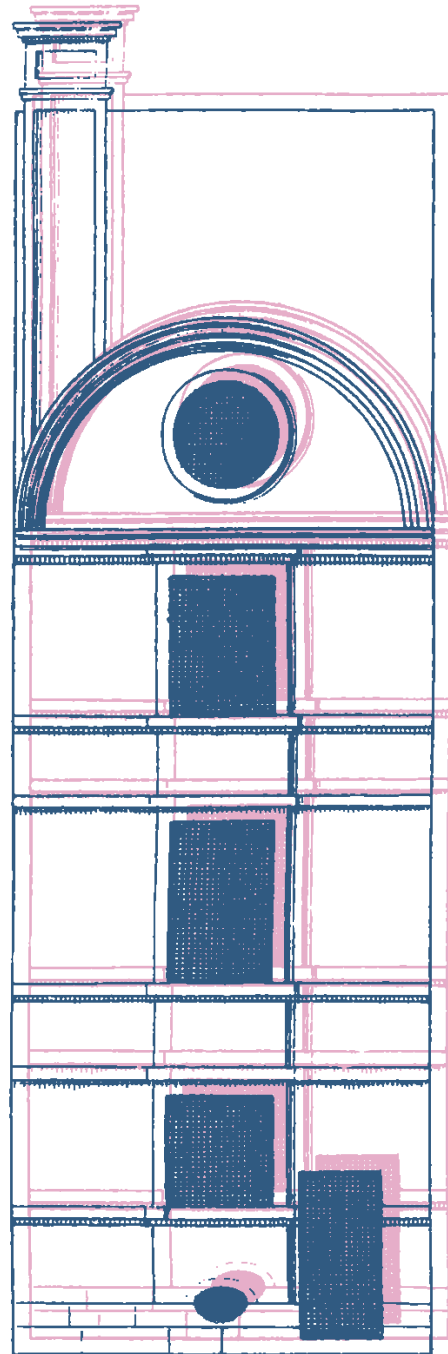




archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Angemessenheit

Decorum

archimaera

#11

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

ISSN:1865-7001

Oktober 2024

Willkommen

In der Architektur gilt es, zahlreiche konkurrierende Belange in größtmöglichen Einklang zu bringen. Die Aufgabe und Kunst des Architekten / der Architektin besteht darin, diese gegeneinander abzuwägen und dabei das richtige Maß zu finden. Bei der Platzierung des Bauwerks in einem Kontext müssen Standortfaktoren wie Klimazone, Topografie, städtebauliches, architektonisches und sozial-ökonomisches Umfeld Beachtung finden. Bei der Konzeption des Baukörpers sind Fragen der Ökonomie und Funktionsverteilung, der Materialwahl, des konstruktiven Aufwandes und der Bestimmung des ästhetischen und repräsentativen Anspruchs einzubinden.

Seit der Antike verleiht der Topos und Begriff der 'Angemessenheit' (lat. *decorum*) der hier angedeuteten Komplexität architektonischen Schaffens Ausdruck. *Decorum* ist vom lateinischen Verb *decere* abgeleitet, das doppeldeutig ist: Es bedeutet zugleich 'schmücken, zieren, kleiden' und 'sich geziemen, gehören, schicklich sein'. Als zentraler Schlüsselbegriff der Architektur thematisiert das *decorum* die Angemessenheit von Form und Inhalt und setzt damit letztlich die verschiedenen Kategorien und Aufgabenfelder der Architektur – *firmitas, utilitas, venustas* – in eine Beziehung zueinander.

Auf die Architektur bezogen und definiert wird der Begriff des *decorum* zuerst von Vitruv. Seine Wurzeln sind jedoch älter. Als Kontroll- und Maßstabsinstanz erschien das *decorum* bereits in der Kunsttheorie der griechischen Antike, die das Schöne als *πρέπων* – das Angemessene oder Zweckmäßige, Gebührende, Passende, Würdige – zu bestimmen versuchte (u.a. Platon, *Hippias maior*). Das *decorum* bildete auch das zentrale Regulativ der römischen Rhetorik (u.a. bei Cicero und Quintilian). Laut den Rhetoriklehren hatte ein Redner bei der Einkleidung von Inhalten in Worte und bei der Auswahl des Redeschmucks das Prinzip der Angemes-

senheit zu beachten. Als wichtige Leitlinie diente ihm dabei die Dreistillehre, die in einer hierarchischen Stufenfolge festlegt, welcher Ausdrucks- bzw. Schmuckstil (*genus subtile, genus medium, genus grande*) für ein bestimmtes Thema, einen Adressaten oder eine Wirkungsabsicht (*docere, delectare, movere*) angemessen ist. Vitruv übernahm das *decorum* als Maßstabsinstanz in das Lehrsystem seiner *Zehn Bücher über Architektur* (Buch I, 2). Es sei erreicht, wenn der formale Ausdruck im richtigen Verhältnis zum Inhalt des Auftrags stehe (*statio, θεματισμός*), wenn alle Einzelteile und -formen aufeinander abgestimmt seien und eine Einheit bildeten (*consuetudine*) und wenn die Gestaltung des Bauwerks an die natürlichen Gegebenheiten und den "rechten Ort" angepasst seien (*natura*).

Von Vitruv ausgehend ist das Ideal der Angemessenheit in der Architektur bis an die Schwelle der Gegenwart wirkmächtig. Im Verlauf der Architekturgeschichte durchläuft es jedoch einen stetigen Bedeutungswandel, der auch durch die zahlreichen Übersetzungen von Vitruvs *Zehn Büchern* in andere Sprachen befördert wurde. In Renaissance und Barock war das *decorum* die allgemeine Gestaltungsgrundlage der Architektur. Der rhetorisch geschulte Humanist Leon Battista Alberti griff um 1450 den antiken Begriff in *De re aedificatoria* wieder auf. Er übertrug das System der drei rhetorischen Stillagen auf die Architektur, indem er die Gebäude hinsichtlich ihres Schmucks (*ornamentum*) in drei Gattungen einteilte: eine hohe (Sakralbauten, Buch VII), eine mittlere (öffentliche Profanbauten, Buch VIII) und eine niedere (Privatbauten, Buch IX). Bei seinen eigenen Bauten achtete er – wie er es als Redner gewohnt war – stets auf die Kongruenz von Inhalt und sprachlicher Form, indem er etwa den Einsatz antiker Würdemotive wie Säulenbogenstellungen, Triumphbögen oder Tempelfronten gemäß den Vorgaben des *decorum* sorgfältig an die jeweilige Bauaufgabe anpasste.

Sebastiano Serlio ging im 16. Jahrhundert noch einen Schritt weiter. Er systematisierte und hierarchisierte die fünf Säulenordnungen und ordnete ihnen inhaltliche und ikonografische Bestimmungen zu. Serlios *Regole generali* als Leitfaden benutzend konnte nun jeder Architekt die Säulenordnungen so verwenden, dass sein Gebäude dem Ideal des *decorum* genüge. Diese Aufgabe war durchaus komplex, denn zu beachten war sowohl die Angemessenheit der Ordnung für die Bauaufgabe insgesamt (*äußere Angemessenheit*) als auch für jedes einzelne Element gemäß seiner Stellung am Bauwerk (*innere Angemessenheit*). Darüber hinaus mussten auch die Hierarchie der Funktionen sowie die Eigenschaften, Tugenden und die soziale Stellung des Bewohners zum Ausdruck kommen.

Serlio begründete damit die Tradition einer 'sprechenden Architektur', die bis ins 20. Jahrhundert hinein Bedeutung besitzt. Jacques-Francois Blondel erweiterte im 18. Jahrhundert den Begriff der Angemessenheit, indem er den einzelnen Bauaufgaben und Bautypen definierte Ausdrucksformen zuordnete, die er als "caractère" bezeichnete. Höchster *caractère* ist das Erhabene (*sublime*), das Sakralbauten, öffentlichen Gebäuden und Grabmälern berühmter Persönlichkeiten vorbehalten ist. Die utopische Revolutionsarchitektur steigerte und überzeichnete diese Grundsätze schließlich in Maßstab und explizitem Ausdruck zu einer *architecture parlante*, deren *immensité* (Unermesslichkeit) das Ideal der Angemessenheit letztlich ad absurdum führte.

Unter völlig neuen Vorzeichen und mit einer Wendung, die in die Moderne weist, knüpfte man im 19. Jahrhundert an die Idee der sprechenden Architektur an. Die Form als "zur Erscheinung gewordene Idee" (Semper) sollte nun in Einklang mit Zweck, Konstruktion und Material entstehen und diese auf angemessene Weise zum Ausdruck bringen. Ausgehend von den Betrachtungen Horatio Greenoughs zu den organischen Prinzipien der Gestaltung etablierte sich mit den Schriften Louis Henry Sullivans die Formel *form follows function*, die als Grundlage der architektonischen Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts gelten kann. Selbst die funktionale Ästhetik dieser Zeit schloss an das an-

tike Ideal des *decorum* an. So verweist Henry van de Veldes Forderung, dass "der Bau und seine äußere Gestalt seinem eigentlichen Zweck und seiner naturgemäßen Form vollkommen angemessen seien" (*Was ich will*, 1901), deutlich auf die rhetorischen Tugenden des inneren und äußeren *decorum*.

In Auseinandersetzung mit den neuen technischen Möglichkeiten entwickelte schließlich die Moderne durch Abstraktion und den Verzicht auf Ornamente sowie jegliche Elemente des klassischen Formenkanons eine neue Architektur, die dem Ideal und der Tradition der Angemessenheit keine Bedeutung mehr zummaß. Die zunächst spannungsvolle Rationalität der modernen Architektur erstarrte Ende der 1950er Jahre vielfach zur Banalität einer gesichtslosen Massenarchitektur. Als Reaktion griff die Postmoderne zwar zeitweise wieder spielerisch auf das klassische *decorum* zurück und reflektierte erneut die damit verbundenen Diskurse. Doch führte die zunehmende Medialisierung der Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Herausbildung vielfältiger architektonischer 'Moden', in denen alles möglich schien und die sich nicht selten in Überbietungswettbewerben des Architekturspektakels äußerten. Auf der anderen Seite zog der sentimentale Wunsch nach Historischem Rekonstruktionen verlorener Gebäude und Fassaden nach sich sowie eine traditionalisierende Architektur, die zwar auf den klassischen Kanon und seine Prinzipien zurückgriff, dabei aber viel zu häufig *decorum* mit Dekor verwechselte. Die Schnellebigkeit der Publizistik mit ihrem Fokus auf das visuelle Bild reduzierte die Betrachtung der Architektur vielfach auf die rein formale Ebene. Die Rhetorik der Architektur wurde durch die Rhetorik des Marketings überlagert.

In der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts drängen schließlich vor dem Hintergrund von Klimawandel, Ressourcenknappheit und steigender wirtschaftlicher und sozialer Ungleichheit grundsätzlich neue Belange des Bauens in den Vordergrund, weshalb es nötig ist, die Frage nach dem *decorum* neu zu stellen und zu justieren.

Die elfte Ausgabe von *archimaera* hat daher zu einer Auseinandersetzung mit dem Topos der Angemessenheit in der

Architektur eingeladen. Erwünscht waren neben wissenschaftlichen Beiträgen auch künstlerische Reflexionen und praktische Projekte, die neue Perspektiven auf das Thema eröffnen:

Wie lässt sich der Angemessenheitsdiskurs fortschreiben und das Konzept der Angemessenheit zeitgemäß definieren? Bieten reduktive Strategien wie das 'kreative Unterlassen' oder die Forderung nach einem Abrissmoratorium Anknüpfungspunkte für einen neuen Angemessenheitsdiskurs mit der Betonung auf *sufficiency* (Hinlänglichkeit, Zulänglichkeit, Auskömmlichkeit)? Kann das Ideal der Angemessenheit einen Beitrag zur Entwicklung einer neuen Ästhetik der Nachhaltigkeit und des Re-Use leisten? Folgt aus dem Nachhaltigkeitsgebot nicht automatisch, dass Architektur gut altern und historisch werden kann? Und welche Bedeutung hat dann historische Architektur? Inwiefern können wir an die sozialen und ethisch-moralischen Orientierungspunkte anknüpfen, die das Ideal der Angemessenheit bietet, etwa vor dem Hintergrund der Diversitäts- und Gerechtigkeitsdiskurse der Gegenwart?

Ganz dem programmatischen Anliegen von *archimaera* folgend ist es gelungen, in dieser neuen Ausgabe historisch-theoretische Beiträge mit solchen aus dem aktuellen Architekturdiskurs zu verknüpfen und dabei sowohl etablierte Autor*innen als auch Nachwuchsautor*innen zu Wort kommen zu lassen:

Anhand zweier historischer Zuchthäuser referiert die Kunsthistorikerin **Lene Jaspert** über eine historische Debatte zur Angemessenheit von Architektur, die sich im 17. Jahrhundert zunächst isoliert anhand einzelner Bauten manifestierte, um sich dann im 18. Jahrhundert breit zu entfalten. Die Frage nach der angemessenen Gestaltung neuartiger Bautypen stellte für die neuzeitlichen, entlang der Traditionslinien des *decorum* ausgebildeten Architekten eine zunehmende Herausforderung dar. Der Aufsatz führt in dieses historische Phänomen ein, indem er anhand des Amsterdamer *Spinhuis* und des Leipziger *Georgenhaus* aufzeigt, wie zwei Zuchthäuser des 17. Jahrhunderts für ihre allzu repräsentativ und aristokratisch anmutende Architektur öffentlich kritisiert wurden.

An dieses Thema schließen **Maarten Delbeke**, **Sigrid de Jong**, **Nikos Magouliotis** und **Dominik Müller** mit ihrer Untersuchung zum Begriff 'Charakter' an, dessen zunehmende Bedeutung sie in verschiedenen Traktaten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Germain Boffrand über Christian Cay Lorenz Hirschfeld bis zu John Ruskin nachzeichnen. Im Kontext der gesellschaftlich-politischen Umwälzungen einer sich globalisierenden Welt suchten Architekturtheoretiker nach einer Alternative zum starren vitruvianischen Konzept des *decorum*. Sie fanden sie im offeneren Konzept des 'Charakter', welches es ermöglichte, die Angemessenheit eines architektonischen Ausdrucks im Verhältnis zur Bauaufgabe jenseits von sozial-hierarchischen Prämissen zu definieren und dabei auch neue Wissensquellen sowie heterogene kulturelle und ästhetische Paradigmen zu integrieren.

Der Beitrag der Architektin und Architekturtheoretikerin **Damla Göre** analysiert die sich wandelnden Normen des *decorum* in den Wohnhäusern der osmanischen Mittel- und Oberschicht des frühen 20. Jahrhunderts. Sie zeigt auf, wie eine neue, spezifisch an Frauen gerichtete Variante der traditionellen *adab*-(Anstands-)Literatur die Hierarchien von Gender und Klasse neu definierte, und wie sich dies auf Aufteilung und Ausstattung der Häuser auswirkte. Die Neudefinition des *decorum* erlaubte es wohlhabenden Frauen erstmals, im häuslichen Salon auf der gleichen Stufe wie die Männer Status zu repräsentieren. Im selben Moment wurden in den gleichen Häusern allerdings neue soziale und räumliche Hierarchien etabliert und durch *decorum* gerechtfertigt bzw. geregelt – nämlich zwischen der Hausherrin und dem in weitgehender Unsichtbarkeit agierenden weiblichen Hauspersonal, das ersterer ihren neuen Status überhaupt erst ermöglichte.

Zwischen einer historisch-theoretischen Arbeit und einem Beitrag zum aktuellen Architekturdiskurs changiert der Beitrag der Architektin und Architekturhistorikerin **Verena Hake**. Am Beispiel der zwischen 1962 und 1974 vom maltesischen Architekten Richard England geschaffenen Manikata Church illustriert sie, wie der kritisch-reflektierte Rückgriff auf vernakuläre

Bautypen eine mustergültige Architektur der Angemessenheit hervorbringen kann. Im Rahmen einer persönlichen Erkundung der Kirche mittels Annäherung, Vertiefung, Umrundung, Beobachtung und Entfernung eröffnet sie eine grundlegend neue Sichtweise auf das Bauwerk. Diese erweitert sie durch einen ausführlichen Exkurs, in dem sie ausgewählte Positionen Bernard Rudofskys, Richard Englands und Kenneth Framptons reflektiert. Ihre multiperspektivischen Betrachtungen führt sie in einer Art Manifest oder Handlungsanweisung mit dem Titel "Architektonische Angemessenheit in sieben Punkten" zusammen.

Auf eine Aktivierung der Gesellschaft und die Aufforderung zu einem neuen Architekturdiskurs zielt auch der Beitrag von **Sophie Ramm**, der die bestehende Architektur-Visualisierungspraxis in den Blick nimmt. Sie bezweifelt die Angemessenheit der allgegenwärtigen hochrealistisch anmutenden Digitalbilder, da diese im Gegensatz zu den vielschichtigen, kreativ-offenen und iterativen Planungs- und Bauprozessen stehen. Die 'Wirkmächtigkeit' von Bildern voraussetzend, plädiert sie stattdessen für kodierte (unbestimmte, vieldeutige) Architekturbilder, die ihre Betrachter aktivieren, zur Aneignung und zum Nachdenken anregen und auf diese Weise Diskursräume öffnen.

Der Beitrag von **Julian Feriduni, Florian Fischer-Almannai, Hannah Nowak, Thilo Preuß, Robert Saat, Nora Schlöder, Clemens Urban und Nina Vollbracht** stellt die Frage, ob angesichts der aktuellen Herausforderungen rund um die Wohnfrage das distanziert-beobachtende Entwerfen der Architekt*innen vom Schreibtisch aus noch als angemessene Methode gelten kann, oder ob sich nicht ein auf spielerischen Aktivismus, Einmischung und Experiment gründendes Vorgehen besser eignet, um das dringend nötige Umdenken herauszufordern. Orientiert an der aus der ethnografischen Feldforschung entlehnten Methode der "teilnehmenden Beobachtung" stellen Studierende des Lehrstuhls für Wohnbau und Grundlagen des Entwerfens der RWTH Aachen mittels temporärer Interventionen in konkreten Wohnumfeldern die Konventionen des Wohnens in Frage. Die Selbstversuche der Studie-

renden zeigen Alternativen zu etablierten Nutzungen und Wohnabläufen auf, indem sie z.B. alle Räume eines großen, untergenutzten Wohnhauses sukzessive zu Schlafzimmern umdeuten, Küchen und Wohnzimmer zu Spielplätzen deklarieren oder mithilfe temporärer Raumunterteilungen durch Vorhänge Raumüberfluss veranschaulichen.

Im Beitrag von **Hannah Schalk** geht es um den Komfort. Dieser Begriff, der zwischen objektiv messbaren Kriterien auf der einen und subjektiven Empfindungen und Ansprüchen auf der anderen Seite oszilliert, ist Dreh- und Angelpunkt ihres Beitrags, in welchem sie die Funktion der Architektur als Klimahülle in den Fokus rückt. Die Frage nach Angemessenheit ist hierbei sowohl eine solche nach dem durch Architektur ermöglichten Wohlbefinden als auch eine nach dem architektonischen Ausdruck. Indem Schalk verschiedene, architektonisch ausformulierte Pufferzonen diskutiert, stellt sie einer durch technische Apparaturen bewerkstelligten Raumklimatisierung Möglichkeiten entgegen, eine solche immanent architektonisch zu gewährleisten. Ihr Text unternimmt demnach eine Reise weg von technischen Lösungen und führt, wie sie sagt, "zurück zur Architektur".

Die Frage nach dem angemessenen Umgang mit historischer Bausubstanz führt die Architektin und Denkmalpflegerin **Sabine Brinitzer** am Beispiel des Umbauprojekts für ein Haus im Städtchen Neunkirch vor Augen. Das Haus stellt einen Baustein der im 13. Jahrhundert gegründeten Planstadt im Norden der Schweiz dar, womit sich hohe Anforderungen ebenso an die mögliche Veränderung der äußeren Gestalt wie auch an die Nutzung der Innenräume stellen. Die Autorin reflektiert auf mehreren Ebenen die Angemessenheit der baulichen Eingriffe und führt das Konzept mit einem Fragenkatalog kleinteilig und maßnahmenbezogen, aber doch in Teilen verallgemeinerbar in die Praxis des Bauens im Bestand.

Der Beitrag von **Melanie Engler und Anke Fissabre** verdeutlicht, dass Angemessenheit eine Relation ist, die unterschiedliche Situationen in unterschiedlicher Weise berücksichtigen kann und muss. Wie kann die Transformation eines Denkmals angemess-

sen begleitet und gestaltet werden, das in unterschiedlichen Zeitschichten und Befunden zugleich Zeugnis für fürstliche Repräsentation und Hofkultur sowie für das nationalsozialistische System der Konzentrationslager ist? Die Autorinnen verdeutlichen am Beispiel des sächsischen Schlosses und frühen Konzentrationslagers Lichtenburg in Prettin die Überlagerung historischer Befunde und den Weg zu einer Transformation des Denkmals im Sinne einer relational angemessenen Erinnerungskultur.

Das Team von **archimaera** bedankt sich ganz herzlich bei allen Autorinnen und Autoren für ihre qualitätvollen und inspirierenden Beiträge.

Die Geduld hat sich gelohnt: Es ist ein vielfältiges Heft entstanden, bei dessen Lektüre wir nun allen Leserinnen und Lesern viel Spaß und Erkenntnis wünschen.

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

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Stadt Köln – Amt für Denkmalschutz
und Denkmalpflege
Willy-Brandt-Platz 2
D-50679 Köln

c/o Adria Daraban
Professur Architektur Theorie
Geschichte
Rheinland-Pfälzische Technische
Universität Kaiserslautern-Landau
Pfaffenbergstraße 95
D-67663 Kaiserslautern

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
Professur Architektur- und Stadtbau-
geschichte
FH Potsdam
Kiepenheuerallee 5
D-14469 Potsdam

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

**Herausgeber und Redaktion
des Heftes**

Angemessenheit/Decorum
Daniel Buggert, Karl R. Kegler,
Felix Martin, Anke Naujokat,
Rainer Schützeichel

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

Oktober 2024

Bildnachweis Coverabbildung
Pierre Le Muet: Manière de bien bâtir
pour toutes sortes de personnes, Paris
1647, S. 7; Quelle: gallica.bnf.fr/BnF

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-
Lizenz 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

3	Willkommen	Sophie Ramm (Wien)
		77 Bilder, die eine Übersetzung fordern
8	Impressum	
	Lene Jaspert (Münster/Leipzig)	Julian Feriduni, Florian Fischer-Almannai, Hannah Nowak, Thilo Preuß, Robert Saat, Nora Schlöder, Clemens Urban, Nina Vollbracht (Aachen)
11	Von Schlössern und Palästen "Unangemessene" Zuchthausfassaden an den Beispielen Amsterdam und Leipzig	87 Vom "Primat der Anwesenheit" zu: "Erst entwerfen, dann fragen"
	Maarten Delbeke, Sigrid de Jong, Nikos Magouliotis, Dominik Müller (Zürich)	Hannah Schalk (Weimar)
23	'Character', or the Anxiety of Appropriateness in Eighteenth-Century Architectural Discourse	101 Redefinition Komfort Vom Mehrwert der Pufferzone, oder: Reise zurück zur Architektur
	Damla Göre (Zürich)	Sabine Brinitzer (Schaffhausen)
35	(Un)building social contracts Material imaginations of class and gender in late Ottoman writings on decorum	113 Das gebaute Erbe als Projekt Über den städtebaulichen Bestand der mittelalterlichen Planstadt Neunkirch und die Angemessenheit des Umgangs mit ihrem baulichen Erbe als Projekt
	Verena Hake (Aachen)	Melanie Engler (Prettin) und Anke Fissabre (Aachen)
47	Begegnung mit der gelben girna Die Manikata Church von Richard England als Beispiel einer angemessenen Architektur des Kritischen Regionalismus	127 Angemessenheit an national-sozialistischen Tatorten mit komplexer Überlagerungsgeschichte Das Beispiel Schloss Lichtenburg in Prettin



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Lene Jaspert
(Münster/Leipzig)

Von Schlössern und Palästen: "unangemessene" Zuchthausfassaden an den Beispielen Amsterdam und Leipzig

Mit der Gründung des ersten Amsterdamer Zuchthauses im Jahr 1596 entwickelte sich eine neue Bauaufgabe, die sowohl der Fürsorge als auch der Strafe gewidmet war, und der sich in den folgenden Jahrzehnten Bauherren und Architekten in ganz Europa annehmen sollten. Es entstanden repräsentative Fassaden, geschmückt mit Kolossalordnungen, Wappen und allegorischen Darstellungen. Damit entsprachen die Zuchthäuser als öffentliche Gebäude der Obrigkeit zwar durchaus den zeitgenössischen Architekturvorstellungen, die Pracht der Fassaden rief jedoch häufig Unverständnis und Empörung hervor. Betrachter verglichen sie mit Schlössern und Palästen und empfanden sie daher als unangemessen für die dahinter untergebrachten Bettler, Prostituierte und Diebe. Der Artikel untersucht dieses Phänomen anhand der Amsterdamer Institutionen des Rasphuis und des Spinhuis sowie dem Leipziger Zucht- und Waisenhaus.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.11-21

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 11-21



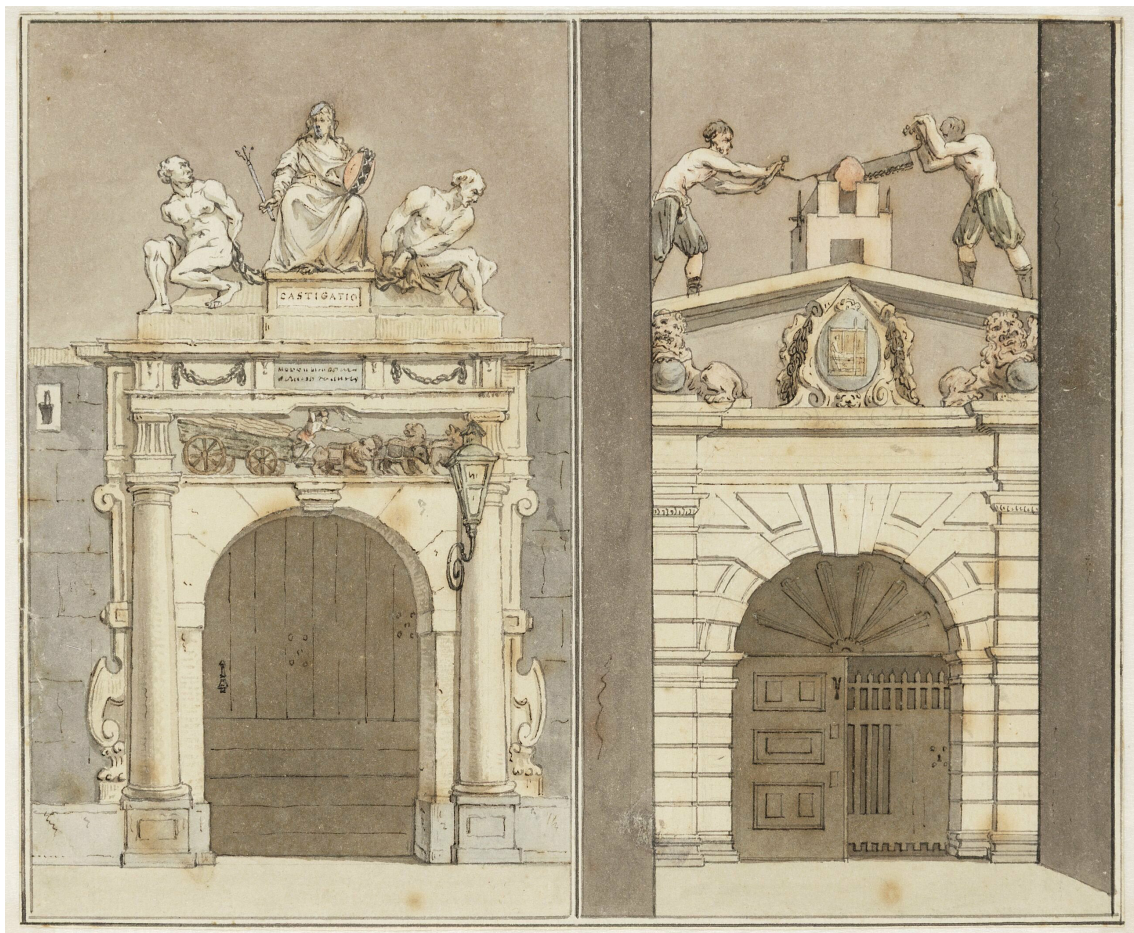


Abb. 1 Reinier Vinkeles:
De poorten van het Rasphuis,
Heiligeweg 19 (l.: äußeres
Portal, r.: inneres Portal), Zeich-
nung, 1764. Frei zur Verfügung
gestellt vom Stadsarchief
Amsterdam.

Ende des 16. Jahrhunderts entstanden in Amsterdam mit dem *Rasphuis* und dem *Spinhuis* zwei neue Einrichtungen, die bald in ganz Europa Nachahmung finden sollten.¹ Die beiden Zuchthäuser unterschieden sich von den Gefängnissen der Zeit insofern, dass sie nicht allein der Verwahrung von Beschuldigten bis zum Prozess bzw. bis zur Vollstreckung des Urteils dienten, sondern stattdessen die Besserung und Resozialisierung der Insassen bewirken sollten.² Bettler, Vagabunden, Prostituierte, leichte Kriminelle aber auch „unordentliche“ Jugendliche sollten durch Arbeit, Zucht, einen geregelten Tagesablauf und religiöse Unterweisung auf den Pfad der Tugend zurückgeführt und der Gesellschaft wieder eingegliedert werden. Die Zuchthäuser benötigten dementsprechend Räume für die Insassen zum Schlafen und Arbeiten, einen Kirchenraum sowie Wirtschaftsräume wie die Küche, Zimmer für Direktoren und Wachpersonal und Lagerräume. Während in Amsterdam die beiden Zuchthäuser in ehemaligen Klöstern eingerichtet wurden, wurden in den deutschen Staaten im 17. und 18. Jahrhundert auch Schlösser, Adelspa-

läste und Burgen umgebaut. Zudem entstanden zahlreiche Neubauten, so dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Bestand weit über 100 Zuchthäuser umfasste.³

In diesem Artikel soll untersucht werden, inwiefern der neue Gebäudetypus Zuchthaus den zeitgenössischen Anforderungen an die Architektur angemessen war – bzw. warum die gefundenen Lösungen als unangemessen beklagt wurden. Eine solide Bauweise (*firmitas*) und zweckmäßige Einrichtung (*utilitas*) waren Voraussetzung für das Funktionieren der Zuchthäuser. Mauern aus Stein sollten nicht nur das Fortbestehen der Häuser garantieren, sondern ebenso wie vergitterte Fenster und verriegelte Türen die (Ausbruchs-) Sicherheit gewährleisten. Ein allgemein gültiger Grundrissstyp konnte sich in dieser Zeit nicht entwickeln, stattdessen wurden bewährte Konzepte zur Unterbringung und Versorgung größerer Menschenmengen übernommen, wie etwa Klöster und Hospitäler.⁴ Die Frage der Schönheit (*venustas*) der Zuchthäuser sollte allerdings Kopfzerbrechen bereiten: An den Fas-

saden bestimmten tradierte Repräsentationsformen die Gestaltung, um die Bedeutung der Bauherren (Stadträte, Landesherren) angemessen herauszustellen. Dass dieser gestalterische Aufwand jedoch nicht der niederen Stellung der Bewohner entsprach, entfachte bald die Kritik der Zeitgenossen. Anmerkend zu einem Bericht über eine Reise von Hannover nach Hamburg stellte ein anonymes Autor 1784 zusammenfassend fest:

*"Ich begreife schlechterdings nicht, warum man so stattliche Paläste für Waisen, Hospitaliten, Wahnsinnige und Züchtlinge erbaut. Gerade diese Häuser gehörten fast durchgehends zu den schönsten, die ich auf meinen Reisen gesehen habe [...] Gesund und bequem soll und mag selbst der Züchtling wohnen; aber muß deshalb das Aeußere just einem fürstlichen Pallast an Pracht beykommen?"*⁵

Im Folgenden soll zunächst anhand der Amsterdamer Zuchthäuser als Ausgangspunkt und des bislang wenig besprochenen Leipziger Georgenhauses als typisches Beispiel für das 18. Jahrhundert nachvollzogen werden, welche gestalterischen Lösungen für den neuen Gebäudetypus gefunden wurden. Danach erfolgt eine Einordnung in den architekturhistorischen und -theoretischen Kontext der Zeit, um die Frage zu beantworten, war-

um die Fassaden der Zuchthäuser als unangemessen galten. Am Ende steht ein Ausblick auf die Reform des Gefängnisbaus um 1800, die nicht nur den Grundriss der Zuchthäuser maßgeblich veränderte, sondern auch deren äußere Gestaltung.

Rasphuis und Spinhuis: die ersten Zuchthäuser in Amsterdam

Im Jahr 1596 eröffnete in Amsterdam zunächst das *Rasphuis* im ehemaligen Klarissenkloster. Bereits 1597 folgte die Einrichtung des *Spinhuis* im ehemaligen Kloster St. Ursula. Das *Rasphuis* war für männliche Züchtlinge vorgesehen, die hier maßgeblich das Raspeln von Farbholz in Zwangsarbeit durchführten. Im *Spinhuis* wurden hingegen weibliche Straftäterinnen eingesperrt und mit Spinnarbeiten beschäftigt.⁶ Da die Klosterbauten als geschlossene Institutionen ähnliche Funktionen wie die Zuchthäuser übernahmen, nämlich einer Anzahl von Personen Raum zum Arbeiten, Essen und Schlafen zu geben, erforderte die Transformation der Gebäude hauptsächlich wohl stärkere Wände und Türen, vergitterte Fenster und neue Schlösser als dringlichste Umbauarbeiten, um die Sicherheit zu gewährleisten.⁷

Das vom Heiligeweg zurückgesetzte *Rasphuis* war allein durch sein neuege-

Abb. 2 *Het Spinhuis, das herbouwt 1646 in plaetze van een ouder, dat 1596 van een gedeelte van St. Ursels Klooster opgericht wiert*, Kupferstich, ca. 1730. Frei zur Verfügung gestellt vom Stadsarchief Amsterdam.

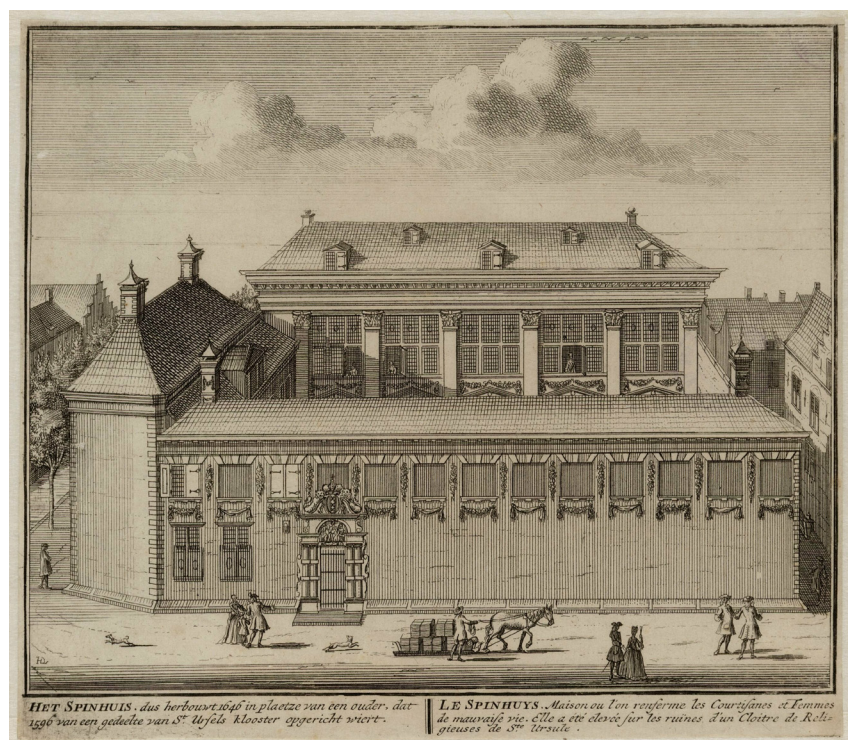


Abb. 3 Jan de Beijer: *De binnenplaats van het Spinhuis, Spinhuissteeg 1*, Zeichnung, 1759. Frei zur Verfügung gestellt vom Stadsarchief Amsterdam.



staltetes Portal im Straßenbild sichtbar (Abb. 1). Bei dem äußeren Portal zeigte das über dorischen Halbsäulen eingefügte Relief von Hendrick de Keyser einen Wagen mit Holzstämmen, der von je einem Paar Löwen, Tigern und Schweinen gezogen wurde, geführt von einem Mann mit einer Peitsche. Die Zähmung der wilden Tiere stellte ein naheliegendes Bildmotiv für die erzieherische Absicht des Hauses dar. Rund ein Jahrhundert später wurde das Portal durch die krönende Darstellung der Zucht (Castigatio) ergänzt, die in der einen Hand das Stadtwappen hält und in der anderen eine Geißel. Zu ihren beiden Seiten wanden sich in Ketten gelegte, nackte männliche Figuren.⁸ Das Tympanon im Dreiecksgiebel des inneren Portals zierten zwei Löwen und eine von Ketten umgebene Kartusche mit der Darstellung eines Mannes am Webstuhl.⁹ Auf dem Giebel standen zwei überlebensgroße Skulpturen, die Gefangene beim Sägen zeigten.¹⁰ Der Bildschmuck des *Rasphuis* fungierte wie eine Blaupause, deren Motive und Symboliken an vielen nachfolgenden Zuchthäuser Nachahmung fanden.

Das 1643 niedergebrannte und an gleicher Stelle neu erbaute *Spinhuis* fiel deutlich prächtiger aus. In seiner Be-

schreibung der Stadt Amsterdam urteilt Philipp von Zesen über den Neubau gar:

*"Dieser neue bau ist ungleich schöner und herlicher als der vorige / ja so prächtig gebauet / daß man ihn eher vor eine herberge der Fürstinnen / als vor eine wohnung solcher verächtlichen hässlichen Mätzen ansehen sollte."*¹¹

Tatsächlich verfügte das neue *Spinhuis* über beträchtlichen Fassadenschmuck. Im Giebelfeld des von ionischen Säulen gerahmten Hauptportals am Spinhuissteeg¹² befand sich eine Figurengruppe, bestehend aus der Zucht in der Mitte, zu ihrer Linken eine spin nende Frau und zu ihrer Rechten und von ihr mit der Geißel gezüchtigt eine ein Netz knüpfende Frau (Abb. 2). Den Abschluss des Portals bildete das Amsterdamer Stadtwappen, flankiert von zwei Löwen.¹³ Festons schmückten die Fassaden. Die Innenhoffassade des rückwärtigen Gebäudes wurde durch korinthische Kolossalpilaster gegliedert. Auch die Rückseite des Vordergebäudes scheint reich gestaltet gewesen zu sein, unter anderem durch eingestellte Säulen im unteren Geschoss (Abb. 3). Der Besuch in den Amsterdamer Zuchthäusern gehörte rasch zum Programm der Reisenden, zur Unter-

haltung ebenso wie aus Gründen humanistischer Neugier.¹⁴ Das Zusammenspiel zwischen den monumentalen, ausgeschmückten Gebäuden und deren disziplinarisch-fürsorglichem Zweck war dabei, so Freek Schmidt, "a rich source for confusion" für die Besucher, die den auf moralische Besserung ausgelegten Fürsorgecharakter der Institutionen nicht immer verstanden.¹⁵ Dennoch wurde die Institution Zuchthaus weitläufig exportiert. Beeinflusst durch die Handelsbeziehungen nach Amsterdam errichtete der Bremer Rat bereits 1608 ein Zuchthaus, 1613 folgte die Einrichtung in Lübeck und 1618/22 in Hamburg.¹⁶ Im Bremer Rat fragten wiederum die Städte Nürnberg, Regensburg, Celle, Glücksstadt, Oldenburg und Osnabrück nach Informationen für ihre eigenen Zuchthausprojekte.¹⁷ In Osnabrück haben sich nicht nur die eingeholte Beschreibung und ein Grundriss des Bremer Zuchthaus erhalten, sondern auch Grundrisse, eine Ansicht und weitere Materialien aus dem Hamburger Zuchthaus und Spinnhaus.¹⁸ Die Informationen verbreiteten sich zudem über Reise- und Stadtbeschreibungen, Topographien und Kupferstiche.¹⁹

Das Georgenhaus in Leipzig

Auch in Leipzig wurde man bald auf die neue Entwicklung in Amsterdam aufmerksam. Der Leipziger Kaufmann und Ratsherr Johann Rothaupt ließ sich bereits 1617 über einen Mittelmann auf eigene Initiative eine Beschreibung sowie einen Grundriss des *Rasphuys* zukommen, um in der säch-

sischen Handelsstadt ein „Disziplinhaus“ für jugendliche Müßiggänger einzurichten. Das Projekt wurde jedoch nicht umgesetzt.²⁰ Erst 1667 wurde dem Hospital St. Georg durch den Rat ein Zuchthaus angegliedert; ein einstöckiges Gebäude vor dem Grimmaischen Tor, mit der gemalten Darstellung eines Farbholz raspelnden Gefangenen, hinter ihm ein Mann mit Peitsche.²¹ Aufgrund von Platzmangel beschloss der Rat 1700 die Verlegung des Georgenhauses, indem neben den Züchtlingsen auch Waisen und arme Versorgte untergebracht waren, in die Stadt. Dafür wurde von 1700 bis 1704 das alte, massive Kornhaus am Brühl in der nordöstlichen Ecke der Stadtmauer umgebaut.²² Dabei griff man auf bewährte Formen zurück: Rustikalisieren, Gesimse, Fensteröffnungen und Blindfenster gaben der Fassade eine symmetrische Gliederung, der Risalit mit dem Hauptportal und freskiertem Dreiecksgiebel sowie ein aufgesetzter Turm akzentuierten die Mitte. Einzig die Fenstergitter lieferten einen Hinweis auf die Funktion des Zuchthaus.²³ In den folgenden Jahrzehnten wurde das Georgenhaus aufgrund der steigenden Insassenzahlen verschiedentlich erweitert. 1725 bis 1726 entstand ein dreigeschossiges Vordergebäude entlang des Brühls, wodurch das Georgenhaus unmittelbar in den Stadtraum trat. Am Risalit in der abgerundeten Ecke mit dem neuen Portal zur Durchfahrt in den Innenhof wurde das Programm des Hauses lesbar (Abb. 4). Für das Giebelfeld des von vier Pilastern gesäumten Portals fertigte der Dresdner Bild-

Abb. 4 Das Georgenhaus und die Heuwaage in Leipzig, Holzstich nach einer Originalzeichnung von R. Püttner, aus: *Die Gartenlaube* (1871). Besitz der Autorin.



Abb. 5 Friedrich Christian Geyser (Stecher): *Georgenhaus* 1775, Stahlstich 1828. Besitz der Autorin.



hauer Paul Hermann die lebensgroße Statue des Hl. Georg, der den Lindwurm erschlägt, ebenso wie die beiden auf den Seiten des gesprengten Giebels ruhenden Allegorien der Liebe und der Zucht. Den Risalit schloss ehemals ein geschwungener Giebel ab, mit dem Wappen des Rats, das ebenfalls aus Hermanns Werkstatt stammte.²⁴ Als das Gebäude später um ein drittes Obergeschoss erhöht wurde, gingen der Giebelaufsatz mit dem Wappen und die allegorischen Figuren des Portals wohl verloren.²⁵ Ein Novum stellte hingegen der zwischen 1793 und 1803 errichtete neue Ostflügel dar, nötig geworden durch die hohe Auslastung und den immer dringender werdenden Wunsch, die Waisenkinder besser von den Gefangenen zu trennen.²⁶ Entwurf und Ausführung des Neubaus lagen beim Stadtbaudirektor Johann Carl Friedrich Dauthe. Neben weiteren Räumen für Waisenkinder, Personal und Ökonomie lag der Fokus auf der neuen Ostfassade. Ausschlaggebend dafür war der Abbruch der Festungswerke und die Entstehung der Englischen Anlage. War die Rückseite des Georgenhauses bislang weitgehend ungestaltet geblieben (Abb. 5), trat sie nun in den Blick der Spaziergänger im Park. Dauthe errichtete hier eine klassizistische Schau-
fassade, die das bestehende Seitengebäude und den neuen Flügel zusammenfügte. Die Mitte nahm ein Vorbau mit vier kolossalen toskanischen Säulen ein (Abb. 6).²⁷ Im Dach lag

über dem Gebälk ein Thermenfenster, darüber erhob sich ein Belvedere. Nicht die Funktion des Hauses bestimmte die Auswahl der Bauelemente, sondern seine städtebauliche Lage. In die landschaftliche Parkanlage fügte sich das Georgenhaus nun wie ein englisches Landhaus ein, so auch das zeitgenössische Urteil:

*"Weit eher wird es der Fremde für die prächtige Wohnung eines Reichen, welcher seinem Aufenthalt die schönen Garten-Anlagen untergeordnet, sie gleichsam jenem zur Zierde erfunden und ausgeführt habe, als für ein Hospital halten."*²⁸

Andere Autoren verglichen das Georgenhaus nun ebenfalls mit einem Palast²⁹ oder einem Schloss.³⁰

Die Zuchthausfassaden im architekturhistorischen Kontext

Laut Ulrich Schütte ist der Bauschmuck der neuzeitlichen Architektur als "Teil einer alle Lebensbereiche erfassenden und die einzelnen sozialen Gruppen voneinander abgrenzenden Statussymbolik"³¹ zu verstehen. Die angemessene Wahl des Bauschmucks hängt von den das Gebäude bewohnenden Menschen ab und verdeutlicht deren politische Bedeutung in der Gesellschaft.³² Renate Paczkowski stellt weitergehend fest, dass bei den öffentlichen Gebäuden des 16. und 17. Jahrhunderts nur selten neue, ihrer Funktion entsprechende Bau-



Abb. 6 Georgenhaus in Leipzig. Stahlstich aus: *Das kleine Universum. Ein Bilderwerk in interessanten Ansichten*, Bd. 4, Stuttgart 1843. Besitz der Autorin.

typen entwickelt wurden. Stattdessen sollte durch die Wahl der Architekturformen und des passenden Dekors der Zweck des Gebäudes nach außen lesbar gemacht werden.³³ Dabei ist öffentlichen Bauaufgaben wie der Kirche und der Residenz ein höheres Maß an repräsentativem Bauschmuck zuzuordnen als niedrig angesehenen Bauwerken wie dem Gefängnis und dem Zeughaus.³⁴ Bei den Zuchthäusern des 17. und 18. Jahrhunderts besteht die Problematik der Angemessenheit in dem eklatanten gesellschaftlichen Unterschied zwischen den Bauherren und Trägern (Landesfürst, Stadtrat) und den Bewohnern der Gebäude (Bettler, Vagabunden, Kriminelle, Prostituierte). Die Kritik der Zeitgenossen entfachte sich an dieser augenscheinlichen Diskrepanz. Zwar orientierte sich die bauliche Gestaltung der Zuchthäuser im Inneren an ihrer Funktion, im Äußeren ist hingegen der Status der Auftraggeber ebenso entscheidend. Das zeigt sich in den Fassaden der Amsterdamer Institutionen wie auch am Leipziger Georgenhaus. Der Straf- und Fürsorgezweck der Anstalten wird in allegorischen Skulpturen und Reliefs am Portal sichtbar. Die Ratswappen zeichnen die Gebäude als städtische Einrichtungen aus,

während Elemente wie Kolossalordnungen im Macht- und Repräsentationsanspruch der Stadträte wurzeln. Vergleichbare Programme finden sich an anderen Zuchthäusern: Hans Hamelau gliederte die Fassade des 1660 bis 1670 nach Brand neu erbauten Hamburger Zuchthaus durch Kolossalpilaster mit toskanischer Ordnung. Über dem Portal im Mittelrisalit wurde das Wappen der Stadt von zwei Löwen gehalten.³⁵ Am 1734 fertiggestellten münsterischen Zuchthaus prangte am Mittelrisalit das Wappen des Fürstbischofs über den Wappen der Landstände, deren Rolle als Stifter und Bauherren auch in der Bauinschrift hervorgehoben wurde, während sich Johann Conrad Schlaun als verantwortlicher Architekt im Inneren an Carlo Fontanas Casa di Correzione am Ospizio di San Michele in Rom orientierte.³⁶ In Celle entstand durch Johann Caspar Borchmann zwischen 1710 und 1732 eine dreiflügelige Anlage mit Ehrenhof und Torturm. Im Giebfeld über dem Eingang prangt noch heute das Wappen Großbritanniens-Hannovers, von zwei Löwen gehalten und mit dem Kurfürstenhut bekrönt.³⁷ Auch der räumliche Kontext der Zuchthäuser spielte bei der Fassadengestaltung eine Rolle, wie

die Einfügung des Leipziger Geor-genhauses in die Englische Anlage verdeutlicht. Ähnlich verhielt es sich in Saarbrücken, als Friedrich Joachim Stengel 1764 die Fassade des Zucht- und Waisenhauses gestalterisch in den Ludwigsplatz integrierte.³⁸ Einen anderen Ansatz wählte hingegen George Dance the Younger 1770 bis 1785 für den Neubau des Newgate Prison in London. Das Gebäude wies mit seinem Rustikamauerwerk, das weder durch Fensteröffnungen durchbrochen noch durch Säulen oder Pilaster gegliedert wurde, einen abwehrenden Festungscharakter auf.³⁹ Eine allgemeine Änderung in der Fassadengestaltung tritt jedoch erst um 1800 herum ein, einhergehend mit dem allgemeinen Stilwechsel in der Architektur sowie mit den Veränderungen im Strafwesen.⁴⁰ Dieser Wandel ist auch in den deutschen Architekturbüchern erkennbar. Erstmals wird die Bauaufgabe Zuchthaus in Leonhard Christoph Sturm's 1720 publizierten *Vollständiger Anweisung Allerhand Oeffentliche Zucht- und Liebes-Gebäude [...]* anzugeben besprochen.⁴¹ Das Traktat enthält zwar einen Entwurf mit Grundriss und Querschnitt einer Vierflügelanlage,⁴² die Fassade erfährt jedoch keine Beachtung. Ähnlich verfährt auch Johann Friedrich Penther 1748 in seiner *Ausführlichen Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst*, die jedoch immerhin eine Ansicht des Celler Zuchthauses beinhaltet.⁴³ 1785 sind in Francesco Milizias aus dem Italienischen übersetzten *Grundsätzen der bürgerlichen Baukunst*⁴⁴ hingegen konkrete Anweisungen zur Gestaltung der Fassaden angegeben: "Der Anblick der Gefängnisse soll fürchterlich und zugleich stolz seyn [...]"⁴⁵ Weiter empfiehlt er die niedrige Bauart der toskanischen Ordnung, raues bäuerisches Werk, enge, ungestaltete Fensteröffnungen, Eingänge wie zu Höhlen, hohe, dicke Mauern sowie plumpe, einen starken Schatten werfende Glieder. Bauschmuck wie Bildhauerarbeiten und Inschriften sol-

len Schrecken und Zwang verkünden.⁴⁶ Der Gefängnisreformer Heinrich Balthasar Wagnitz forderte 1801 hingegen eine simplere Fassade für die Zuchthäuser, die "nichts prächtiges oder prunkvolles" haben dürfe.⁴⁷

Die hier postulierten Anforderungen standen im Gegensatz zum Bestand und fanden ihre Umsetzung schließlich in den Gefängnissen der Revolutionsarchitektur, wie Peter Speeths 1809 errichtetes massig-kubisches Zuchthaus in Würzburg, dessen geschlossene Straßenfassade durch das Halb-ogenportal mit darüber liegender Säulengalerie akzentuiert wird.⁴⁸ Mit den Radial- und Sternbauten des 19. Jahrhunderts (Jeremy Bentham's Panoptikum, Eastern Penitentiary in Philadelphia, London Pentonville, Berlin Moabit) entwickelten sich schließlich Gefängnisse auf rationalem Grundriss, bei denen die Überwachung ausschlaggebende Prämisse war. Der historisierende Baustil griff nun auf abwehrende Motive mittelalterlicher Verteidigungsarchitektur zurück.⁴⁹ Anhand des Bautypus des Zuchthauses zeigt sich so der grundlegende Wandel in der Architektur im 18. Jahrhundert. Während die Fassaden der Zuchthäuser in Amsterdam, Leipzig und anderen Orten in ihrer Gestaltung zunächst die gesellschaftliche Stellung ihrer Bauherren widerspiegeln, stießen die dafür genutzten tradierten Repräsentationsformen und Ordnungsprinzipien im Verständnis der Zeitgenossen schon früh an ihre Grenzen. Die Fassaden der Zuchthäuser wurden als Schlösser und Paläste gelesen, standen damit im harschen Kontrast zu den dahinter wohnenden Bettlern, Vagabunden und Prostituierten und wurden als vollkommen unangemessen empfunden. In der Konsequenz wurde in Theorie und Praxis seit ca. der Mitte des 18. Jahrhunderts die Funktion des Zuchthauses nach außen gekehrt, damit es eine seinem Zweck entsprechende abschreckende Wirkung beim Betrachter entfaltete.

Anmerkungen:

- 1** Zwar ist im Schloss Bridewell in London 1556 bereits eine Anstalt ähnlicher Funktion gegründet worden, ein Einfluss auf die Entwicklung in den Niederlanden und den deutschen Staaten ist allerdings bislang nicht nachweisbar. Vgl. Otto Grambow: *Das Gefängniswesen Bremens*. Leipzig 1910. S. 7. Freek Schmidt: "Building discipline. Two Amsterdam houses of correction." In: Koen A. Ottenheim / Krista de Jong / Monique Chatenet (Hg.): *Public Buildings in early modern Europe*. Turnhout u.a. 2010. S. 165, Anm. 2.
- 2** Freek Schmidt: 'Passion and Control'. *Dutch Architectural Culture of the Eighteenth Century*, Farnham / Burlington 2016. S. 169.
- 3** Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich über 100 Zuchthausgründungen in den deutschen Staaten nachweisen. Vgl. dazu die Auflistung bei Bernhard Stier: *Fürsorge und Disziplinierung im Zeitalter des Absolutismus. Das Pforzheimer Zucht- und Waisenhaus und die badische Sozialpolitik im 18. Jahrhundert*. Sigmaringen 1988. S. 218-222. Zur Entwicklung der Zuchthäuser in den deutschen Staaten vgl. grundlegend Robert von Hippel: "Beiträge zur Geschichte der Freiheitsstrafe." In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 18 (1897). S. 419-494 und 608-666. Neuere Studien u.a. Ulrich Eisenbach: *Zuchthäuser. Armenanstalten und Waisenhäuser in Nassau. Fürsorgewesen und Arbeitserziehung vom 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1994. Falk Bretschneider: *'Gefangene Gesellschaft'. Eine Geschichte der Einsperrung in Sachsen im 18. und 19. Jahrhundert*. Konstanz 2008.
- 4** Vgl. Monika Ryll: *Die Bautätigkeit der Herren, Freiherren und Grafen von Bernstorff und ihr Baumeister Johann Caspar Borchmann*. Marburg (Diss.) 1988. S. 88-90. Arne Winkelmann / Yorck Förster: "Typologien der Überwachung." In: dies. (Hg.): *Gewahrsam. Räume der Überwachung*. Heidelberg 2007. S. 42-100.
- 5** E.: "Fragmente einer Reise von Hannover nach Hamburg über Celle." In: *Journal von und für Deutschland* (1784). S. 373, Anm. Vgl. Ryll 1988. S. 92.
- 6** Zur Entstehung und Entwicklung der Zuchthäuser vgl. v. a. Pieter Spierenburg: *The Prison Experience. Disciplinary Institutions and Their Inmates in Early Modern Europe*, Amsterdam 2007. Zu den Amsterdamer Institutionen vgl. Thorsten Sellin: *Pioneering in Penology. The Amsterdam Houses of Correction in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia 1944. Andreas Bienert: *Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studie zur Geschichte der Strafarhitektur*. Frankfurt am Main u.a. 1996. S. 140-148. Schmidt 2010. Schmidt 2016, S. 165-204.
- 7** Vgl. Schmidt 2010. S. 167.
- 8** Das äußere Portal steht noch immer am Heiligeweg 19 und dient als Eingang in ein Einkaufszentrum.
- 9** Kartusche und Löwen befinden sich heute in der Sammlung des Amsterdam Museums, Objektnummern BA 2548.1-2548.3.
- 10** Schmidt 2010. S. 168-169.
- 11** Philipp von Zesen: *Beschreibung der Stadt Amsterdam [...]*. Amsterdam 1664. S. 316. (In der genutzten Ausgabe der Bayerischen Staatsbibliothek (Digitalisat) ist die Seitenzahl durch einen Druckfehler mit 516 angegeben.) Vgl. dazu auch Bienert 1996. S. 148-149.
- 12** Das Portal befindet sich heute wieder an seinem ursprünglichen Platz. Das Spinhuis wurde um 1900 zur Polizeistation umgebaut und gehört heute zur Universität von Amsterdam.
- 13** Vgl. dazu auch von Zesen 1664. S. 316.
- 14** Vgl. u.a. Julia Bientjes: *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender 1400-1800*. Groningen 1967. S. 168-174. Lotte Van de Pol: *Der Bürger und die Hure. Das sündige Gewerbe im Amsterdam der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main 2006. S. 104-116.
- 15** Schmidt 2010. S. 178.
- 16** Vgl. Otto Grambow: *Das Gefängniswesen Bremens*. Leipzig 1910. S. 7-10. Zu Bremen und Hamburg vgl. Dirk Brietzke: *Arbeitsdisziplin und Armut in der frühen Neuzeit. Die Zucht- und Arbeitshäuser in den Hansestädten Bremen, Hamburg und Lübeck und die Durchsetzung bürgerlicher Arbeitsmoral im 17. und 18. Jahrhundert*. Hamburg 2000.
- 17** Vgl. Grambow 1910. S. 10-16.
- 18** NLA OS, Rep. 100, Abschnitt 307, Nr. 3, fol. 88r-135r. Vgl. Eva Berger: *Die Würde des Menschen ist unantastbar: 200 Jahre Psychiatriegeschichte im ehemaligen Königreich Hannover am Beispiel des Niedersächsischen Landeskrankenhauses Osnabrück*. Bramsche 1999. S. 16-17.
- 19** Vgl. Bienert 1996. 148-153.
- 20** Erhalten im StadtAL, Stift. III A Nr. 9a: *Acten die Erbauung eines Zuchthauses betr. 1615 bis 1624*. Vgl. Alfred Odin: *Entwicklung des Georgen- und des Johannishospitals zu Leipzig bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Halle 1914. S. 24-25. Grundriss des Rasphuis: StadtAL, Ratsrissarchiv (F). Nr. 965. 1617.
- 21** Vgl. Odin 1914. S. 25-28. Johann Jacob Vogel: "Leipziger Chronique. Erstes Buch. Vom

- Ursprung und Bedeutung des Namens [...]." In: Ders.: *Leipzigisches Geschicht-Buch oder Annales [...]*. Leipzig 1756. S. 145. Zur Geschichte und Einrichtung des Georgenhauses vgl. F. G. Leonhardi: *Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Handelsstadt Leipzig nebst der umliegenden Gegend*. Leipzig 1799. S. 146-151 u. S. 633-646. Odin 1914. Elisabeth Dietzmann: *Die Leipziger Einrichtungen der Armenpflege bis zur Übernahme der Armenverwaltung durch die Stadt 1881*. Leipzig 1932. Dörthe Schimke: *'Fürsorge und Strafe'. Das Georgenhaus zu Leipzig 1671-1871*. Leipzig 2016.
- 22** StadtAL, Schoßstube: *Rechnung über den geführten Bau. des von S. Edl. Hochw. Rathe dem Hospital zu St. Georgen zu einem Zuchthause angewiesenen vormahligen Kornhauses im Brühl*. 1700-1704. Vgl. auch Tanya Kevorkian: "The Rise of the Poor, Weak and Wicked: Poor Care, Punishment, Religion, and Patriarchy in Leipzig, 1700-1730." In: *Journal of Social History* 34 (2000). S. 68-169.
- 23** Vgl. Schoßstube: *Rechnung über den geführten Bau*. 1700-1704. bes. S. 92 u. S. 108-109. Eine Ansicht der Fassade hat sich im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig erhalten: J. B.: *Das Leipzigsche Zucht= Armen= und Waysen=Haus*. Kupferstich. 1704. Inv.-Nr. 3380.
- 24** StadtAL, Geogenhaus Nr. 808. fol. 5r-7r; Schoßstube: *Jahresrechnung des Georgenhauses*. 1725. S. 54 und 81 (lose eingelegte Originalrechnung) sowie *Jahresrechnung des Georgenhauses*. 1726. S. 58. Kevorkian 2000. S. 168. Die stark angegriffenen Reste der Statue des HL Georg befinden sich heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig (Dauerausstellung).
- 25** StadtAL, Schoßstube: *Jahresrechnungen des Georgenhauses*. 1732-1735. StadtAL.
- Georgenhaus Nr. 703. fol. 67r-68r u. fol. 80r-84r.
- 26** StadtAL, Einnahmestube: *Jahreshauptrechnungen des Rates von 1792/93 bis 1802/1803*. Die Einträge sind in der Rubrik „Ausgabe Insgemein“ zu finden. Der Hausverwalter Hansen erklärte die lange Bauzeit mit der „unerhörten Trägheit“ der Arbeiter. StadtAL. Georgenhaus Nr. 808, fol. 48r.
- 27** Vgl. Kathrin Franz: "'Leipzig steht ebenso im Rufe der Langweiligkeit seiner Ebenen, wie der Reize seiner Promenaden.' Die Geschichte der Leipziger Promenadenanlagen bis 1945." In: *Leipziger Blätter* (39) 2001. S. 86-91; Martin Moresco / Isabelle Schön: "Die Verlandschaftung des öffentlichen Grüns in Leipzig. Von der regelmäßigen Allee zur Englischen Anlage." In: Nadja Horsch, Simone Tübbecke (Hrsg.): *Bürger Gärten Promenade. Leipziger Gartenkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Leipzig 2018. S. 148-163. Die Entwürfe zu Fassade, Säulenportikus und Dachkonstruktion befinden sich StadtAL. RRA (F). Nr. 1114-1124. 1151-1155.
- 28** Karl Benjamin Schwarz, K. Lang: *Romantische Gemähde von Leipzig*. Leipzig 1804. S. 9.
- 29** o. A.: *Das kleine Universum. Ein Bilderwerk in interessanten Ansichten*. Stuttgart 1843. S. 86.
- 30** o. A.: *Leipzig eine Beförderin des Guten und Schönen in älteren und neuern Zeiten*. Leipzig o. J. (um 1800). S. 19.
- 31** Ulrich Schütte: "Die Lehre von den Gebäudetypen." In: Ders. / Hartwig Neumann (Hg.): *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*. Braunschweig 1984. S. 160.
- 32** Ebd.
- 33** Renate Paczkowski: "Funktionelle und politische Aspekte öffentlicher Architektur." In: Jörgen Bracker (Hg.): *Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa*. Ostfildern 1997. S. 268.
- 34** Vgl. Schütte 1984. S. 173.
- 35** Hermann Heckmann: *Barock und Rokoko in Hamburg. Baukunst des Bürgertums*. Stuttgart 1990. S. 69; Jörgen Bracker: "Renaissance und Palladianismus in Hamburg und Norddeutschland." In: Bracker (Hg.) 1997. S. 163-164.
- 36** Max Geisberg: *Die Stadt Münster, 4. Teil. Die profanen Bauwerke seit dem Jahr 1701*. Münster 1935. S. 167; Florian Matzner: "'propria auctoritate separieren'. Gefängnis, Zuchthaus und Absolutismus." In: Klaus Bußmann/Florian Matzner/Ulrich Schulze (Hg.): *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Stuttgart 1995. S. 423-439.
- 37** Ryll 1988. S. 84-93.
- 38** Karl Lohmeyer: *Friedrich Joachim Stengel [...], 1694-1787*. Saarbrücken 1982 (Unveränd. Nachdr. d. 1911 ersch. Ausg.). S. 148-173. Hans-Christoph Dittscheid: "Die Ludwigskirche in Saarbrücken. Friedrich Joachim Stengels Testament in Stein". In: Kurt Bohr / Peter Winterhoff-Spurk (Hg.): *Die Stadt als Erinnerungsort – Friedrich Joachim Stengel in Saarbrücken*. Saarbrücken 2009. S. 85-124.
- 39** Vgl. Ingrid Haug: *Peter Speeth. Architekt 1772-1831*. Bonn 1969. S. 106-107. Winckelmann / Förster 2007. S. 47-49.
- 40** Vgl. u.a. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1976. Thomas Krause: *Geschichte des Strafvollzugs. Von den Kerkern des Altertums bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1999.
- 41** Leonhard Christoph Sturm: *Vollständige Anweisung / Aller-*

hand Oeffentliche Zucht- und Liebes-Gebäude [...] anzugeben [...]]. Augsburg 1720.

42 Ebd., Tab. XIV.

43 Johann Friedrich Penther: *Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst [...]*. Bd. 4, Kapitel XV. S. 87-91 und Tab. LXXII-LXXVI.

44 Francesco Milizia: *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst*. Leipzig 1785.

45 Ebd., S. 180.

46 Ebd., S. 181. Christian Ludwig Stieglitz übernimmt in seiner *Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst*. Leipzig 1794. Eintrag Gefängnis, S. 377-385. Milizias Text zum Teil wortgleich.

47 Heinrich Balthasar Wagnitz: *Ideen und Plane zur Verbesserung der Policy- und Criminalanstalten*. Halle 1801. S. 36. Vgl. Ryll 1988. S. 90.

48 Vgl. Haug 1969. S. 62-135. Antje Hansen; Suse Schmuck: *Das ehemalige Zuchthaus von Peter Speeth*. Würzburg 2017.

49 Vgl. u.a. Thomas Nutz: *Strafanstalt als Besserungsmaschine. Reformdiskurs und Gefängniswissenschaft 1775-1848*. München 2001. Jorst Schäfer: "...nach dem Mustergefängnis in London neu zu errichtende Straf- und Besserungsanstalt – Die heutige Justizvollzugsanstalt in Münster." In: *Westfalen* 90 (2012), S. 5-38.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Maarten Delbeke,
Sigrid de Jong, Nikos
Magouliotis, Dominik
Müller (Zürich)**

'Character', or the Anxiety of Appropriateness in Eighteenth-Century Architectural Discourse

Architects have always been preoccupied with designing buildings and spaces that are appropriate for their socio-cultural context. This preoccupation was most famously conceptualised through the Vitruvian notion of 'decorum', which enjoyed a long after-life in the early-modern period. By the eighteenth century, however, a series of social, political and cultural changes made 'decorum' no longer suitable, or at least too rigid to articulate the desired relationship between buildings and their environment (writ large). Borrowing from literary theory, architects began to elaborate, instead, on the notion of 'character'.¹

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
DOI: 10.60857/archimaera.11.23-34
Oktober 2024
#11 "Angemessenheit"
S. 23-34

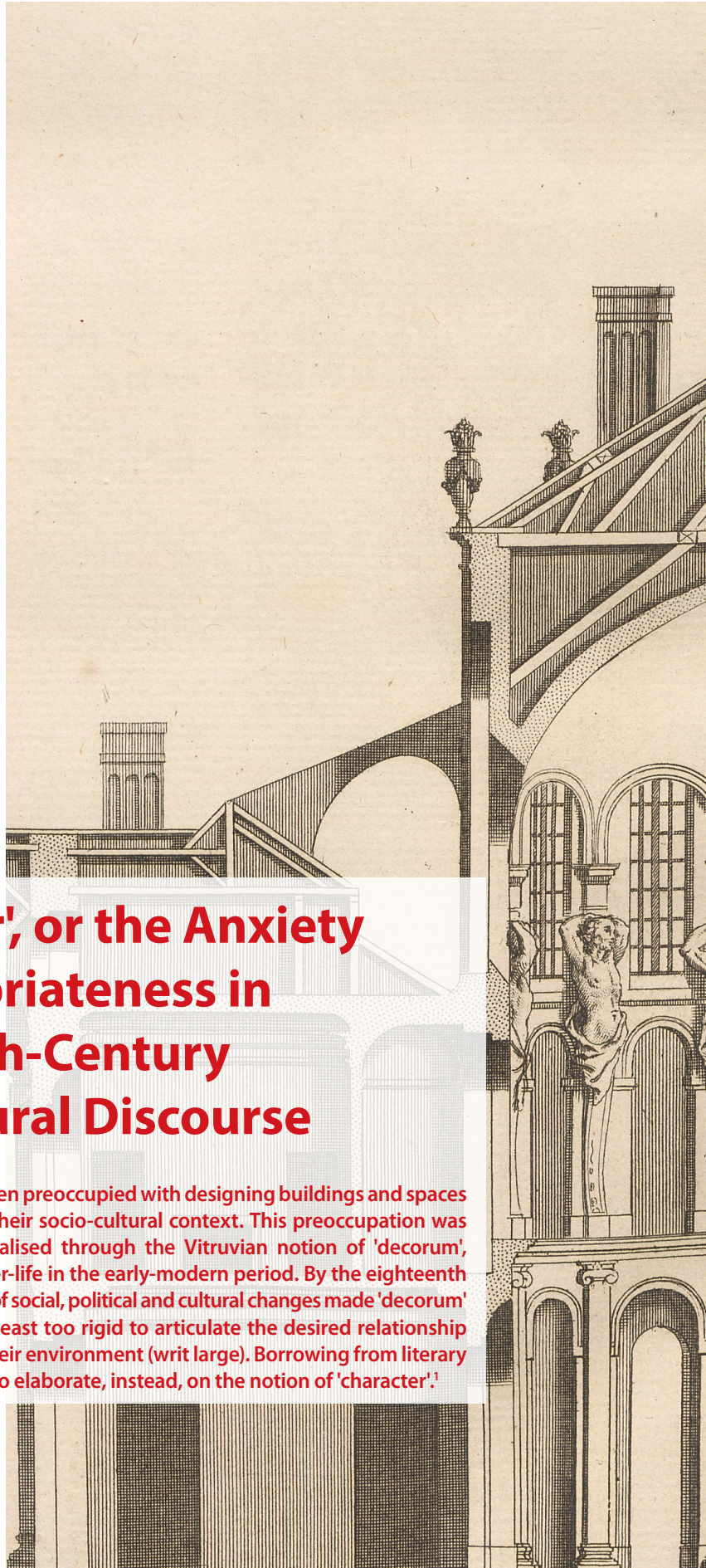


Fig. 1 Germain Boffrand:
'Hôtel de M. le Marquis
d'Argenson, Paris. [...] la façade
sur le Jardin du Palais Royal
[...] la face sur la cour'. In:
*Livre d'architecture contenant les
principe généraux de cet art et
les plans, élévations et profils
de quelques-uns des bâtimens
faits en France & dans les Pays
Étrangers*. Paris: Chez Guillaume
Cavelier Père, 1745. Plate XXXII.

Title Page: detail of Fig. 6.



Architectural theorists of the eighteenth century such as Jacques-François Blondel, Germain Boffrand, William Chambers, Etienne Boullée and Quatremère de Quincy used the term 'character' to articulate principles which ensured that buildings properly express their function, or would be read and experienced accurately by their audience.² This contribution expands the scope of inquiry into character by linking together texts drawn from the seventeenth to the nineteenth century and different linguistic areas in Europe, to examine how character emerged in the face of anxieties about the role and meaning of buildings in a changing world. As the stylistic repertoire of Western architecture broadened in all directions to include the gothic, the rural vernacular and various forms of non-European architecture, questions

of meaning, appropriateness and understanding became increasingly urgent. In this context, the versatile term 'character' came to regulate the relationship of the European individual to their built environment.

Appropriate Character

'Character' was first introduced as an architectural category by the French architect Germain Boffrand (1667-1754), who tried to bridge the early-modern understanding of the classical orders with the concerns of his own time. In his *Livre d'Architecture* (1745), Boffrand argued that one could find "le caractère qui convient à chaque espèce d'Édifice" in the proportions of the Doric, the Ionic and the Corinthian Order (Fig. 1).³ This was a direct reference to Vitruvius who,

when defining 'decorum' according to "function", had argued that temples ought to be designed according to the "genus" that aligns with the godhead to whom they were dedicated: the unadorned Doric was suitable for powerful and strong gods (regardless of their gender), the refined Corinthian fit elegant deities, and the Ionic held a middle ground between the two.⁴ Adding to the many revisions of this famous dictum, Boffrand argued that not all buildings used the classical orders – a daring leap beyond the Classical that was symptomatic of the liberty granted to architecture during the eighteenth century. Still, Boffrand stated that the orders could be used as models beyond the classical system of forms, and in any scale of design:

*"[L]es règles qui [...] établissent les belles proportions [des ordres classiques] en général, peuvent être appliquées à chaque partie d'un Ouvrage, & l'Architecte habile peut y trouver les modulations qui leur conviennent."*⁵

Boffrand's usage of the verb 'convenir' points to a key tenet in late seventeenth- and early eighteenth-century French architecture, namely that dwellings should reflect the social class of their inhabitants – a specification of Vitruvius' notion of 'decorum' aimed at regulating the design of private buildings.⁶

The second chapter of his *Livre d'Architecture* pushed the implications of considering the orders as the basis for an ornamental system even further:

*"Ces ordres d'Architecture, dont les progressions montent du rustique au sublime, ont des proportions relatives à leur caractère & à l'impression qu'elles doivent faire."*⁷

Boffrand hereby translated Horace's *Ars Poetica* (c. 19 BC) into a poetics of architecture, and was using the term 'caractère' to imply an analogy with language and communication: Just like a *χαράκτηρ* (a word that originally signified a carving tool for writing on wax tables, and later a single letter element in the printing press) leaves its mark on a piece of paper and on the mind of the reader, a building should make a specific impression on

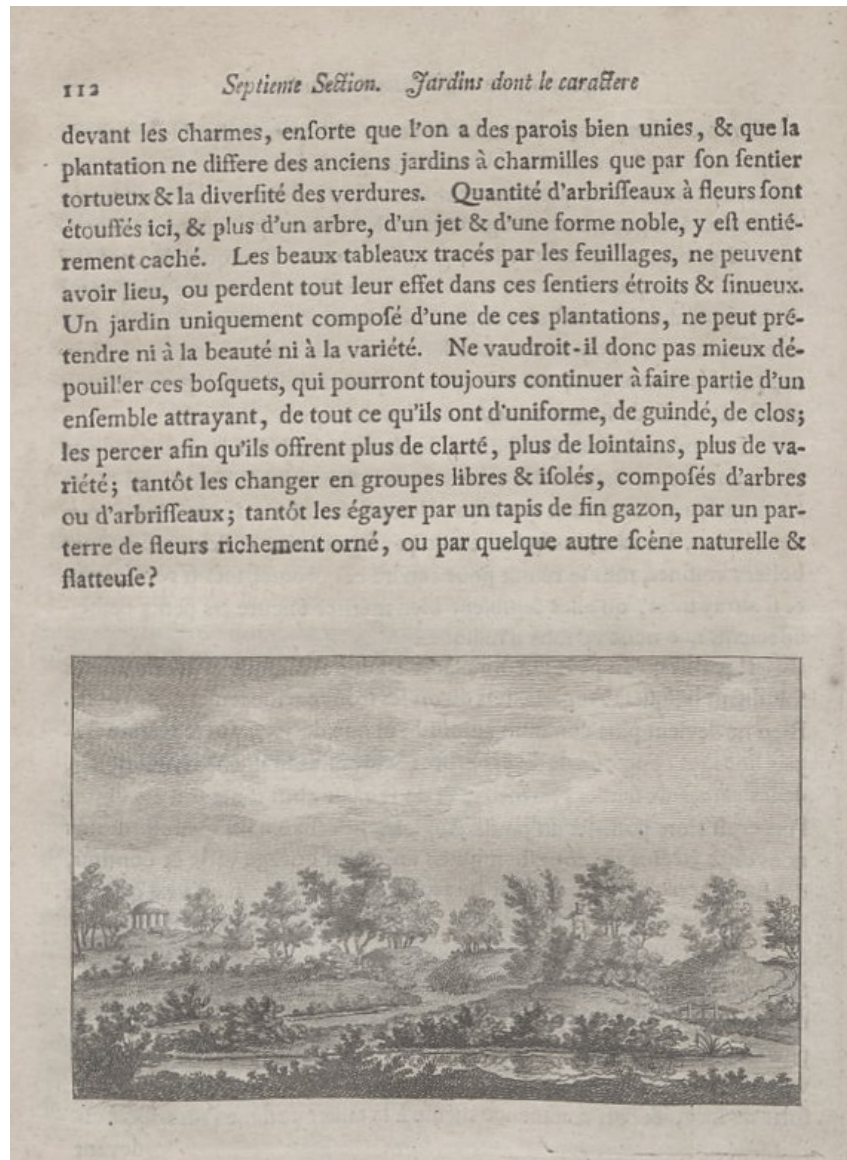
the viewer. Being in control of that impression – using the right shapes and forms to achieve the intended effect – was the task of the architect, and giving appropriate expression to a building was at the heart of the architectural project. Having already translated the classical repertoire of orders into less formally specific adjectives and genres (such as the rustic or the sublime), Boffrand eventually focused on the smallest expressive element of architecture – the line:

*"Les profils des moulures, & les autres parties qui composent un bâtiment, sont dans l'architecture ce que les mots sont dans un discours."*⁸

The idea that the profiling of ornaments bestowed a character upon the orders had already been formulated by Claude Perrault (1613-1688) in his *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), in which he also used the term 'caractère'.⁹ Boffrand added to this idea that the ornaments of the orders were one specific application of the expressive line that gives a building its character. Likewise, this operation, as he suggested, could be applied to all parts of the building, and to all manners of building.

A few decades later, the English writer Thomas Whately (1726-1772) published his *Observations on Modern Gardening* (1770). After analysing how the primary elements of the ground, plants, rocks and bodies of water defined a general character of a landscape, he elaborated on how buildings, as "objects", should also adorn, alter or add contrast to garden scenes of various genres, from rustic all the way to sublime (Fig. 3).¹⁰ Whately did not quote Boffrand explicitly, but his approach was in tune with how the latter reduced the 'character'-bearing property of form (built, sculpted, moulded or even trimmed) down to lines, and at the same time expanded it beyond the classical orders. In picturesque gardens, Whately stated, "every species of architecture may be admitted, from the Grecian down to the Chinese". Such a tremendous freedom of choice, he cautioned the reader, required moderation:

Fig. 2 C.C.L. Hirschfeld:
Théorie de l'Art des Jardins, tra-
duit de l'allemand. Amsterdam
 1785. Vol. 5, 7th section,
 'Jardins dont le caractère
 dépend de leur destination
 particulière'. Page 112.



"Few scenes can bear more than two or three [buildings]; in some a single one has a greater effect than any number."¹¹

The need to control one's means of architectural expression – as well as the impression they make on the viewer – was not only quantitative but also qualitative, and always dependent on circumstance:

"The means are [in most occasions] the same, the application of them only is different, [depending on whether] buildings are used to correct the character of the scene; to enliven its dullness; to mitigate its gloom; or to check its extravagance."¹²

was bound exclusively to a particular character:

"[E]very branch of architecture furnishes, on different occasions, objects proper for a garden; and different species may meet in the same composition; no analogy exists between the age and the country, whence they are borrowed, and the spot they are applied to [...]. [T]o each [species of architecture] belong[s] a number of characters: the Grecian architecture can lay aside its dignity in a rustic building; and the caprice of the Gothic is sometimes not incompatible with greatness."¹³

Places and People

Through such cautious relativising, Whately concluded by arguing that all styles were equally valid (depending on the occasion and the intended effect), and that no style

Much of what Boffrand and Whately wrote was symptomatic of the zeitgeist. During the eighteenth century, the domain of architecture broadened on two levels: the limits of the

architectural profession and the scope of acceptable references. Through changes in society that can be vaguely ascribed to the emergence of bourgeois classes and the transformation of the public sphere, authorship and readership extended from a centralised design authority (i.e. academies) to different agencies of diplomats, travellers or art critics. When Whately transferred the notion of 'character' as a category of design to English architectural theory, he did so as a politician with a pronounced interest in garden theory. As the new order of commerce, scientific and colonial expansion was ascending against the declining horizon of the Ancien Régime, the old system of representation was reaching a point of saturation. Most explicitly, the English landscape garden formed the ideal location and testing ground to offer new scales of liberty towards non-classical expressions.

The long-standing monopoly of the classical gave way to a historicist and relativist understanding and an ethnographic curiosity which expanded the definition of architecture.¹⁴ Western architects, whose attention was previously captivated almost exclusively by the ruins of Rome and Athens¹⁵, were now beginning to be interested in other architectures, from mediaeval cathedrals (Gothic, Romanesque and Byzantine), to 'Oriental' temples and palaces (from the Alhambra to China), or the various sorts of rural farmhouses and huts of Europe and beyond. The stylistic pluralism and liberty that had begun already in the first half of the eighteenth century in the context of the Rococo (with its various Chinoiserie, Turqueries and Pastorales)¹⁶ would eventually acquire more precision and veracity, as images and descriptions of such 'foreign', 'exotic' and altogether 'bizarre' (i.e., non-classical) buildings were published in travelogues.

This plurality was much to the dislike of the German garden theorist Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) (Fig. 2, 3).¹⁷ According to him, buildings should only be presented prominently in a garden setting when clad by a reduced, simple decor that follows a single character. One should take heed

"[...], dass man nicht verführt durch das Beyspiel des Engländers, in dessen Parks sich zuweilen in Einem Prospect ein Wohnhaus von edler Architectur, ein Obelisk, ein gothischer Thurm, ein römisches Monument und ein chinesischer Tempel vereinigen, auf eine seltsame Vermischung verschiedener fremder Bauarten verfälle".¹⁸

In this context, the notion of 'decorum' – inextricably bound to the classical orders – was no longer sufficient to describe or taxonomize such unforeseen architectures. And 'character' was employed as a more appropriate, but also flexible signifier. This shift is just as evident in architectural discourses as it is in travel accounts of the period that pointed towards a widened geographical scope and challenged the classical canon that the Grand Tour had cultivated in architectural education. One British visitor to Istanbul in the late eighteenth century found the local architecture hard to digest, as it challenged his classicist standards. He found the general form of many mosques, bath-houses, bazaars and kiosks to be "grand and imposing", but protested that

"[their] particular parts are devoid of all proportion; their columns have nothing of their true [i.e. classical] character, being often twenty and thirty diameters high, and the intercolumniation frequently equal to the height of the column. The capitals and entablatures are the most whimsical and ridiculous."¹⁹

Despite his distaste, the fact that he could apply the classical norm of proportions on such obviously non-classical architectures meant that he was familiar with Boffrand et al.'s definition of 'character' as something that went beyond the Doric, the Ionic and the Corinthian. Not everyone was so appalled by this absence of the classical in the architecture of what was then understood as 'the Orient': In a contemporaneous account, another Western author deemed that the architectural form of the palace ('seraglio') of a certain pasha in the Balkans,

"though deviating from all our accustomed rules of architecture [i.e. the Western classical canon], had nevertheless something of irregular magnificence

Fig. 3 C.C.L. Hirschfeld:
Théorie de l'Art des Jardins. tra-
duit de l'allemand. Amsterdam
 1785. Vol. 5, 7th section,
 'Jardins dont le caractère
 dépend de leur destination
 particulière'. Page 93.



in its extent and proportions, which arrested the attention, and gratified the fancy."²⁰

This absence of the classical – with all of its pleasant and unpleasant effects on the eye of the Western beholder – was not exclusive to distant lands. A British traveller in Switzerland at the end of the eighteenth century described the chalets of the Alps as buildings "of an order of architecture of which Palladio gives no description", but altogether "fitted for the region where they are placed".²¹ In the minds of eighteenth-century intellectuals, this vernacular architecture was akin to nature, whose works possessed the same effortless harmony and originality.²² The absence of classical 'decorum' from such buildings – and the ignorance or deviance of their makers

from academic rules of architecture – was precisely what made them a genuine expression of the character of a certain place and its people. The anonymous author of a *Theorie der Baukunst*, published in Leipzig in 1788, defined 'character' as "[d]ie Eigenschaft eines Gebäudes, wodurch es eine merkliche Wirkung auf unser Herz thut", and used the following example to illustrate this definition:

"Der Landmann bauet seine Hütte, so gut er kann; was andere davon denken, oder dabey empfinden werden, ist eine Sache, die ihm gar nicht in den Sinn kommt. Zufälligerweise aber liefert er ein Muster zu dem einfachsten ländlichen Character."²³

Jean-Jacques Rousseau (1712-78) expressed similar ideas some decades

earlier, in his *Lettre à M. D'Alembert* from 1758:

*"Dans une petite ville, on trouve, proportion gardée, moins d'activité [...] que dans une capitale: parce que les passions sont moins vives & les besoins moins pressants; mais plus d'esprits originaux, plus d'industrie inventive, plus de choses vraiment neuves: parce qu'on y est moins imitateur, qu'ayant peu de modèles, chacun tire plus de lui-même, & met plus du sien dans tout ce qu'il fait."*²⁴

The perfect example of this, Rousseau argued, were the mountain peasants of the Swiss canton of Neuchâtel (where he himself resided for some time):

"Ces heureux paysans, tous à leur aise, francs de tailles, d'impôts, de subdélégués, de corvées, cultivent, avec tout le soin possible, des biens dont le produit est pour eux, & emploient le loisir que cette culture leur laisse à faire mille ouvrages de leurs mains, & à mettre à profit le génie inventif que leur donna la Nature. L'hiver surtout, tems où la hauteur des neiges leur ôte une communication facile, chacun renfermé

*bien chaudement, avec sa nombreuse famille, dans sa jolie & propre maison de bois qu'il a bâtie lui-même, s'occupe de mille travaux amusans, qui chassent l'ennui de son azile, & ajoutent à son bien-être. Jamais Menuisier, Serrurier, Vitrier, Tourneur de profession n'entra dans le pays; tous le sont pour eux-mêmes, aucun ne l'est pour autrui; dans la multitude de meubles commodes & même élégans qui composent leur ménage & parent leur logement, on n'en voit pas un qui n'ait été fait de la main du maître."*²⁵

Eventually, this notion of popular character transformed from a vague indication of regional particularity and authenticity to one of national specificity and even racial normativity.²⁶ In a series of articles published in 1837-8 in John Loudon's *Architectural Magazine* under the title 'The Poetry of Architecture', the young art critic John Ruskin (1819-1900) set it as his task "[to look for] this peculiarity of the art which constitutes its nationality" and

"to trace in the distinctive characters of the architecture of [different] nations, not only its adaptation to the situation

Fig. 4 John Ruskin: 'Swiss Cottage, 1837'. In: John Ruskin, *The Poetry of Architecture; or The Architecture of the Nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*. New York 1888. Illustration 3 (originally published in *Architectural Magazine*, 1837-8).



and climate in which it has arisen, but [also] its strong similarity to, and connection with, the prevailing turn of mind by which the nation who first employed it is distinguished."²⁷

In tune with the pastoral infatuations of his predecessors, Ruskin believed that of all types of buildings, the rural cottages of peasants were among the most genuine expressions of a nation's character (Fig. 4, 5). And so he argued, for example, that

*"[t]here is a general air of nonchalance about the French peasant's habitation, which is aided by a perfect want of everything like neatness [which, in turn, abounded in the English peasant's house]; and rendered more conspicuous by some points about the building which have a look of neglected beauty, and obliterated ornament."*²⁸

The Italian cottage was similarly described as a building full of "melancholy", "graceful irregularity", and a "strange, but not unpleasing mixture of grandeur and desolation."²⁹ With Ruskin, the concept of character completely branched out as a means to materialise traits of culture into distinct architectural expressions in buildings as marginal as cottages.

Taste and Personality

Around 1745 the motivation to introduce character had been very different, but it was driven by concerns and anxieties that opened the path towards positions such as Ruskin's, pointing to a generalisation of the Vitruvian notion of 'decorum'. Some of the anxieties that prompted Boffrand's expansion of 'decorum' towards 'character' are addressed explicitly in his *Livre d'Architecture*: the tyranny of fashion over good taste, the encroachment of artisans on the remit of the architect, the architect's professional integrity, or the confusion of design codes between facade and interior, between architecture and the arts of decoration (Fig. 6). But it can also be argued that the contractual or negotiated nature of 'character' points to more deeply seated anxieties that have to do with designing in a changing society. In order to understand why Boffrand wanted to generalise the old Vitruvian notion of 'decorum', and in so doing transform it into 'character', it is useful to have a look at the original notion. 'Decorum' was one of Vitruvius' six principles of design, and was particular in that it involved the notion of authority: a power external to design that imposed its conditions on the project. Vitruvius distinguished three forms of authority: function, tradition and nature.³⁰ As such, 'decorum' established a bridge between the architectural project and the social environment where it would exist; 'decorum' defined the desires and requirements in a context formulated towards architecture. And it is key to the Vitruvian understanding of architecture (as much as to how we see architecture today), because it held out the promise that well-designed buildings would actually meet these desires and requirements – something that can hardly be considered a foregone conclusion. Claude Perrault seems to have realised this when he translated Vitruvius' *De architectura* for its French edition in 1673. Commenting on the notion of 'authority', the French author introduced a distinction between objective and arbitrary causes of beauty (an idea that he would famously develop in the *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*), thereby indicating that there are different forms of authority at work in architecture:

Fig. 5 John Ruskin:
'Swiss Châlet Balcony, 1842'.
In: John Ruskin, *The Poetry of Architecture. Or: The Architecture of the Nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*. New York 1888.
Illustration 5.

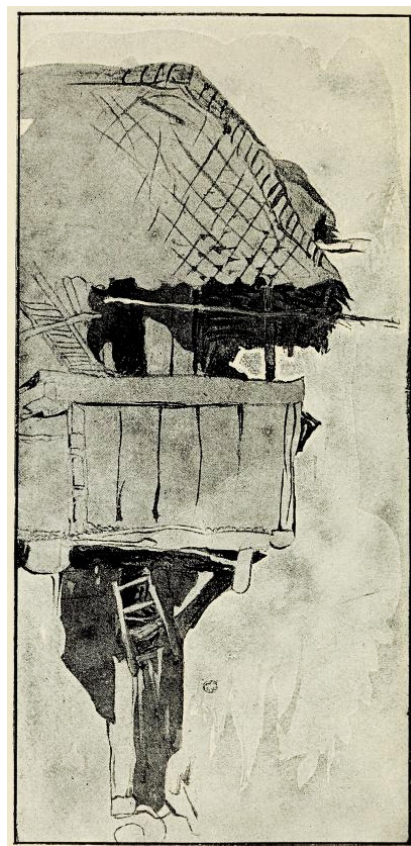
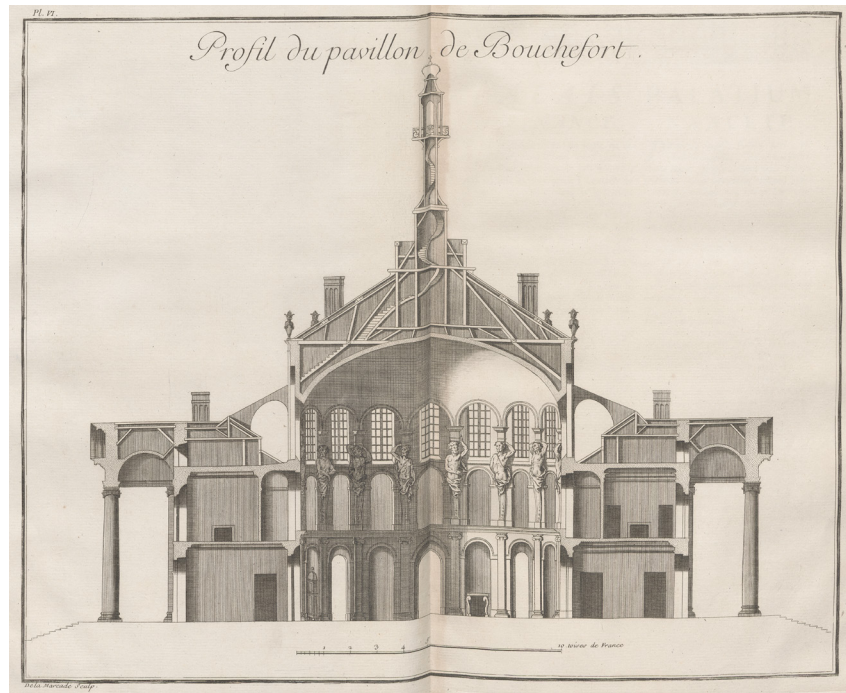


Fig. 6 Germain Boffrand:
'Maison de Chasse de
Monseigneur Maximilien-
Emanuel Electeur de Baviere,
Bouchefort, la coupe du
bâtiment par le milieu du Salon',
in: *Livre d'architecture contenant
les principe généraux de cet art
et les plans, élévations et profils
de quelques-uns des bâtimens
faits en France & dans les Pays
Étrangers*. Paris: Chez Guillaume
Cavelier Père, 1745. Plate VI.



those depending on rational and universal principles, and those rooted in consensus and taste.³¹ Boffrand was certainly aware of Perrault's distinction, as taste – the consensus about what is good architecture – was at the centre of his occupations, and he considered good taste the ultimate criterion for excellence. At the heart of these considerations about taste was a combination of sentiment and social distinction that was achieved through the category of 'character' and linked to supposedly universal hierarchies of civility, manners and morals. As part of a concerted attempt to regulate fashion, the category of taste arose as the central project of political and aesthetic philosophy – stretching from Lord Shaftesbury's *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) to Archibald Alison's *Essay on the Nature and Principles of Taste* (1790). According to Montesquieu (1689-1755), "[l]a définition la plus générale du goût, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment."³² Sentiments were considered to be universally rooted in the soul and body, and so, as Scottish philosopher David Hume (1711-1776) put it, "[only] few are qualified to give judgement on any work of art, or establish their own sentiment as the standard of beauty."³³ In the midst of the excess of change and caprice that Boffrand described as the "tyrant of

fashion", taste was a powerful authority of critical judgement that resisted against the dissolving centrality of the classical system. Boffrand added one more dimension to the question of authority by presenting the architectural project as a contract or negotiation between the patron and the architect: the "justesse d'esprit" of the former is crucial for making a building that suits one's means and status. Then the architect "adds their own [y met du sien]", as they are responsible for translating all the requirements into a project according to what is deemed acceptable by the profession.³⁴ Thus Boffrand used the notion of character to refer both to individual personality (the 'esprit' of the patron) and to social convention and code.

Anxieties

One could argue that 'character' only needs to be defined when it is no longer understood. To some extent this conundrum is inherent to the notion of 'decorum': it projects an ideal state where architecture fits in society, whereas obviously it relies on shared knowledge and is exclusive. While 'decorum' was too rigid to implement emerging sources of knowledge and different cultural and aesthetic paradigms, the concept of 'character' was inscribed in the conflicted self-fashioning of modern European subjectivities. In the

globalising world of the eighteenth century, the promise of stability could not be fulfilled and the declaration of a sharp distinction between fashion and taste could not persist. As such, the notion of 'character', as a more complicated child of 'decorum', came to unveil the anxiety of appropriateness. A building's character became its identity, expressing the personality of its patron, its architect, a culture or a nation. At the same time, it sought to account for how specific conditions of design, construction and use determined the form of buildings. In doing so, 'character' served as a universally valid explanation for the

expression of specificity. In the era of nation-building, the term 'character' was not only a tool to observe the world but also one of world-making and cultural norms. As such, it was instrumental in sustaining the supposed otherness of non-European architectures. Its emergence can thus be seen as an attempt to quell anxieties about the role and meaning of buildings in a changing world. In a constant loop of definition, application and contestation, the concept of character oscillated between ontology and moralism, between the true essence of place and purpose, and its projection.

Anmerkungen:

- 1 The research for this article was funded by the Swiss Science Foundation (SNSF), and forms part of the SNSF project *Building Identity: Character in Architectural Debate and Design 1750-1850*, which runs from 2022 to 2026 at ETH Zürich, gta Institute, and is supervised by Maarten Delbeke and Sigrid de Jong.
- 2 Among the studies on character are, for the French context: Werner Szambien: *Symétrie, Goût, Caractère: Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*. Paris 1986, especially pp. 174-198; Marc Grignon and Juliana Maxim: "Convenance, Caractère, and the Public Sphere". In: *Journal of Architectural Education*, 49, no. 1 (1995), pp. 29-37. More recent examinations of the notion include Adrian Forty: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2004, pp. 120-131. Vittoria di Palma: "Architecture, Environment, and Emotion: Quatremère de Quincy and the Concept of Character". In: *AA Files* 47 (September 2002), pp. 45-56; Felix Martin: "Charakter und Ausdruck – Zur Stimmungserzeugung in der Architektur der Spätaufklärung". In: *Archimaera* #8 (2019), pp. 33-48; and for a critical analysis: Charles L. Davis II: *Building Character - The Racial Politics of Modern Architectural Style*. Pittsburgh 2019.
- 3 Germain Boffrand: *Livre d'architecture*. Paris 1745, pp. 1-2.
- 4 Vitruvius: *Ten Books of Architecture*. Trans. and ed. Ingrid Rowland and Thomas Noble Howe. New York 1999, p. 25, Book I.2.5.
- 5 Boffrand: *Livre*, p. 2.
- 6 Grignon and Maxim: "Convenance, Caractère, and the Public Sphere", pp. 29-32. With reference to Norbert Elias and Jürgen Habermas, Grignon and Maxim explained the emergence of character as a natural feature of the court-aristocratic representational crisis and the structural transformation of the public sphere by proto-democratic spaces.
- 7 Ibid., p. 25.
- 8 Ibid., p. 22.
- 9 Claude Perrault: *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Paris 1683, p. i: "Or ces différentes proportions accompagnées des ornements qui leur conviennent, sont les différences des Ordres d'Architecture, dans lesquels les caractères les plus visibles, qui les distinguent, dépendent des ornements." See also *ibid.*, pp. xxii-xxiii, when he writes about the "characters that distinguish the orders."
- 10 Thomas Whately: *Observations on Modern Gardening, illustrated by Descriptions*. London 1770.
- 11 Ibid., p. 120.
- 12 Ibid., p. 125.
- 13 Ibid., pp. 127-8.
- 14 Mari Hvattum: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge 2004, pp. 36-42.
- 15 It was not until the second half of the eighteenth century that the ruins of classical Greece and the eastern Mediterranean were thoroughly studied. The publications that came out of architectural travels following 1750 fundamentally altered the practice of architecture and its scope of reference – James Dawkins and Robert Wood in Palmyra and Balbec, Julien-David Le Roy, James Stuart and Nicholas Revett in Greece, Robert Adam in Dalmatia.
- 16 Jean Starobinski: *L'invention de la Liberté, 1700-1789*. Geneva 1964. See also: Haydn Williams, *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. London 2014; Nebahat Avcioglu: *Turquerie and the Politics of Representation, 1728-1876*. Oxfordshire and New York 2016.
- 17 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Frankfurt und Leipzig 1777. For the German-speaking audience, Hirschfeld made accessible the most influential garden theories of his time. While taking sides with Antoine-Nicolas Duchesne's *Sur la formation des jardins* (1775), Claude-Henri Watelet's *Essai sur les jardins* (1774), and Jean-Marie Morel's *Théorie des Jardins* (1776), he voiced his doubts with the liberty towards non-European architectures that he found in William Chambers's *Dissertation on Oriental Gardening* (1772) and Thomas Whately's *Observations on Modern Gardening* (1770).
- 18 Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, pp. 166-167.
- 19 William Eton: *A Survey of the Turkish Empire [...]*. London 1798, p. 210, footnote.
- 20 Henry Holland: *Travels in the Ionian Islands, Albania, Thesaly, Macedonia & c. during the years 1812 and 1818*. London 1815, p. 65.
- 21 Helen Maria Williams: *A tour in Switzerland; or, a view of the present state of the governments and manners of those cantons [...]*. London 1798, pp. 2-3.
- 22 Jean-Jacques Rousseau once described a cave near Val-de-Travers as an interior "décorée d'un ordre d'Architecture

- qui n'est ni Toscan, ni Dorique, mais l'ordre de la nature qui sait mettre des proportions & de l'harmonie dans ses ouvrages les moins réguliers." See J.-J. Rousseau: "Deux lettres à M. Le Maréchal de Luxembourg [1763]", In: *Jean-Jacques Rousseau: Collection complète des oeuvres*. Geneva 1782-1789, p. 284.
- 23** Anonymous, [Theorie der Baukunst]: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen*. Leipzig 1788, pp. 11-12. See also Ulrich Schütte, 'Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800: Zu den 'Untersuchungen über den Charakter der Gebäude' von 1785'. In: *IDEA: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 8 (1989), pp. 57-74.
- 24** Jean-Jacques Rousseau: À M. d'Alembert [...], sur son article 'Genève', dans le VIIe volume de l'*Encyclopédie*, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville. Amsterdam 1758, pp. 103-104.
- 25** Ibid., pp. 104-105.
- 26** For more on this, see Hvattum: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, but also: Davis II: *Building Character*.
- 27** Kata Phusin [John Ruskin]: *The Poetry of Architecture*. New York 1881, p. 2. (This series of articles was originally published in J. C. Loudon's *Architectural Magazine* in 1837-38, under the title "The Poetry of Architecture; or, the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with natural Scenery and national Character").
- 28** Ibid., p. 9.
- 29** Ibid., pp. 20-22.
- 30** Vitruvius: *Ten Books*, p. 25. Book I.2.5.
- 31** Claude Perrault: *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en Français, avec des Notes & des Figures*. Paris 1673, p. 12 and note 3.
- 32** [Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de] Montesquieu: *Le Temple de Gnide, et l'essai sur le goût*. London 1760 [1757], p. 122.
- 33** David Hume: "Essay XXIII. Of the Standard of Taste", In: T.H. Green, T. H. Grose, [eds]. *Essays, moral, political, and literary*. London 1889 [1777], p. 278.
- 34** Boffrand: *Livre*, pp. 11-12.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Damla Göre (Zürich)

(Un)building social contracts

Material imaginations of class and gender in late Ottoman writings on decorum

In late Ottoman women's media, performing decorum represented a symbolic struggle over respectability as manifested tacitly in luxury display via goods, décor and interior configurations in private dwellings. While these distinctions provided upper-class women with a public status within their social circles, they also entailed outsourcing domestic labor and concealing the laborers' presence from the public's gaze. The status hierarchy embedded in decorum was discernible in the architectural fragments: the qualities of the ostentatious salon and dining room, which reflected the prestige of the housewife, contrasted and overshadowed the rear rooms and internal divisions reserved for the housemaids. This essay exposes intra-household tensions reflected in domestic arrangements by concentrating on etiquette manuals (Ottoman: *adab* literature) addressing women — in women's periodicals, home economics, and etiquette books — along with plans and photographs from the early twentieth century. Its objective is to extrapolate from this historical moment and interpret decorum as a social contract whose norms become contested and whose meaning becomes variable for actors of different classes and genders.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.35-45

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 35-45



1. Class and gender codes in Ottoman houses

A dwelling represents one of the most important symbolic capitals through which a person conveys social status, by its spatial configuration or various types of luxuries filling the interior.¹ What is considered "luxury" at any particular time serves as a sign of status and a means of self-expression for the members of a class (or group) that are rich, powerful and well-connected enough to acquire the signs of wealth and high-rank.² Ottoman houses also embodied signs of distinction that reflected the owner's class to its visitors. The power of architecture to communicate prestige was manifested extensively in the various etiquette manuals named *adab* literature. Commonly shared in Turkish, Arab, and Persian worlds, *adab* single-handedly connotated etiquette, education, manners and conformity to an ideal of ethics and morals.³ Its prescriptive sources traditionally molded the spaces of domestic hospitality and the way people interacted at highly esteemed informal gatherings.⁴

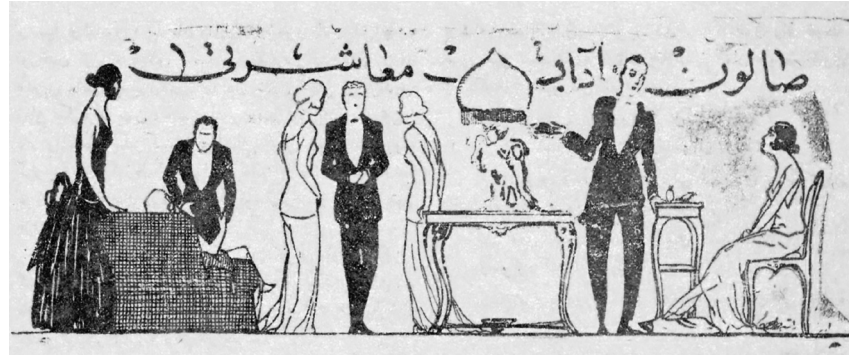
Building on this semantic life, *adab* was subsequently defined at the turn of the twentieth century as practicing "elegance in words and action in treating others";⁵ it constituted the art of both eloquence and paralanguage, and of composing spaces of self-representation for exhibiting decorum. However, decorum also acquired novel meanings as the barriers to social life became more porous and inclusive for women in major Eastern urban centres. The revolt against traditional gender roles, according to some scholars, was closely tied to an contemporary embracing of European everyday culture, a phenomenon that in turn made homes the first venue for shattering Muslim society's strict gender segregation.⁶ Others, on the other hand, claimed that the impact of capitalism on domestic commodities and consumption patterns was equally significant.⁷ In analogy to the developments in Istanbul, upper- to middle-class women in other cities, such as Beirut and Cairo, were able to break free from a conventional understanding of womanhood by administering the material aspects of their homes and the objects within them. Either way, the emerging domestic salons were predestined to host a

display of decorum. The more the fad of mixed-gender sociabilities at salons solidified as norm, the more women felt seen and found opportunities to construct themselves as equals to men. Additionally, exhibiting luxury through goods, interior configurations, or activities in the salons, and exhibiting it properly in terms of decorum, became the status emblem of a middle-class Ottoman woman. A hierarchy dominated by women, according to Fatma Tunç Yaşar, became the most fundamental parameter that determined the physical arrangement and social behaviour in these households.⁸

However, the hierarchy set in the *adab* literature addressed only a certain class of women while subordinating others. The definition of luxury in the same set of writings explicitly involved hiring housemaids, who worked like 'surrogate housewives' to allow the house owner to indulge in leisure pursuits.⁹ According to this view, establishing a respectable salon, where a middle-class housewife could be present and represented, also involved the management of a housemaid's duties, working conditions, and daily living spaces behind the scenes. As Beverly Skeggs argued, the cult of domesticity was crucial to the middle classes's self-fashioning and yet the labour involved in its production was made invisible by the use of downstairs servants.¹⁰ The conception of the expert 'housewife' – managing household duties such as cooking, cleaning, and parenting – or the respectable 'salon hostess' – concocting social gatherings through serving, decorating, hosting, and entertaining – relied on domestic labour, a fact that has often been overlooked in architectural historiography. The domestic social hierarchy was often reflected in the plan of Ottoman houses: an ostentatious salon and dining room behind the facade manifested the house owner's prestige, and the rear garden accommodated corridors, secondary rooms, and quarters for the domestic workers. Similar to the housewife's dependence on her servants, the salon's capacity to beguile visitors depended on the support of service areas.

This article investigates how distinct social tensions in Ottoman homes were challenged and negotiated within the

Fig 1. Numerous etiquette manuals were published in Ottoman women's media. One of the most comprehensive of them was written by Şehriyar Fiham in a serialized column titled "Salon adab-ı muaşeret-i" (Salon etiquette) that appeared in *Süs Magazine* between 1923 and 1924. Source: Şehriyar Fiham: "Salon adab-ı muaşeret-i." In: *Süs Magazine* 32 (1924), p. 11. Atatürk Library, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Collection.



adab writings on decorum, and how their domestic arrangements reflected newly established hierarchies. It focuses primarily on a set of adab writings scattered in Ottoman-Turkish print culture and, more specifically, pays particular attention to etiquette manuals, home economics books, and women's journals from the 1900s to 1928, all of which feature women as authors or addressees. While traditional adab writings relegated women to subsidiary roles, these sources revolve around various female figures in a household and thus allow us to examine the accepted norms and categories of luxury through the lens of class and gender (fig. 1). By the turn of the twentieth century, women were notably more vocal and visible in the growing amount of publications about and tailored towards them.¹¹ Therefore, by looking at the printed media addressing female readers, this paper aims to valorise and highlight the unheard voices not only of women, but also of overlooked protagonists, the domestic workers. In addition, plans and photographs will allow us to uncover hidden facets of luxury in architectural materiality by juxtaposing textual and visual material.

Despite its focus on a precisely defined historical moment, the broader aim of this article is to discuss decorum as a social contract, within which norms become contested and subject to differing perspectives. Concentrating on scattered writings dispersed in varying sources brings forth this concept not only as the topic of heated debates around proper usages of luxury, or luxury in general, but also frames it conceptually as a process of negotiation in a given society. Extrapolating from this moment in the early twentieth century, this paper questions whether we can conceive the theme as still relevant today by reformulating it as a shared dis-

cussion among actors of various classes and genders. Therefore, by deconstructing the apparent stability and completeness of decorum norms, this article poses the question: How can we complicate authorship and readership of decorum and utilize it as a contemporary and critical tool for reading residential architecture?

2. Decorum, as a field of negotiation

Gülru Necipoğlu posited that decorum functioned as a fragile form of social contract open to negotiation between the architects, patrons, and society in the absence of written treatises in classical Ottoman architecture, drawing inspiration from an adab book by Mustafa Ali, a sixteenth-century Ottoman bureaucrat and historian.¹² In this tacit agreement, she argued, the principles strictly sorted architectural propriety in relation to someone's rank, yet it was also not uncommon for them to be bargained, or challenged by different sections of the community. This regulatory practice, whose terms and conditions continued to be contested by different groups, was still present at the turn of nineteenth-century architectural culture. With the rebranding of "alla franca", decorum became increasingly prominent as the catalyst of reordering everyday life and living spaces, particularly among adab writers who aspired to respond to far-reaching changes both in the Ottoman and the global world.¹³

The negotiation signified yet another level of urgency for female writers, who were first-time contributors to adab literature. For them, the term signified an active arena to challenge the age-old traditions that restricted them from public life. Mesadet Bedirhan, a prolific writer who published a four-part article in 1913 in the women's journal *Kadınlar*

Dünyası, rejected any kind of gender inequality and underlined the importance of knowing manners for women:

*"In this century, it is impossible to live the life of five hundred years ago without breaking away from society in progress and advancement. If we do not rise to the level of our time, it is inevitable that we will be crushed, and in order to be accepted in a society it is essential to be knowledgeable and obedient of its benefits and decorum."*¹⁴

Ironical as it may seem, while decorum was boldly called "the most constant and severe restraint" by one of the most prominent Western feminists Mary Wollstonecraft,¹⁵ for Bedirhan it represented a loophole for women's engagement in modern society. Performing decorum provided the means to construct the self-image of an accomplished individual in social life. This was a symbolic struggle: high-rank Ottoman women requested to "secure the position of respect she deserves" as Bedirhan had put it.¹⁶ Equality, according to literate women like her, could only be achieved with increased visibility in society, and such improvement required an awareness of the elements that bind society together. Five years later, her peer from the same journal bridged sociability with the feminist cause even more directly by uttering the question, "can a woman who does not involve herself in social life have rights and status?"¹⁷

The rules of upper-class propriety laid out the paths along which women could carefully recode the traditional patterns that had excluded them beforehand and could validate the status they have yearned for. The domestic salon provided one of the most fertile grounds for rewriting propriety: within the Ottoman context, "salon" symbolised both a mixed-gender social space and a curatorial space of luxuries. Women capitalised on their new status by displaying a stylized domesticity expressed in its goods, configurations, and practices. According to Pierre Bourdieu, the space of lifestyles is a "balance sheet", at any given moment, of the symbolic struggles over the imposition of the legitimate lifestyle, which are most fully developed in the struggles for the monopoly of the emblems of "class" – luxury goods, legitimate cultural goods.¹⁸ In

the Ottoman woman's case, the balance sheet was provided by a salon, where the housewife could claim her position in the legitimate language.

The centrality of the salon in this symbolic struggle was directly related to the people visiting it. For example, Bedirhan's definition of a salon was highly sensitive towards the rank of its visitors, "based on the personalities around them, (women) determine all of the elements – furniture, clothing, and daily wages."¹⁹ As she phrased, expectations of propriety built a direct correlation between a social circle and the qualities of a salon. In other words, the home was instrumentalised in adab literature both as a possession and a medium for upper-class women: it provided a backdrop against which decorum knowledge was applied to an interior in order to appropriately situate housewives within the class dynamics of the time.

3. The front façade: salon and codes of luxury

Another medium addressing women elaborated even more on how to exhibit luxury in residential architecture: the 1901 home economics book *Rehberi Umur-i Beytiyye*, written by Mehmet İzzet, categorised all housing typologies from basic to affluent, according to costliness, building construction, number of rooms and floors. It presented them in plan, elevation, and section, showcasing applications of decorum in built form. This extensive guide book, or "encyclopaedia of home" as its writer preferred to call it, elaborated on the degree of pomp in Ottoman dwellings according to an all-encompassing hierarchy based on the expectations of propriety, in regard to someone's rank and income. İzzet's definition of the house was captured in the material qualities that enabled a family life:

*"(Human beings) build homes in various sizes and dimensions according to their ability and power to accommodate and reside in them. (...) Family members can only establish sincere love, good social relations, and humane behaviour among themselves through such material connections, and therefore the value and importance of a house in the eyes of a family member cannot be measured by anything else."*²⁰

Fig. 2. The price segments for various residential architecture qualities, as explained by Mehmet İzzet in *Rehber-i Umur-i Beytiyye*. Istanbul 1901. Table by the author.

Building category	Construction system	Order	Floor no.	Price per arşın
Economic buildings	timber		2 floors	80-120 kuruş
			3 floors	180 kuruş
	masonry	attached house	2 floors	1,5-2 lira-i Osmani
			3 floors	2-3 lira-i Osmani
		detached house	2 floors	2,5-3 lira-i Osmani
			3 floors	3-4 lira-i Osmani
Mid-range buildings	timber		2 floors	1-1,5 lira-i Osmani
			3 floors	2-2,5 lira-i Osmani
	masonry	attached house	2 floors	3-4 lira-i Osmani
			3 floors	4-5 lira-i Osmani
		detached house	2 floors	4-5 lira-i Osmani
			3 floors	5-6 lira-i Osmani
Pompous buildings	timber		2 floors	3-5 lira-i Osmani
			3 floors	4-6/7 lira-i Osmani
	masonry		2 floors	15-20 lira-i Osmani
			3 floors	30-40 lira-i Osmani
	* Some very pompous ones can cost up to 50-100 lira-i Osmani			
	** Timber yalis can cost 3-5 lira difference per arşın			

Defining a house in terms of a family's influence ensured that the house's characteristics reflected the correct class distinction. As a result, İzzet's guidebook defined a "house" not as an individual type; instead, it encompassed numerous types according to size and location. Later on, İzzet expanded the correct nomenclature of Ottoman dwellings: those with more than ten rooms are referred to as "*konak*" (mansion); those located within vineyards, orchards, or on large infertile lands are referred to as "*köşk*" (kiosk); and those built by the waterside are referred to as "*yalı*" (waterside mansion) or "*sahilhane*" (waterfront house).²¹ These dwellings were also catalogued in price bands to better accommodate those of varying financial means: construction systems, orders, and floor numbers were associated with the economic, midrange, and pompous categories in residential buildings. Each choice, up to and including the most extravagant buildings, was given a price range per unit area that could be used by the reader in checking their financial capacity's translation into the segments of a dwelling (fig. 2).

The interiors conveyed the understanding of a second mode of distinction, with separate, purpose-built rooms, and carefully allocated reception areas that ignored the distinction between female and male spaces. The manual exemplified a mid-range dwelling in a three-floored house consisting of a salon, a dining room, four individual rooms, a kitchen and two toilets (fig. 3, 4). While this highly compartmenta-

lised composition reflected the potential influence of Western sources, it is nevertheless intriguing how it persistently appointed the salon's name tag and position regardless of any gender segregation. İzzet's manual certainly didn't stand for all dwellings; the salon was integrated in layouts with *haremlik* and *selamlık* divisions as well, making it im-

Fig 3. Exterior view and floor plans of a mid-segment house, as illustrated in Mehmet İzzet's book on home economics. The room marked by the author corresponds to the salon placed adjacent dining space on the ground floor. The salon measures around 24 square meters according to the given dimensions in the plan. Source: Mehmet İzzet: *Rehber-i Umur-i Beytiyye*. Istanbul 1901, p. 231. Atatürk Library, IBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Collection.

Fig. 4. Front facade, floor plans and section of a pompous house, as illustrated in Mehmet İzzet's book on home economics. The room marked by the author indicates the salon next to the dining space with its own entrance from the front façade. Source: Mehmet İzzet: *Rehber-i Umur-i Beytiyye*. Istanbul 1901, p. 232. Atatürk Library, IBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Collection.

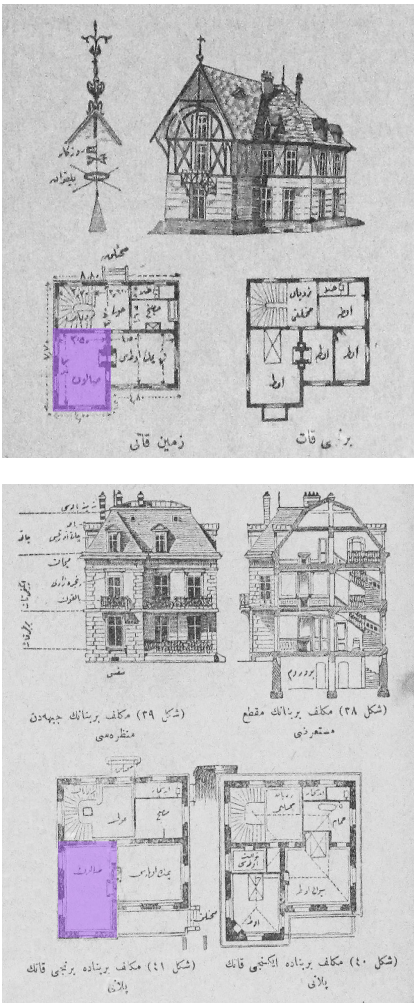
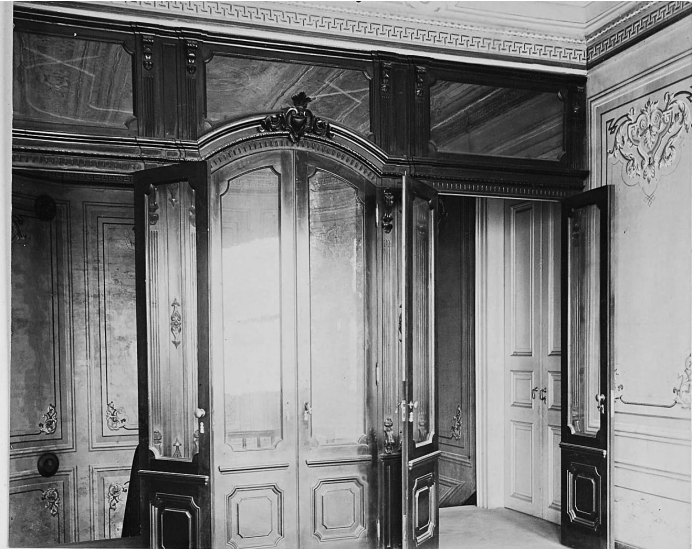


Fig 5. The front façade of the Süreyya Pasha Mansion. Source: Istanbul University Library, Rare Works Collection. 90647/25.



Fig 6. The entrance door and wall paintings of the salon in the *haremlik* section of Süreyya Pasha Mansion. Source: Istanbul University Library, Rare Works Collection. 90647/20.

Fig 7. The salon in the *selamlık* section of the Süreyya Pasha Mansion. As the focal point of the photo frame indicates, the chamber stood out by its exquisite wall and ceiling paintings. Source: Istanbul University Library, Rare Works Collection. 90647/21.



plausible to interpret its introduction as an entirely new phenomena in spatial planning (fig. 5–7). Nevertheless, its ubiquitous placement indicates, first of all, a deliberate step towards a functional differentiation that pushes gender-norm boundaries. Secondly, the guide's architectural plans show how a separate reception area functioned as a display of pomp even in the most moderate dwelling, since the number of rooms was closely tied to the financial potency of a house owner.

With the means available to host in a dedicated salon and dining room, or to allocate space for sociability purposes, house owners showcased their social rank, an idea emphasised by authors publishing in journals such as *Kadınlar Dünyası*. A separate room, a museum-like, locked-up quarter ready to welcome guests was considered obligatory to show the proper care of a housewife. According to Ferdane Emin, hospitality was not as simple of a task as it was assumed to be, "a hostess should always have a well-organised, appropriately decorated, and clean guest room according to her means."²² To randomly place guests into a disarrayed room was considered "extremely impolite" in the journal, an observation that emphasises how the richly furnished, tastefully organised salons were central to the housewife's implementation of decorum.

The prominence of the social spaces was also reflected in the interior layout, with

the salon occupying the finest position and expressing frontality in the house. In İzzet's guide, the advantageous location of the reception spaces was first highlighted by a meticulous orientation scheme that distributed the functions according to light, wind, and air quality. In accordance with Bedirhan's previous assessment of salon sociability, the spaces for hospitality inhabited the optimal microclimatic location within the residence. The salon was suggested to face south, and the dining room to face west with better sunlight and thus hygienic conditions, whereas the bedrooms should face east with less sunlight during the day.²³ So long as the number of floors was permissible, the salon should be located on the first floor, or if the home is larger, on the second floor, in order to have the best lighting and the least exposure to humidity.²⁴

Rare interior photographs confirm the salon's central position in written sources and provide additional evidence regarding the lavishness of these quarters' ornamentation. Large Ottoman homes featured exquisite examples of woodwork, plasterwork, and painted wall decoration in the main chamber. Photographer Miralay Ali Sami's albums of bureaucratic elites' mansions, which recorded the detailing of the salons right after their construction, reveal the level of attention that went into their construction. One such example was the salons of Sureyya Pasha. Typical for a mansion of a high-rank bureaucrat, his selamlık area salon featured friezes and panel framings with floral motifs on the upper walls and geometric cartouches with baroque medallions framing landscape compositions on the ceiling. The amount of detail of the wall and ceiling paintings not only distinguished the salon with its exquisite details, but also produced a setting that conveyed wealth through decorative language.

4. The back garden: housemaid's room and service zones

Real-time salon sociabilities that would flesh out the abstract plans and staged photographs were facilitated by the housemaids. Against the backdrop of upper-class social life in the salon was the labour of paid domestic workers who helped the housewife with the ar-

duous task of receiving guests. As Yavuz Selim Karakışla argued, paid domestic employees gradually replaced previous institutions of slavery in the Ottoman Empire, such as *cariye* or *odalısqe*, while almost all upper-class families lived with servants by the beginning of the twentieth century.²⁵ Not only was this a sign of social prestige but employing a housemaid had become one of the most significant criteria for leading an elite lifestyle.²⁶ Simultaneously, adab texts portrayed outsourcing manual housework as an integral part of class distinction for housewives. The authors addressed servants' silent presence in the salon along with their living conditions, which lacked the reception areas' ornamental sophistication, spaciousness, and hygienic standards. Their writings as a whole demonstrated the housewives' dependence on a housemaid as well as the salon's dependence on service spaces. The propriety norms for the home dictated that the housemaid's presence be minimized as much as possible in common areas, while also subordinating them to lower-quality accommodations concealed in service zones. This twofold erasure of paid female labour from spaces of representation resulted in a social and spatial duality within an Ottoman house, with the decorum standards revealing another stratum of intra-household hierarchies.

The line between classes of women in the household was rigidly drawn by the social hierarchy depicted in adab writings. Domestic helpers did not fully free housewives from housekeeping, yet it promoted them to a managerial position while leaving the manual work to paid labourers, and thus, provided the master with time and logistic support for leisure time activities, like salon gatherings. If housewives were the first figure ordering the house from an executive and supervisory position, according to Mehmed Nureddin writing in the journal *Kadın* in 1911, then:

"servants are the second means to ensure the order and comfort of our homes and families. No matter how much of a homemaker a woman may be, she cannot achieve her goal without a servant. (...) Everyone decorates a salon, but it is impossible not to be amazed by the beauty and order of that salon when a woman

who has acquired and cultivated the taste for purity instinctively and refined it collaborates with a maid who works with the same passion."²⁷

Despite his cringe-worthy framing of domestic labour as "a passion", Nurettin was one of the few writers of his time who recognised labour of servants in social spaces, whose aesthetic language and neat disposition commonly brought compliments to the employing housewife. Contrarily, for most of the adab writers, the main concern was to focus on the housemaid's set of duties in the salon to minimise the employee's presence whilst continuing to give constant service. The maids were ghosts opening doors, hanging jackets to the coat racks, accompanying guests to the reception, serving meals, or picking up the dropped fork from the ground. Despite their facilitator role and never-ending tasks, the guides of the proper demeanour reminded housewives of their maid's subjugated position. For example, Ahmed Cevdet, another adab author whose book *Mükemmel ve Resimli Adab-ı Muaşeret Rehberi* got published in 1927, advised housewives to: "demonstrate them that they are no longer slaves as they used to be and that they are individuals who possess rights under your authority. Your kindness should aim to make their tasks less laborious."²⁸

These seemingly benevolent gestures, certainly beneficial to the employer and exploitative to the servant, devalued do-

mestic workers to the degree of rendering them "invisible" or "non-persons", as it was observed by Judith Rollins.²⁹ Even photographs captured this discrete presence in the reception spaces. A photograph, presumably taken during a family dinner in architect Vedat Tek's private residence, exemplifies servants' depiction as background figures in a fully functional household: they were captured walking, serving, and standing in the shadows. Their ambiguous presence concealed behind the dining table crowd suggests that they were a part of the display like the neatly decorated salon and its other objects, but their personhood was deemed invisible even to the eyes behind the cameras (fig. 8).

Perhaps to ensure a servant's invisibility, adab writings recommended providing servants with an adequate separate room. A similar rhetoric regarding the health and hygiene conditions of a salon was also applied to the servants' quarters, but for different reasons. A clean chamber was only required because the housemaids were the most valuable asset, due to the services they provided. It was recommended that house owners offer such a room to ensure the workforce of their servants was efficient, reproducible, and readily available. Therefore, if a housewife was hiring domestic employees, as Cevdet stated, she should be concerned with their rest and ensure their sleep was undisturbed. He specified the room's features further:



Fig 8. Photograph from Vedat Tek's house depicting his family gathered around a dinner table. In the background, the blurry figures possibly show two housemaids serving whereas the crowd awaits to be photographed. Source: Copyright Architecture Library Bodrum.

Fig 9. Plan depicting the ground floor of Sureyya Pasha Mansion. The author highlights the *haremlık* and *selamlık* sections and the individual volume reserved for the servants, as indicated in the plan annotations. Source: Prime Ministry Ottoman State Archives (BOA), PLK.p. 02028.

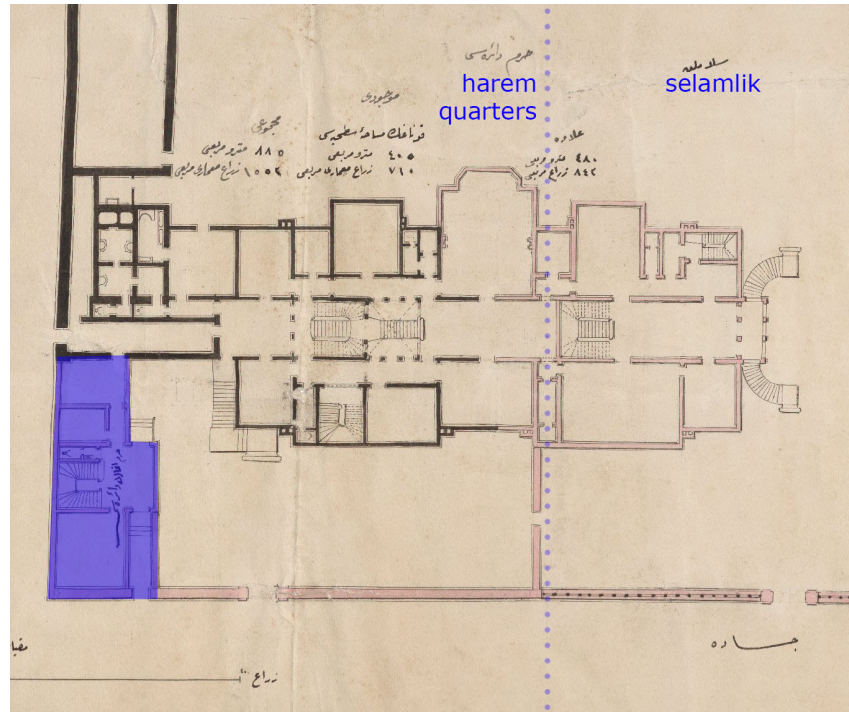
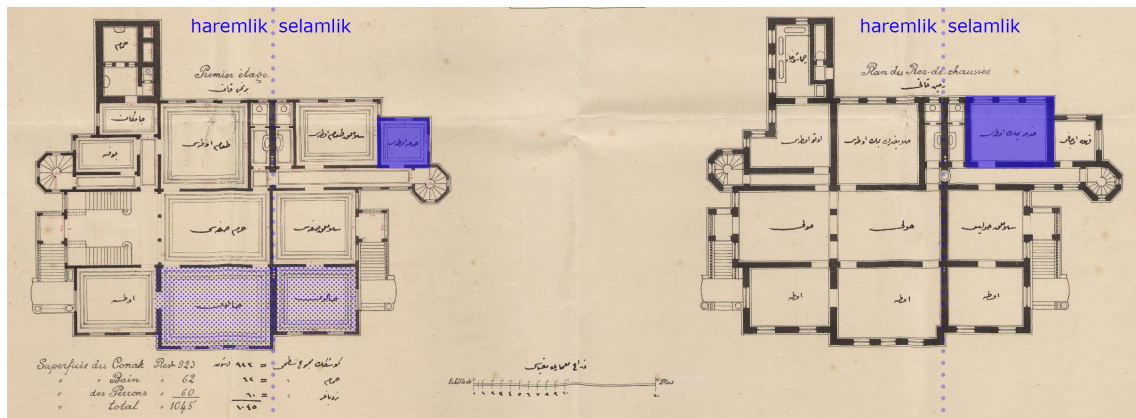


Fig 10. Undated plan of a large-scale mansion, signed by architect Faruk. The drawing shows that the architect has assigned a function to every chamber, including the two salons, along with hammam, toilets, and an ironing room within the service areas. The placement of the servants' quarters adjacent to the staircase and in the proximity of the salons, as marked by the author, suggests the constant presence of servants on the house owners' reception days. Source: Prime Ministry Ottoman State Archives (BOA), PLK.p. 2934.

"One of the essential requirements of this is a good bed. The rooms should not be too small, they should have sufficient ventilation, be free from dampness, and not be exposed to drafts. In this regard, the concerns and opinions expressed by those involved should be heard, and their requests should be examined in a positive manner. While not yielding to every whim and demand, masters should accept and fulfil justified requests, and personally oversee and pay attention to the proper arrangement of the servants' rooms."³⁰

Although maids were allowed to utter demands, they themselves were deemed as a luxury in their objectified existence. Therefore, no extra effort for their well-being or investment to ameliorate their living standards was expected from the housewife, who worked like the mastermind behind the whole architectural layout.

Despite the fact that architectural drawings cannot disclose ephemeral items such as beds and other furniture, they nevertheless demonstrate the disadvantages of employees' personal spaces in general (fig. 9, 10). In Süreyya Pasha's mansion, the servants' quarters, for instance, comprised of multiple interconnecting rooms. This individual volume had its own entrance and was located close to the wet rooms of the main dwelling. In contrast, an undated konak plan drawn by an architect named Faruk designated two accommodations for the housekeepers: a dining room on the ground floor with other service areas and a second room on the first floor within the *selamlık* area. These chambers were located on each floor adjacent to the stairs that connected the kitchen to the salon, indicating the centrality of servant labor within the reception areas. Both alternatives suggest that the servants' quarters in large mansions



were located in either a dedicated volume or along an axis with service areas like hammams, toilets, and kitchens.

5. Conclusion: housewives, housemaids and social contracts

To return to the initial question of this paper: How can we approach the social contract of decorum if we examine it from class and gender perspectives? The Ottoman women's media points out that neither the contract's meaning nor its parties were fixed in time. First of all, writings on *adab* disclose that, despite their authors not being architects, for whoever was writing about daily life, a house contained numerous signs of distinction within its architecture. And these markers signified accomplishment and upward mobility in society, particularly for their female patrons. In addition to being authors in women's media, women also authored and exhibited their house layouts, thereby claiming their long-desired public status. In these houses, housewives shone through luxuriously curated socializing spaces, that made statements by their décor, physical layout, and domestic workers. As Erving Goffman has put it, all of these were scenic aspects of the "front", which served as expressive instruments for its performers.³¹

Second, reading these texts was a sign of social status, not only because of women's low literacy rates in the late Ottoman Empire,³² but also because the corpus, having passed the filter of literacy, was specifically addressed to affluent women who were capable of hiring domestic staff. Emancipation of elite women in the Ottoman feminist movement rested on domestic workers' shoulders as an article by *Kadınlar Dünyası* stated: "Why should men work and women not? If a woman engages in work, the notion of her obligation to cook meals at home becomes unnecessary. For she can delegate that task to someone from another household, in return for compensation."³³

For the housewives, housemaids constituted another facet of luxury in the household due to their subordinate roles to wives. Thereby decorum worked also as a contract establishing a unified system of things and people, in which housemaids were the subjects and not

the parties of the agreement. As evidenced by their tucked-away chambers in the back gardens or ambiguous presence in the salons, they were invisible but highly functional in reinforcing the status hierarchy, benefitting upper-class women. Female-to-female employer-employee relations were governed not only by an employment contract but also by these tacit rules of decorum. Bridget Anderson states that, "an employment contract cannot capture female relations to the extent that domestic work is about status and status reproduction, and hierarchies between women."³⁴

When we consider such implicit and explicit inequalities in the modern household, we must acknowledge that this is not simply a historical issue. In her article "The Approaching Obsolescence of Housework: A Working Class Perspective" Angela Davis defined the strategic goal of women's emancipation as the abolition of housework as a private responsibility of women.³⁵ Written in 1981, the future of industrialisation and the socialisation of housework may have appeared promising at the time, with the potential to render this drudgery a bygone relic of history. Looking at the present, however, we can undoubtedly conclude that neither family structures nor household appliances have put an end to it. On the contrary, it is still present and growing. The twenty-first century marks a new peak in domestic employment, as Rosie Cox has argued, and unlike in the past, today's "servant problem" is characterised by its globalised nature.³⁶ In neoliberal economies, the uneven distribution of wealth reinforces gender and class-based inequalities in society's most cellular form, the home. And we have to consider these metrics in order to comprehend what the social contract(s) of decorum render visible and invisible within residential architecture.

Acknowledgements

I would like to thank Prof. Dr. Maarten Delbeke and PD Dr. Anne Hultzschr for their insightful and perceptive feedback during the writing of this paper. I am also indebted to my dear colleagues Daniel Tischler and Niloofar Rasooli for their meticulous reading and helpful inputs.

Notes:

- 1 Pierre Bourdieu explains symbolic capital as "the acquisition of a reputation for competence and an image of respectability and honourability." Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, New York 2002, p. 291.
- 2 Cited in Uğur Tanyeli: "Norms of Domestic Comfort and Luxury in Ottoman Metropolises Sixteenth to Eighteenth Centuries." In: *The Illuminated Table, the Prosperous House Food and Shelter in Ottoman Material Culture*. Würzburg 2003, p. 302.
- 3 Catherine Mayeur-Jaouen: *Adab and Modernity: A "Civilising Process"? (Sixteenth-Twenty-First Century)*. Leiden 2020, p. 4.
- 4 Helen Pfeifer: *Empire of Salons: Conquest and Community in Early Modern Ottoman Lands*. Princeton 2022, pp. 107–115.
- 5 I examined the entry "adab" in the following Ottoman to Ottoman dictionaries dating from 1881 to 1914: Hüseyin Remzi: *Lugat-i Ecnebiyye İlaveli Lugat-i Osmaniyye*. Istanbul 1881, Reprint 1883. Ebüziyya Tefkik: *Lugat-i Ebüziyya*. Istanbul 1889, Reprint 1891. Ali Seydi: *Resimli Kamus-i Osmani*. Istanbul 1906, Reprint 1907, and 1914.
- 6 Selçuk Esenbel: "The Anguish of Civilized Behavior: The Use of Western Cultural Forms in the Everyday Lives of the Meiji Japanese and the Ottoman Turks During the Nineteenth Century." In: *Japan Review* 5 (1994), pp. 145–185.
- 7 Cf. Toufoul Abou-Hodeib: *A Taste for Home: The Modern Middle Class in Ottoman Beirut*. Stanford 2017, p. 83. Mona L. Russell: *Creating the New Egyptian Woman: Consumerism, Education, and National Identity, 1863–1922*. New York 2004, p. 6.
- 8 Fatma Tunç Yaşar: "House Decoration And Salon Manners In Late Ottoman Etiquette Books." In: *Journal of Turkish Studies* 7/4 Fall (2012), pp. 2919–2938.
- 9 I employ the term "surrogate housewife" from Angela Davis. Angela Davis: *Women, Race & Class*. London 2019, p. 214.
- 10 Beverley Skeggs: *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*. London, Thousand Oaks, New Delhi 2002, p. 5.
- 11 Cf. Irvin Cemil Shick: "Print Capitalism and Women's Sexual Agency in the Late Ottoman Empire." In: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 31/1 (2011), pp. 196–216. Serpil Çakır: *Osmanlı Kadın Hareketi*. Istanbul 2016.
- 12 Although Necipoğlu's theory of decorum focuses primarily on mosque designs by the head architect Sinan, she also explains the concept as a common thread in public and residential architecture. Gülru Necipoğlu: *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London 2011, p. 115.
- 13 Cf. Can Eyüp Çekiç. *Savoir Vivre Cosmopolite: Ottomanism and Cosmopolitanism in Ahmed Midhat's Alafranga*. Chisinau 2010. Fatma Tunç Yaşar: *Alafranga Halleri: Geç Osmanlı'da Adab-ı Muaşeret*. Istanbul 2016.
- 14 Mesadet Bedirhan: "Evde ve cemiyette kadın." In: *Kadınlar Dünyası* 101 (1913), p. 8.
- 15 Mary Wollstonecraft: *A Vindication Of The Rights Of Woman*. New York 1833, p. 66.
- 16 Bedirhan 1913 (see note 14).
- 17 Nezihe Hamdi: "Kadın cemiyet hayatına nasıl girmelidir?" In: *Kadınlar Dünyası* 187 (1918), p. 4.
- 18 Bourdieu 2002 (see note 1), p. 247.
- 19 Bedirhan 1913 (see note 14), p. 4.
- 20 Mehmet İzzet: *Rehber-i Umur-i Beytiyye*. Istanbul 1901, p. 227.
- 21 Ibid.
- 22 Ferdane Emin: "Güzel yaşamak sanatı." In: *Kadınlar Dünyası* 194–196 (1921), p. 15.
- 23 Mehmet İzzet 1901 (see note 20), p. 229.
- 24 Ibid.
- 25 Yavuz Selim Karakışla: *Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar (1869–1927)*. Istanbul 2014, p. 15.
- 26 Ibid.
- 27 Cited in: Ibid., pp. 74–77.
- 28 Abdullah Cevdet: *Mükemmel ve Resimli Adab-ı Muaşeret Rehberi*. Istanbul 1927, p. 56.
- 29 Judith Rollins: *Between Women: Domesticity and Their Employers*. Philadelphia 1985, p. 380.
- 30 Abdullah Cevdet 1927 (see note 28), pp. 59–60.
- 31 Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. London 2022, p. 13.
- 32 Karakışla estimates the literacy rate of Muslim women at between one and ten in a thousand. Yavuz Selim Karakışla 2014 (see note 25), p. 24.
- 33 Kadınlar Dünyası: "Kadın-Hayat-Cemiyet." In: *Kadınlar Dünyası* 125 (1914), p. 2.
- 34 Bridget Anderson: *Doing the Dirty Work?: The Global Politics of Domestic Labour*. London 2000, p. 166.
- 35 Angela Davis 2019 (see note 9), p. 201.
- 36 Rosie Cox: *The Servant Problem: Domestic Employment in a Global Economy*. London 2006, p. 13.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Verena Hake
(Aachen)

Begegnung mit der gelben *girna*

**Die Manikata Church von Richard England als Beispiel einer
angemessenen Architektur des Kritischen Regionalismus**

Mit der Manikata Church (1962–1974) schuf der maltesische Architekt Richard England ein bemerkenswertes Bauwerk, an dessen Beispiel mustergültig illustriert werden kann, wie der kritisch-reflektierte Rückgriff auf vernakuläre Bautypen eine Architektur der Angemessenheit hervorbringen kann. Im Mittelpunkt der Betrachtungen dieses Aufsatzes steht die persönliche Architekturerfahrung. Das Erleben von Annäherung, Vertiefung, Umrundung, Beobachtung und Entfernung ergänzt die bisherigen Auseinandersetzungen mit der im deutschsprachigen Raum nur wenig bekannten Kirche um neue Sichtweisen und Erkenntnisse. In einem "Zwischenspiel" genannten Exkurs werden ausgewählte Positionen Bernard Rudofskys, Richard Englands und Kenneth Framptons untersucht und – ergänzt um eigene Gedanken der Autorin – als Basis für die Aufstellung von sieben Punkten zu allgemeiner architektonischer Angemessenheit herangezogen.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.47-75

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 47-75



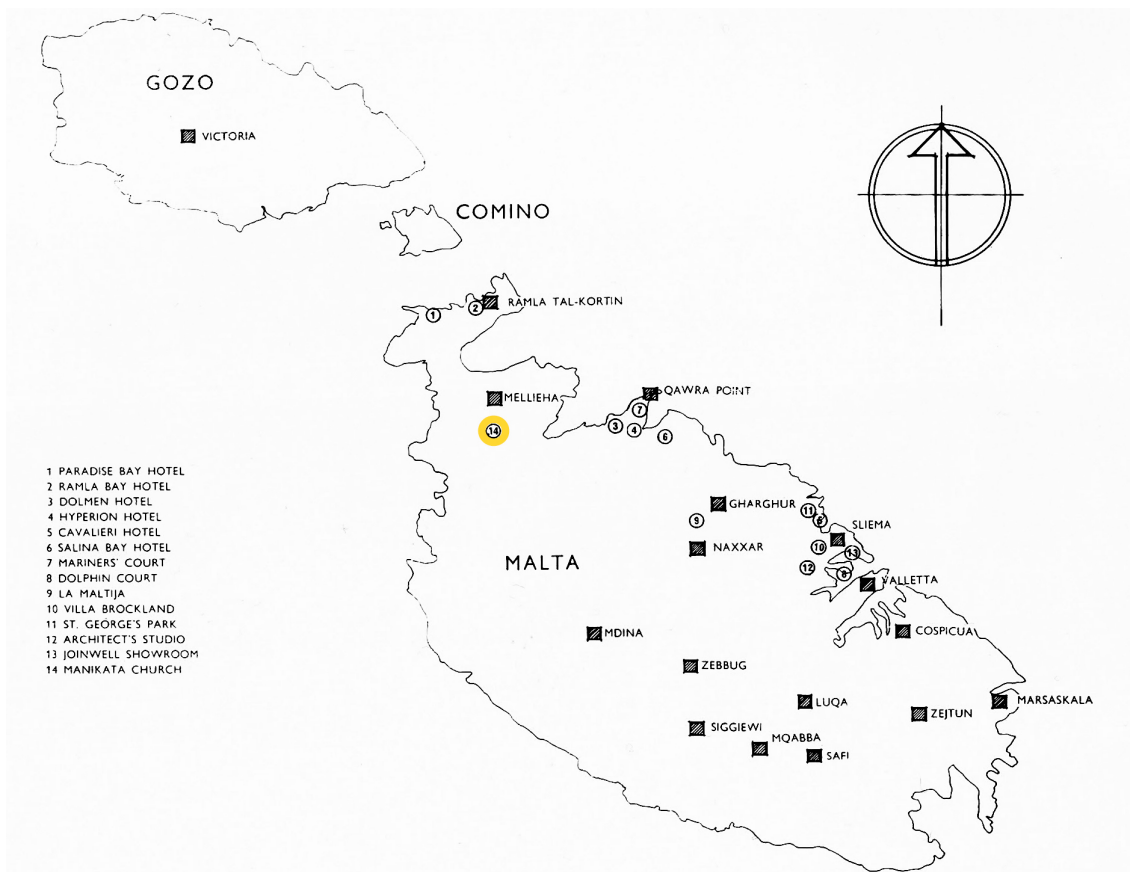


Abb. 1 Die Karte der Inseln Malta und Gozo aus dem Jahr 1969 zeigt die Orte, an denen Richard England bis dato gebaut hat. Die Manikata Church befindet sich im gleichnamigen, hier gelb eingekreisten Ort südlich von Mellieħa. Zeichnung: Scan (bearb.) aus Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 6.

Annäherung: Ort, Form und Farbe

Als ich beschliesse, die Manikata Church zu besuchen, bin ich gerade in Mellieħa, einer kleinen Stadt ganz im Norden der maltesischen Hauptinsel.¹ Ich gehe zu Fuß – der Weg ist nicht weit (Abb. 1, 2). Dem trockenen, sandigen Bergrücken, bis auf den sich Mellieħa erstreckt, folge ich ein Stück gen Westen. Südlich von mir liegt ein weiter Abhang, durchzogen von zahllosen ockerfarbenen Trockenmauern und bewachsen mit Olivenbäumen, Kakteen und gelbblühendem Gesträuch. Es folgt: Die feldübersäte Senke zwischen den petroklaren Buchten von Pwales und Manikata. Über die Senke hinweg halte ich Ausschau nach meinem Ziel, der Kirche, doch obwohl ich eine ungefähre Vorstellung von ihr habe, dauert es einen Augenblick, bis ich sie erspähe.² Sie thront auf der Kuppe der gegenüberliegenden Anhöhe oberhalb der Ortschaft (Abb. 3).³ Durch die Wahl einer solch exponierten Lage für das Gotteshaus reiht der Architekt Richard England die Manikata Church in eine etablierte lokale Traditionslinie ein, ist das Bekrönen einer Stadt- oder Dorfsilhouette durch einen Kirchenbau doch ein auf Malta vor allem im 17. und 18. Jahrhundert weitverbreitetes städtebauliches Motiv.⁴

Betrachten wir die Form des Kirchenkomplexes: Er ist als Ensemble aus organisch geformten Einzelbauten, Wänden und Mauern unterschiedlicher Höhe angelegt. Sie ragen kegelförmig empor und scheinen teilweise aus dem Terrain herauszuwachsen.⁵ So ergänzt, ja vollendet der Kirchenbau die naturgegebene und durch den Menschen über Jahrhunderte respektvoll überformte Topografie aus Hügeln und Tälern, aus steigender und fallender Landschaft (Abb. 3, 6).⁶ Und die Farbe des Bauwerks tut ihr Übriges: Bereits aus der Ferne sind seine warmgelben Schattierungen zu erkennen, die an die des *globigerina* genannten Kalksteins erinnern, aus dem nicht nur all die eben genannten Trockenmauern aufgeschichtet wurden, die meinen Weg nach Manikata säumten, sondern aus dem auch nahezu alle historischen Bauten der Insel errichtet wurden.⁷

Während ich mich der Kirche weiter nähere, wird sie noch eine Zeitlang verblendet in und mit dieser ihr ähnlichen Landschaft.⁸ Das anfänglich nur schemenhaft Wahrgenommene weicht nun Schritt für Schritt einem immer schärferen Bild. Endlich angekommen in Manikata, betrachte ich das Gotteshaus aus Richtung Nord-

Abb. 2 Der Weg von Mellieħa nach Manikata führt durch die steigende und fallende Landschaft des Inselnordens. Die Hebungen und Senkungen sowie die Schattierungen der Trockenmauern und Felder finden Widerhall in den Formen und Farben der Kirche. Architektur und Landschaft sind einander ähnlich. Collage: Verena Hake, 2023.

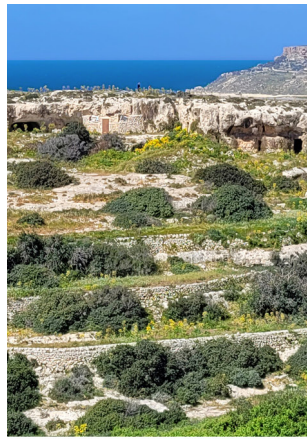
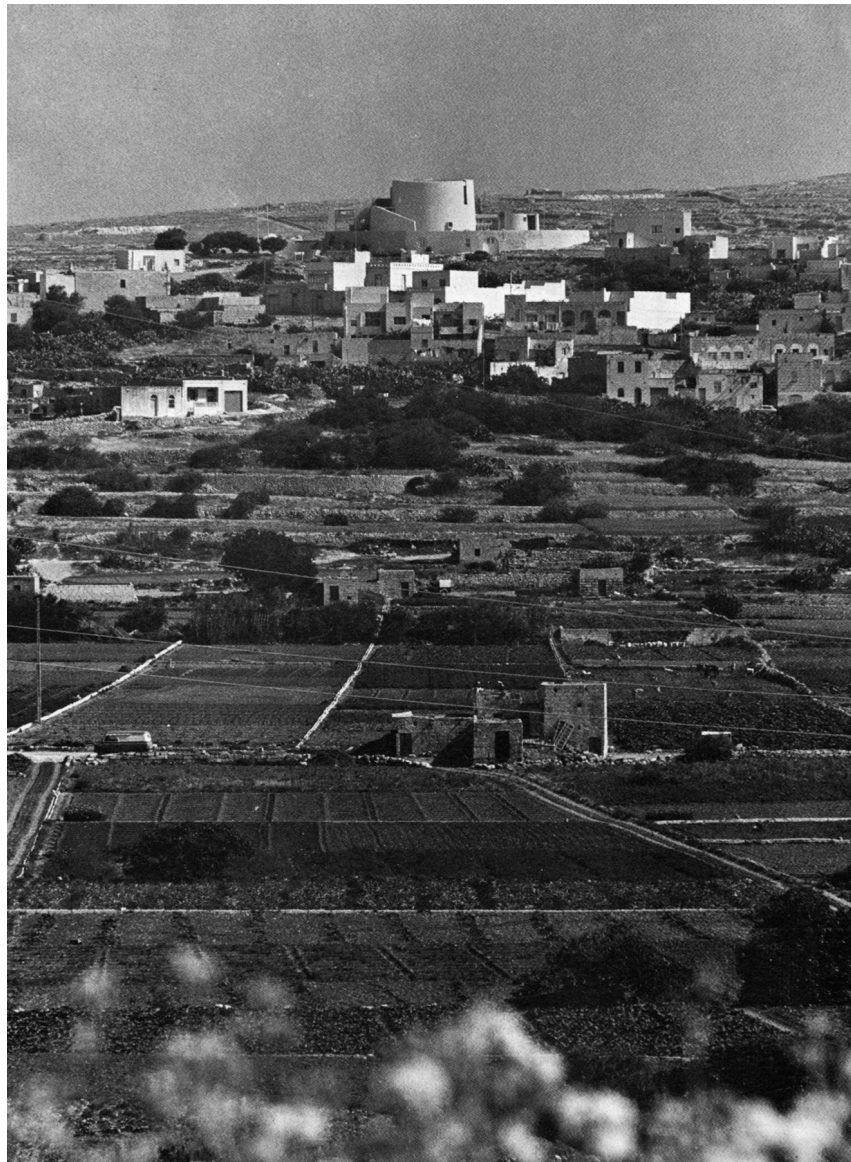


Abb. 3 Mit dem Bekrönen der Kuppe, dem Thronen über dem Dorf rekurriert Richard England auf ein tradiertes maltesisches Raummotiv. Die undatierte Aufnahme zeigt, dass die Kirche einst freistand – und damit zeigt sie auch deren ursprünglich symbiotisches Verhältnis mit der Landschaft, von der sie empfängt, und der sie gibt (Charles Kneivitt). Foto: Richard England, Scan aus Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 25], o.J.



westen: Die Farbe gewinnt an Struktur, das Warmgelb wird materialisiert (Abb. 4). Auf den ersten Blick wirkt die Kirche wie aus Lehm geformt. Tatsächlich aber sind ihre massiven, schweren Mauern im Kern aus Stein errichtet und anschließend flächig mit einem groben Putz überzogen worden.⁹ Der Bau ist nur an einer Handvoll Stellen geöffnet; Laibungen und Stürze zeigen sich in einem tiefen Rotbraun. Es erinnert mich an die Farbe der Böden der umgepflügten Felder, die ich noch vor wenigen Augenblicken passiert habe.

Mit der wohlerwogenen Wahl des Bauplatzes, der sensiblen Entwicklung der organischen Gesamtform und der sorgsamen Farbwahl schafft Richard England mit der Kirche in Manikata eine ausgesprochen ortsangemessene Architektur, die anmutet wie ein selbstverständlicher Teil der natürlich-architektonischen Landschaft.

Vertiefung: Komposition und typologische Referenz

Die Manikata Church steht fest gegründet auf einer allseitig mauerumschlossenen Plattform in Gestalt eines Rechtecks, dessen 'Ecken' durch ausladende Bogensegmente abgerundet werden, die von dieser zu jener Seite überleiten (Abb. 5).¹⁰ Im Norden schließt das etwa 63 mal 47 Meter große Areal – eine Art *temenos* – praktisch bodengleich an den öffentlichen Raum an. Die Umfassungsmauer, gelb verputzt wie die anderen Bauteile, ist hier ausgesprochen niedrig; wie ein *peribolos* markiert sie die Grenze zwischen dem profanen und dem sakralen Bereich. Gen Süden gewinnt sie sukzessive an Höhe, bis sie schließlich die Gestalt einer mächtigen gekurvten Stützmauer annimmt, welche die Plattform abfängt, die sich aus dem nun wieder abfallenden Hang herauschiebt (Abb. 6, 7).

Die Baukörper, die Richard England auf dem *temenos* versammelt, sind allesamt organisch geformt. Dass er für seinen Kirchenentwurf eine querovale Form wählt, ist mitnichten das Produkt einer malerischen architektonischen Idee, sondern stellt einen bewussten Rückgriff auf die uralten megalithischen Kultbauten dar, die ab dem vierten Jahrtausend vor Christus auf Malta entstanden sind (Abb. 8).

Joachim von Freeden, der diesen Kultbauten eine umfassende monografische Betrachtung gewidmet hat, stellt fest, dass "für die großen Raumschöpfungen der maltesischen Tempel das Prinzip [charakteristisch ist], Gebäude nicht nach der uns geläufigen Manier auf (vier-)seitigen Grundrissen aufzubauen, sondern kurvierte Mauerzüge in einer unverwechselbaren Art aneinanderzusetzen."¹¹ Die Tatsache, dass die megalithischen Tempel Malts dem Architekten als Inspirationsquelle für die Manikata Church dienten, ist allgemein bekannt; dieser Aufsatz möchte indes präzisieren, welche Bestandteile des Raumsystems lokaler megalithischer Tempelanlagen es denn konkret sind, die Richard England wiederaufnimmt, und vor allem, *wie* er dies tut.¹² Dabei sei vorweggestellt, dass er manche Elemente und Prinzipien sehr bildhaft zitiert, andere wiederum kunstvoll verfremdet, mitunter sogar invertiert.

Die megalithischen Kultanlagen bestehen häufig aus einer Abfolge querovaler Kammern, die aus je zwei Raumbuchten gebildet werden (Abb. 9).¹³ In der Regel zeigen sich die Tempelstrukturen als Komplexe mit gleich mehreren Ovalekammerfolgen. In der Anlage zu Mnajdra etwa, die uns als Beispiel dienen soll, sind es drei. Der Zugang zu den Kammern erfolgt meist an der Längsseite über einen korridorartigen Trilith- bzw. Torbau, der in eine Durchgangssachse – eine Art Enfilade – mündet, über welche die Kammern untereinander verbunden sind (Abb. 10).¹⁴ Die Mauern der Kammern sind schräg nach innen geneigt, sodass der Raum sich nach oben hin verjüngt. Genau hier befindet sich auch die einzige, im Übrigen verschließbare Öffnung der ansonsten fensterlosen Kammern nach außen: Sie sind hypäthral, also zum Himmel hin offen. Damit können sie als "künstlich geschaffene[r] Kultraum" angesehen werden, der "die natürliche Umgebung einerseits mit gewaltigem Mauerwerk hermetisch abriegelt, sich aber dennoch himmelwärts öffnet".¹⁵ Obwohl additiv erbaut, ist das zu einer räumlichen 'Kette' angeordnete Tempelinnere aus Ovalekammern eine pseudo-subtraktive Negativform, deren Positiv nicht in der Außenfassade wahrnehmbar ist. Die Kammern werden nämlich umfassen von einer unabhängigen Mauerstruktur – dem Mantel –, und das entstan-

Abb. 4 Antlitz der Kirche von Norden. Sie wirkt wie aus Lehm geformt, ist tatsächlich aber mit einem groben Putz überzogen. Seine Farbe erinnert an den *globigerina*-Kalkstein, der das architektonische Gesicht der ganzen Insel bestimmt. Eine niedrige Mauer trennt den sakralen vom weltlichen Bereich. Foto: Richard England*, o.J.



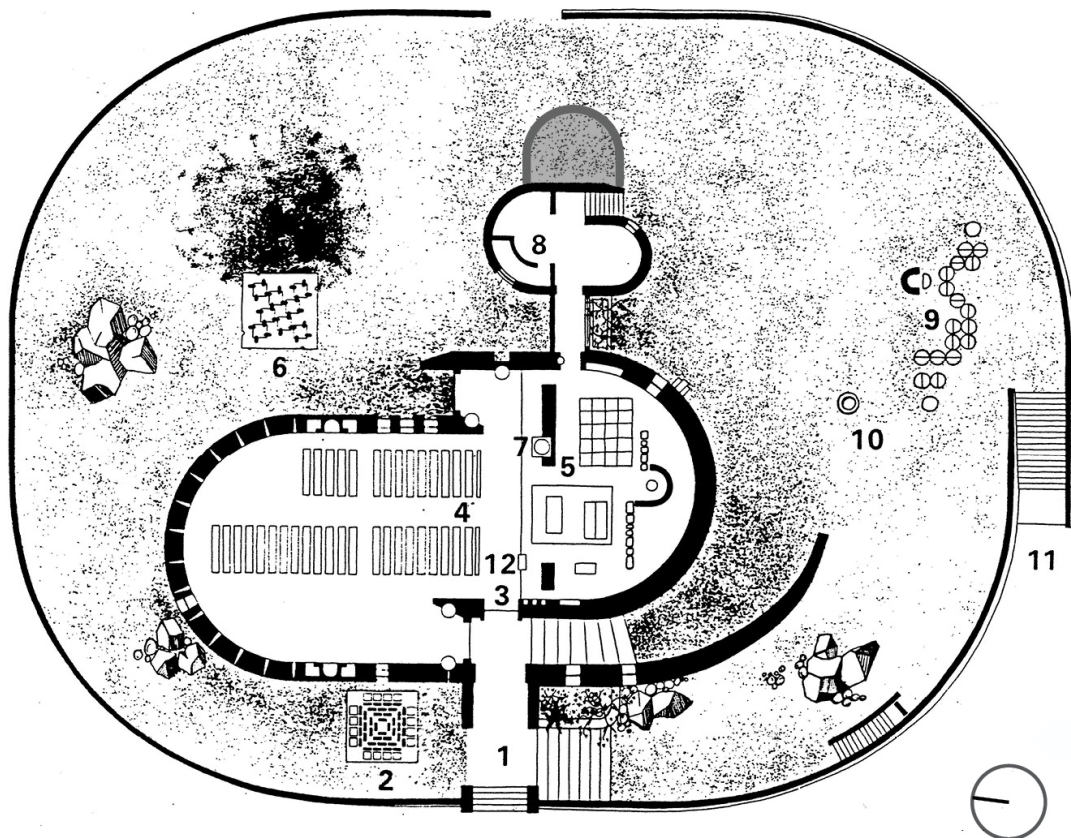


Abb. 5 Grundriss des Komplexes aus Kirche, Sakristei sowie der auf Maltesisch "zuntir" genannten Plattform. 1 – Eingangskorridor. 2+6 – Skulpturen. 3 – Kreuz. 4 – Mittelschiff. 5 – Altarbereich. 7 – Taufbecken. 8 – Sakristei. 9 – Glockenturm und Sitzgelegenheiten. 10 – Zylindrische Basis für Sonnenuhr oder Skulptur. 11 – Treppe. 12 – Ambo. Zeichnung: Richard England* (in Anthrazit: Ergänzung d. Verf.).

dene Volumen zwischen Kammern und Mantel wird in einem weiteren Bauschritt komplett mit Erde oder Schutt verfüllt (Abb. 8, 9).¹⁶ Aller Voraussicht nach standen die Tempelkammern zumindest zeitweise der "gesamten Kultgemeinde offen".¹⁷

Vergleichen wir nun mit 'unserer' Kirche in Manikata: Genau wie die Kammern des megalithischen Vorbilds weist das Gotteshaus die Gestalt eines Querovals auf, das sich zusammensetzt aus zwei halbrund gebogenen, konisch emporragenden Mauerscheiben – Raumbuchten, wenn man so möchte, deren Enden linear zu 'Anten' verlängert wurden (Abb. 5). Die beiden Buchten sind einander zugewandt und zugleich gegeneinander verschoben. Während sich im nördlichen, niedrigeren Halbrund der Gemeinderaum befindet, beherbergt das südliche, höhere den Altarraum (Abb. 11). Zwischen ihnen entwickelt Richard England eine an die megalithische Enfilade erinnernde Achse der Erschließung, die zum einen als subtile Trennung zwischen Gemeinde- und Altarraum fungiert, und an der zum anderen der östliche der beiden Ein- und Ausgänge liegt.¹⁸ Dem westlichen, straßenseitigen Zugang ist ein seitlich offener Korridor mit 'Trilith' vorgela-

gert. Er ist tektonisch paradox gefügt, denn der 'Deckstein', hier in die Tiefe gestreckt zu einem schattenspendenden Dach, ruht nicht auf den beiden pylonartigen Pfeilern, sondern wurde zwischen diese gespannt (Abb. 4, 7).

Mit der als Annex ausgebildeten Sakristei östlich des Kirchengebäudes errichtet England einen weiteren Baukörper auf der Plattform. An dieser Stelle rekurriert er wohl auf die kleineren megalithischen Raumbuchtkonstrukte, die neben den eigentlichen Haupttempeln errichtet wurden – so auch in Mnajdra (Abb. 9). Während die bisher veröffentlichten Grundrisspläne der Manikata Church die Sakristei als eine aus lediglich zwei Raumbuchten gebildete Struktur ausweisen, besteht sie tatsächlich aus drei (Abb. 5, 17 links und rechts). Über einen kurzen, geschlossenen Gang ist sie im Westen mit dem Altarraum der Kirche verbunden; im Süden verfügt sie zudem über einen eigenen externen Eingang.

Anders als bei den megalithischen Tempelanlagen sind die Mauern der Manikata Church außen konisch geformt und stehen innen orthogonal auf dem Fußboden; ihr Innenraum verjüngt sich also nach oben hin also nicht, und auch ist dieser nicht zum Himmel hin

geöffnet – ein Umstand, der sicher der Ermöglichung einer durchgehenden, witterungsunabhängigen Nutzung geschuldet ist (Abb. 11).¹⁹ Dass ihr Innenraum trotz des organischen Grundrisses zudem nun nicht überwölbt, sondern mit einer flachen, gestuften Decke überspannt wird, und dass er darüber hinaus nur wenig durchfenstert ist, scheint gemäß den hohlen Ovalkammern des megalithischen Vorbilds nur folgerichtig, denn dadurch tritt die umschließende, bergende Wirkung ihrer in dunklem Rotbraun verputzten Raumbuchten in den Vordergrund.²⁰

Die Manikata Church ist eine solitärhafte Architektur und damit ein deziert dem Positiv verschriebenes Raumgebilde. Eine bisher nicht diskutierte, konzeptionelle Herleitung für ihre Form könnte sein, dass Richard England das Motiv des pseudo-subtraktiven, vermeintlich in der Erde versunkenen megalithischen Tempels in Manikata in verfremdeter, invertierter Weise wiederholt: Er scheint den hohlen Negativraum eines Tempels auszugießen und die dann zum scheinbaren Monolithen erstarrte, konische Ovalform aus der Erde (in unserem Fall: aus der Plattform) emporsteigen zu lassen. Damit verhilft der Architekt einem jahrtausendealten, lokalen Bautyp nicht nur auf sinnbildliche Weise zu einer 'Wiederauferstehung'. Im Ergebnis sind die konvexen Raumbuchten des Gotteshauses in Manikata im Gegensatz zu denen seines megalithischen Vorbilds auch von außen sichtbar und wahrnehmbar. Es ist geradezu ein

Akt typologischer Sublimierung, durch den Richard England die Urform (hier repräsentiert durch ihr Derivat, den 'gegossenen' Kirchenkörper) neu erfindet und zum architektonischen Exponat erhebt. Unter Beibehaltung des 'archaischen' Raumeindrucks der Tempel ermöglicht er den Besuchenden eine völlig neue Erfahrung von Raum und Typ (Abb. 12).²¹

Eine zweite Herleitung der (Positiv-) Form der Kirche in Manikata ist im Bautyp der *girna* zu finden.²² Bei *giren* handelt es sich um einfache Hütten aus Trockenmauerwerk, die auch heute noch auf den Feldern und terrassierten Hängen Maltas und Gozos zu finden sind; einst befand sich vis-à-vis zur Manikata Church ebenfalls eine solche (Abb. 6). *Giren* bieten eine Rückzugsmöglichkeit für Mensch und Tier, dienen aber auch der Lagerung landwirtschaftlicher Geräte.²³ Als Kragkuppelbauten prägen sie das Erscheinungsbild der örtlichen Kulturlandschaft maßgeblich mit; Ernest Vella identifiziert die Kleinarchitekturen gar als "eine der frühesten in der [maltesischen, VH] Landschaft sichtbaren Strukturen von Kultur".²⁴ Viele *giren* weisen eine runde, einige wenige sogar eine ovale Grundrissform auf. Manche sind dabei von konischer Geometrie und in Stufen angelegt (Abb. 13). Mitunter schmiegen sich leicht ansteigende Rampen an die äußeren Mantelflächen einer *girna*, sodass eine Spiralform entsteht, und in anderen Fällen werden kleinere *giren* auf bereits existenten größeren errichtet (Abb. 14).²⁵ Diese spezifischen formalen Eigenschaften macht sich die Kirche in Manikata allesamt zu eigen, und so ist ihr räumliches Vokabular nicht akademisch-distanziert, sondern dem Ort im weiteren Sinne entlehnt: Es transportiert Identität und stiftet sie zugleich. Conrad Thake bezeichnet die Manikata Church als "Abbild des kollektiven Gedächtnisses des Ortes".²⁶ Daher verwundert es nicht, dass die Bewohnenden des Dorfes ihre Kirche schlichtweg und einfach als "*girna*" bezeichnen.²⁷

Beinahe forschend schöpft Richard England, der seine ersten Skizzen für die Manikata Church im Alter von fünfundzwanzig Jahren angefertigt haben soll, aus dem Raum- und Formsystern tief in der vernakulären Bautradition Maltas verwurzelter Typen wie der

Abb. 6 Die Manikata Church in ihrem ursprünglichen, freien Kontext: Sie wirkt wie "hineingelegt" (Frampton) in die Landschaft, sie "gehört" (England) zu ihr. Im Vordergrund eine heute nicht mehr erhaltene *girna*. Foto: Daniel Cilia* (bearb. u. ergänzt durch d. Verf.), o.J.



Abb. 7 Antlitz der Kirche von Südwesten. Ein offener Eingangskorridor mit Trilith-Motiv führt zum westlichen der beiden Ein- und Ausgänge der Kirche. Die kurvierte Stützmauer, identisch materialisiert wie das Kirchengebäude selbst, gewinnt gen Süden sukzessive an Höhe. Foto: Verena Hake, 2023.



Abb. 8 Luftbild des megalithischen Tempelkomplexes zu Mnajdra (um 3800 v. Chr.). Die dreiteilige Anlage besteht aus zwei Tempeln und einem kleineren Kultgebäude. Die inneren hypäthralen (also zum Himmel hin geöffneten) Räume sind von außen nicht ablesbar, da sie von einer unabhängigen Mantelmauer umgeben werden. Foto: Scan aus Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 26.



girna und dem Megalithtempel.²⁸ Er ist der Ansicht, dass "die Kirche von heute nicht länger ein Abbild des Himmels, sondern vielmehr ein versammelnder Ort des Dialogs und des Aufeinander-treffens der Gemeinde mit dem Göttlichen [ist]. Man muss daher untersuchen, was eine angemessene Architekturtypologie für die Kirche von heute ist, die zuallererst als Arena der Zusammenkunft und des Gebets aufzufassen ist".²⁹ Obwohl dieses Zitat einer erst jüngst erschienenen Veröffentlichung des Architekten entnommen ist, scheint dessen Inhalt für ihn – wie an der Konzeption der Manikata Church deutlich wird – bereits Jahrzehnte zuvor Gültigkeit besessen zu haben. Im Besonderen interessant für das Thema des vorliegenden Aufsatzes ist Englands bein-

haltete Forderung, untersuchen ("investigate") zu müssen, was eine *angemessene* ("appropriate") Typologie für eine moderne Kirche ist. Seine Wortwahl verdeutlicht, dass entwerfenden Architekt*innen durchaus die Rolle von Forschenden und Erforschenden zukommt. Daraus können wir schlussfolgern, dass Architektur als Wissenschaft begriffen werden muss, deren praktische Anwendung – wenn mit Ernsthaftigkeit betrieben – zu angemessenen Typologien und damit zu angemessenen Räumen führen kann und soll.³⁰

Mit der zeichenhaften, auch auf architektonischer Ebene überaus ortsangemessenen Kirche in Manikata führt Richard England letztlich nichts weniger als den entwerferischen Beweis, dass ein kritisch-reflektiertes Schöpfen aus dem Fundus der örtlichen baulichen Vergangenheit mitnichten ein rückwärtsgewandtes Gebäude hervorbringen muss. Im Gegenteil: Wie beschrieben, sind die Raumbuchten aus Gemeinde- und Altarraum einander zugewandt – und damit sind es auch die Gläubigen und der Priester. Durch diese Entwurfsentscheidung antizipiert der Architekt die neuen liturgisch-räumlichen Möglichkeiten, die infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils zwischen 1962 und 1965 auch offiziell beschlossen werden sollten.³¹

In der oben bereits zitierten Veröffentlichung fasst Richard England seine Hal-

Abb. 9 Die Tempel sind aus zu Ovalekammern zusammengesetzten Raumbuchten komponiert. Über eine Zentralachse, die durch einen Trilith-Korridor erschlossen wird, sind die Kammern miteinander verbunden. Kleinere Nischen differenzieren das Raumangebot. Zeichnung: Scan (bearb.) aus Freeden 1993 (wie Anm. 11), S. 272.

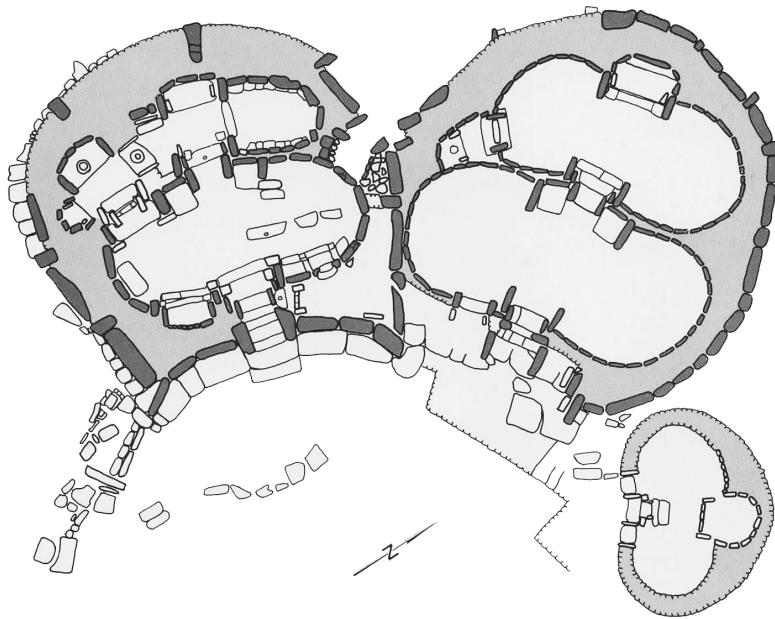


Abb. 10 Trilith des Südtempels zu Mnajdra: Auf zwei Megalithen ruht ein schwerer Deckstein. Dieses jahrtausendealte Ein- und Zugangsmotiv rezipiert Richard England in Manikata in Form des dort tektonisch paradox gefügten Eingangskorridors. Foto: Gerd Eichmann (Ausschnitt, 1989), CC BY-SA 4.0, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Mnajdra-08-Durchgang-1989-gje.jpg> (abgerufen am 29.1.2024).



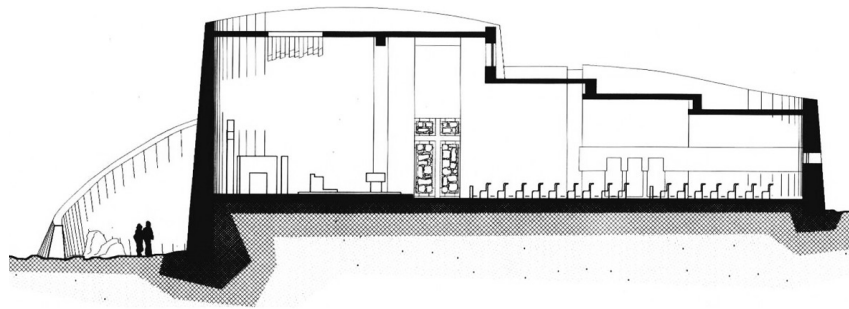
tung in Bezug auf die zu erzielenden räumlichen Eigenschaften moderner Kirchengebäude wie folgt zusammen: "Bei zeitgenössischen Sakralbauten ist es von wesentlicher Bedeutung, dass ihre Räume den Zeitgeist zum Ausdruck bringen, sowohl im Hinblick auf die Zeit selbst als auch in Bezug auf die aktuellen liturgischen Reformen. Während die Kirche von heute eine Fortentwicklung und Weiterführung des reichen Erbes ihrer Vergangenheit bleibt und daher in ihrer heutigen Form mnemotechnische und historische Erinnerungen in Gestalt eines sakralen Gedächtnisses beinhalten muss, sollte sie vor allem die jüngsten theologischen und liturgischen Entwicklungen interpretieren und in ihre zeitgenössische Gestaltung einfließen lassen."³² England ist überzeugt, dass "ein Ort des Gebets

[...] seiner Zeit zugehörig sein, aber zugleich die Zeitlosigkeit suchen" müsse.³³ Diesen seinen eigenen Forderungen, aktuelle liturgische Entwicklungen beim Entwerfen eines Kirchengebäudes zu berücksichtigen und zugleich zu einer überzeitlich gültigen Form zu finden, entspricht er schon mehr als sechzig Jahre zuvor vorbildlich. Dass die Manikata Church zur Zeit ihrer Planung und Errichtung durchaus dem damaligen Zeitgeist entspricht und zugleich noch heute wie des Zeitlichen enthoben wirkt, verdient außerordentliche Anerkennung. Ohne Vorwissen wäre die Kirche nur schwerlich präzise zu datieren. Wie selbstverständlich eingepasst in die örtliche Natur-, Kultur- und Architekturlandschaft, ist Englands Gotteshaus in Manikata also eine veritable Architektur der Zeitlosigkeit.³⁴

Zwischenspiel: Architektonische Angemessenheit in sieben Punkten – Ein Versuch

Im Jahr 1964 – und damit etwa zeitgleich zur Entstehung der Manikata Church – kritisiert Bernard Rudofsky die Voreingenommenheit und willkürliche Selektivität westlicher Architekturge-schichtsbetrachtung: Zum einen beschäftigte sich diese mit nur ein paar wenigen, ausgewählten Kulturen, und zum anderen übersprange sie etliche Jahrtausende architektonischer Evolution.³⁵ Bereits der vielsagende Titel, den Rudofskys Ausstellung sowie sein Buch tragen – *Architecture without Architects* (und eben nicht: *Building without Architects*) – verweist auf sein Bestreben,

Abb. 11 Längsschnitt durch die Manikata Church. Die kurvierten Mauerzüge der Kirche sind außen geneigt, stehen innen dagegen orthogonal auf dem Fußboden. Durch die Stufung der Decke nimmt die Raumhöhe vom Gemeindegang zum Chorbereich hin zu. Über ein Oberlicht fällt Licht entlang abstrahierter 'Stalaktiten' auf den Altar herab. Zeichnung: Richard England*.



weltweit entstandene "vernakuläre, anonyme, spontane, indigene, ländliche" Bauwerke als das zu würdigen, was sie nun einmal in einer Vielzahl der Fälle sind: Architektur, Baukunst.³⁶ Er benennt und beschreibt deren Qualitäten: Sie passe sich "bewundernswert" in ihre natürliche Umgebung ein, und ihre Schönheit sei keine zufällige, sondern das "Resultat eines außergewöhnlichen Gespürs für die Lösung praktischer Probleme". Sie sei "nicht zu verbessern, da sie ihrem Zweck bis zur Perfektion" diene. Sie sei eine menschliche Architektur, und darüber hinaus eine zeitlose: Die "Formen ihrer Häuser, mitunter fortgetragen über hundert Generationen, scheinen ewig gültig". Rudofsky ist überzeugt, dass man "viel von Architektur lernen" könne, und zwar "bevor diese zu einer Expertenkunst erhoben wurde".³⁷ Mit dieser Aussage verleiht er der Architektur per se etwas Wesenhaftes. Er schreibt ihr ein Wissen zu,

das allgemeine, überzeitliche Gültigkeit besitzt und damit im Stande ist, sich dem subjektiv-bewertenden Urteil dieser oder jener Gesellschaft, dieser oder jener Strömung zu entziehen.

Auch wenn er keine namentliche Erwähnung erfährt, müssen Rudofskys Überlegungen einen signifikanten Einfluss auf die 1969 veröffentlichten *Notes on the Maltese Vernacular* Richard Englands gehabt haben.³⁸ Darin greift England zahlreiche der von Rudofsky formulierten Thesen auf und reflektiert sie in Bezug auf den maltesischen Architektur- und Kulturraum. Die Bauten Maltas und Gozos versteht er als "architektonische Repräsentanz ihrer geografischen Verortung." Ihr "architektonischer Charakter" sei "das direkte Produkt des verwendeten Baumaterials".³⁹ Er beschreibt die daraus resultierende starke, praktisch "adhäsive" Verbindung, die Gebäude und Bau-

Abb. 12 Zwischen dem gebogenen, nach Süden hin abfallenden Mauerabschnitt und dem Chorkonvex der Manikata Church herrscht eine Atmosphäre des Übergangs: Man wähnt sich halb im Innen-, halb im Außenraum. Der Blick nach oben evoziert die 'archaische' Raumwirkung der himmelwärts geöffneten Megalithtempel. Foto: Richard England*, o.J.

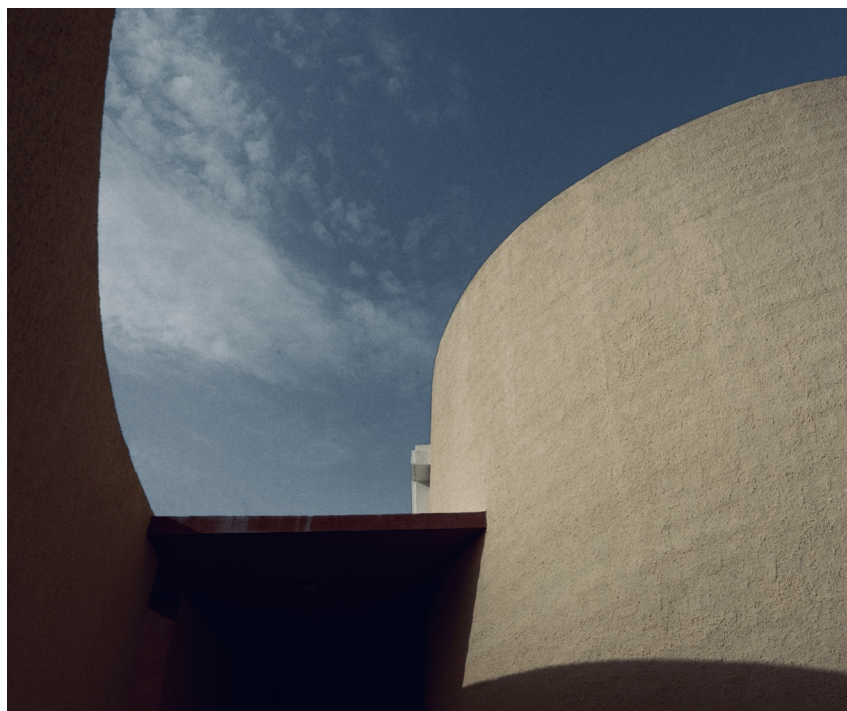


Abb. 13 Mit der *girna* referenziert Richard England einen zweiten lokalen, vernakulären Bautyp für seine Kirche in Manikata. Die kleinen Kragkuppelbauten werden ebenfalls aus dem ockerfarbenen Kalkstein errichtet. Ihre Erscheinungsformen sind vielfältig; einige wenige sind gestuft und von ovalem Grundriss. Foto: Scan (bearb.) aus Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 100.



grund miteinander eingehen; dabei sei es mitunter "schwierig für den Betrachtenden, zu unterscheiden, was von Menschenhand geschaffen und was schlichtweg naturgegeben ist."⁴⁰

Ferner stellt er fest, dass "[d]ie Klarheit dieser Bauten auf den unvergleichlich einfachen Ansatz hin[weist], Erfahrungen von einer Generation an die nächste weiterzugeben, eine Form gemeinschaftlicher Anstrengung, die schließlich zu einem Ausdruck führt, der so unmittelbar, so spezifisch auf die lokale Tradition bezogen, so einzigartig und individuell ist, dass das Produkt weitaus mehr Gültigkeit für die Ewigkeit besitzt als irgendeine der 'kultivierteren' Epochen" der Baukunst.⁴¹ Mit diesen Beobachtungen verweist England demnach – genau wie Rudofsky – auf die Ortsangemessenheit, Einfachheit und Überzeitlichkeit vernakulärer, lokaler Architektur. Dem überlieferten maltesischen Architekturerbe misst er dabei einen "einzigartigen Platz im architektonischen Panorama

der Welt" bei. Seiner Auffassung nach gebe es in der heutigen "mechanisierten Welt" die Pflicht, "all das zu verstehen, zu respektieren und zu achten", und ferner ist er der Meinung, dass "unsere Fähigkeiten und Bemühungen einen lebendigen zeitgenössischen baulichen Ausdruck hervorbringen [können], der als logische Fortsetzung dieser großartigen und besonderen Tradition gelten kann."⁴²

In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, auf den vielrezipierten Aufsatz Kenneth Framptons *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* aus dem Jahr 1983 hinzuweisen.⁴³ Er kann als eine Art Anti-Pamphlet gegen die "dominant reaktionäre postmoderne Architekturkultur" verstanden werden, der Frampton bisweilen die Befürwortung eines "zynischen, szenographischen Eklektizismus für den (kleinen) Mann der Straße" und einen "Neo-Beaux-Arts-Pastiche-Historismus für die Fassaden großangelegter kommerzieller Projekte" unterstellt. Frampton ist überzeugt, "dass das Projekt der Moderne eher eine kritische Weiterentwicklung als ein zynisches Aufgeben" verdiene, und dass "[e]ine kritische Architekturpraxis [...] heutzutage nur von einer Position der Arrièregarde her möglich" sei. Diese müsse "Abstand nehmen von der Optimierung fortgeschrittener Technologie wie von der immer vorhandenen Neigung, in nostalgischen Historismus oder ins oberflächlich Dekorative zurückzufallen. Ich behaupte, dass nur eine Arrièregarde die Fähigkeit besitzt, eine kritische Kultur mit ausgeprägter Identität zu entwickeln, wobei sie durchaus

Abb. 14 Mitunter werden kleinere *giren* auch auf älteren, größeren errichtet. Durch die konische Form und die warmgelbe Farbe ist die gestalterische Bezugnahme der Manikata Church auf die *giren* deutlich wahrnehmbar; im Volksmund wird die Kirche daher auch einfach als "*girna*" bezeichnet. Foto: Scan (bearb.) aus Fsadni 1998 (wie Anm. 25), S. 35.



von universaler Technik einen begrenzten Gebrauch machen kann." Und weiter führt er aus: "Die grundlegende Strategie des Kritischen Regionalismus ist es, die Wirkung universaler Zivilisation mit Elementen zu vermitteln, die indirekt auf die Eigentümlichkeiten eines besonderen Ortes zurückzuführen sind. Aus dem Obenerwähnten folgt, dass der Kritische Regionalismus ein hohes Niveau kritischen Selbstbewusstseins aufrechterhalten muss. Er kann sich inspirieren lassen von der Art und Qualität des örtlichen Lichtes, von einer strukturell spezifischen Tektonik oder von der Topografie eines gegebenen Bauplatzes."⁴⁴

Im Besonderen interessant ist Framptons Idee eines "Hineinlegen[s] des Gebäudes in den Bauplatz", durch das "den Eigenarten des Ortes Ausdruck verliehen werden [kann], ohne dass man in Sentimentalität zurückfällt."⁴⁵ In der englischen Originalfassung verwendet Frampton den Terminus "in-laying".⁴⁶ Indem er die Wortbestandteile typografisch voneinander trennt, verweist er auf die zwiefältige, in Teilen widersprüchliche Bedeutung des Begriffs. Dabei evoziert das Präfix "in" das Bild einer bis zu einem gewissen Grad durchaus invasiven Architektur – etwa, um sich mit dem Ort zu verzahnen; "laying" deutet dagegen darauf hin, dass eine wie auch immer geartete bauliche Hinzufügung respektvoll (vielleicht gar reversibel) vorgenommen werden sollte. Ein reflektierter Entwurfsprozess sollte das Maß des Einen immer gegen das des Anderen abwägen.

Richard England äußert im Jahr 1986 – und damit etwa zeitgleich zu Framptons Veröffentlichungen über den Kritischen Regionalismus –, dass "die moderne Architektur zu viel Zeit damit verbracht [hat], sich mit Verbindungen ["joints", VH] im Bauwesen zu befassen, dabei aber meist die wichtigste Verbindung vergessen [hat]: die zwischen dem Gebäude und seinem Bauplatz. Der Architekt muss sich daran erinnern, dass es eine Zeit geben kann, in der er mutig sein darf, aber dass es viel öfter an der Zeit ist, bescheiden zu sein."⁴⁷

Alle Architekturschaffende – ob sie sich dies bewusst vergegenwärtigen oder nicht – schreiben die Architekturgeschichte fort. Vor der Folie die-

ser enormen kulturellen und gesellschaftlichen Verantwortung sollte ihr erklärtes und oberstes Ziel sein, diese Fortschreibung in *angemessener* Weise vorzunehmen.⁴⁸

Zugegebenermaßen ist das Schaffen einer allumfassend angemessenen Architektur nicht möglich: Zum einen liegt es im Auge der Betrachtenden, ist also Produkt einer persönlichen Wertung, was als angemessen empfunden wird und was nicht. Zum anderen kann allumfassende architektonische Angemessenheit praktisch auch deswegen nicht erreicht werden, da es immer Gründe und Limitierungen geben wird, die bestimmte Aspekte von Angemessenheit verhindern.⁴⁹ Dies bedeutet aber nicht, dass es legitim wäre, sich als architekturetschaffende Person der oben genannten Verantwortung von vorneherein zu entziehen, sondern vielmehr, dieser Verantwortung im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten gewissenhaft nachzukommen.

Die von Rudofsky ausgemachten Eigenschaften vernakulärer Architektur, deren von England beschriebenes Potenzial im Sinne einer logischen Fortschreibung sowie die Qualitäten, die Frampton in einer dem Kritischen Regionalismus zugewandten zeitgenössischen Architekturproduktion erkennt, können dabei als sinnvolle Indikatoren für architektonische Angemessenheit herangezogen werden.⁵⁰ Rudofskys, Englands und Framptons vorstehend in Auszügen zitierte Haltungen sind es, die – ergänzt um eigene Gedanken – dazu beitragen können, den gewiss diskutablen und vielfältig auslegbaren Angemessenheitsbegriff in der Architektur näher einzugrenzen.

Dabei ist der folgende Versuch, architektonische Angemessenheit in sieben Punkten zu charakterisieren, nicht als apodiktisches Manifest zu verstehen, sondern als Diskussionsgrundlage und anregendes Werkzeug für alle, die mit Architektur befasst sind. Ziel der sieben Punkte ist es, dabei zu unterstützen, eine Architektur systematisch nach ihrer Angemessenheit zu befragen. Eine angemessene Architektur – durch welche Kriterien könnte sie sich also auszeichnen? Welche Entwurfsentscheidungen trifft, wer eine angemessene Architektur entwickelt?

Angemessene Architektur

1 ... ist ortsbezogen. Sie respektiert die Beschaffenheit ihres unmittelbaren und die ihres weiteren Kontexts. Sie ergänzt die Landschaft und die gebaute Umgebung auf respektvolle Weise. Dennoch ist sie als eigenständig-reflektiertes, um den Ausdruck architektonischer Überzeitlichkeit bemühtes Raumprodukt erkennbar.

2 ... beachtet und deriviert geeignete (und wenn sinnvoll: lokale) Typen, Formen und Farben. Wenn geboten und begründbar, darf sie umdeuten und kontrastieren.

3 ... reagiert auf das spezifische Klima und ist (wo möglich) aus vor Ort vorhandenen Materialien errichtet.⁵¹ Diese werden so rezykliergerecht wie möglich eingesetzt.

4 ... baut so einfach wie möglich, negiert aber nicht den technischen Fortschritt. Sie ist ehrlich – auch und gerade in konstruktiver Hinsicht. Sie verspricht nichts, was sie nicht halten kann. Sie ist nicht verschwenderisch – weder räumlich, noch ökonomisch. Demnach hält sie Maß – "angemessen" kommt von "messen".⁵²

5 ... ordnet den Raum, den sie selbst umschließt, sowie den Raum, der sie von außen umgibt. Sie erfüllt die ihr auferlegten funktionalen Anforderungen. Sollten diese sich eines Tages wandeln, lässt sie Nutzungsänderungen zu.

6 ... ist nicht dogmatisch und nicht disziplinarisch. Gleichwohl ist sie anleitend, indem sie die Entfaltung des Individuums sowie die der Gemeinschaft fördert und unterstützt. Sie erlaubt Aneignung.

7 ... ist menschlich und beachtet den menschlichen Maßstab. Auch ist sie sinnlich, das bedeutet: Sie adressiert ganz bewusst nicht nur den Seh-, sondern ausdrücklich auch den Tast-, Hör- und Geruchssinn.⁵³ Und überhaupt: Sie bereitet Freude.

Untersuchen wir nun mithilfe der hier vorgeschlagenen sieben Punkte den Entwurf und den gebaut-wahrnehmbaren Raum der Manikata Church, können wir anhand der bisher thematisierten Aspekte resümieren, dass sie die ersten vier Punkte nahezu muster­gültig erfüllt: Ihre Architektur ist ortsangemessen, das heißt sie ergänzt das landschaftlich und baulich Vorhandene auf respektvolle Weise. Zu einem bemerkenswert frühen Zeitpunkt seiner Architektentätigkeit erkennt Richard England die Qualitäten vernakulärer Architektur und ihren Nutzen für ein zeitgenössisches Bauen. Unter Berücksichtigung lokaler Typen, Formen und Farben findet er zu einem hocheigenständigen, in vieler-

lei Hinsicht klugen Raumprodukt. Aus lokalem Stein errichtet und bestimmt durch ruhige, verputzte Mauerzüge ist die Kirche eindeutig eine Architektur der Einfachheit. Sie ist eine Architektur, die Maß hält. Dabei gelingt es ihr, trotzdem räumlich komplex zu wirken.

Im folgenden Teil des Aufsatzes werden die übrigen drei Punkte über architektonische Angemessenheit näher beleuchtet: Wie wird der Raum der Manikata Church geordnet? Handelt es sich um eine anleitende Architektur? Bietet sie eine angemessene räumliche Antwort auf die ihr auferlegten Funktionen? Erlaubt sie Aneignung? Und überhaupt: Ist sie eine menschliche Architektur, eine Architektur der Sinne?

Abb. 15 Die Manikata Church verfügt nicht über ein einziges Antlitz, sondern über eine ganze Schar. Ihre Mauerzüge und Raumbuchten erzeugen beim Umrunden einen kinematischen Effekt, denn sie scheinen sich währenddessen zu heben und zu senken wie die Bestandteile einer mobilen Kulisse. Dreierserie: Ansicht von Westen, Süden und Südosten. Fotos: Verena Hake (oben und unten), 2023. Richard England* (Mitte, Ausschnitt), o.J.



Umrundung: Der bewegte Raum, das komplementäre Ordnungssystem

"Architektur ist Raumkunst, und ihre gattungsspezifische Wahrnehmungsform ist die Bewegung. Architektur wird, anders als ein Bild, nie von einem einzigen, festen Standpunkt aus betrachtet, sondern stets im Durchschreiten und Umrunden erfahren."⁵⁴ Diese Feststellung, welche Anke Naujokat in ihrem Aufsatz über *Formen und Bedeutungen architektonischer Simultaneität* trifft, besitzt allgemeine Gültigkeit für praktisch jede Art von Raum. Die Manikata Church verfügt über eine Mannigfaltigkeit an Ein- und Ausgängen, Auf- und Abgängen, Hin- und Zuwegungen, und sie folgt einem organischen Grund- und Aufriss. Aus diesen Gründen animiert sie Besuchende in gleichem Maße zu beiden Handlungen.⁵⁵

Die Kirche direkt nach meiner Ankunft zu betreten, kommt mir erst einmal nicht in den Sinn. Den Eingangskorridor im Westen streife ich nur und explore das Ensemble zunächst von außen: Dazu folge ich der Umfassungsmauer, deren Kurvatur dazu einlädt, an dieser äußersten Schicht des nach Art einer baulichen Zwiebel angelegten Komplexes herab-, herauf- und herumzuschreiten (Abb. 7, 19). Mit jedem Schritt, den ich gehe, verändert sich die Gestalt der Kirche. Sie verfügt nicht über ein einziges Antlitz, sondern über eine ganze Schar, denn sie ist ein nach dem Prinzip der Allansichtigkeit konzipiertes Bauwerk, dessen statische Bestandteile sich mitzubewegen scheinen, wenn man es umrundet (Abb. 15). Niedrig wird zu Hoch und wieder zu Niedrig, Breit zu Schmal und wieder zu Breit. Einzelne Raumschichten heben und senken sich wie die mobilen Bestandteile einer Kullisse.⁵⁶ Sie zeigen sich kurz, nur um nach einigen weiteren Schritten gleich wieder zu verschwinden.

Jan Pieper macht in seiner Auseinandersetzung mit *Architektonische[n] Augenblicken* aus, dass "wir [die Architektur] im Durchschreiten [erleben], nicht als Betrachter, der sich von einem festen Standort aus in die bildhaften Aspekte der Architektur versenkt, sondern als handelnde Person, die Raum und Volumen des Bauwerks benutzt."⁵⁷ Für die Dauer des Umrundens und des Durch-

schreitens der Raumschichten wird die Kirche aus der immobilen 'Phase' befreit und durch das aktive Handeln in eine scheinbar kinetische überführt. Diese wechselseitige Bezüglichkeit zwischen Mensch und Haus ist gleichermaßen eigentümlich wie faszinierend, und ich stelle mir vor, dass hier in Manikata – neben den meinen – in den letzten Jahrzehnten noch unzählige andere 'Fäden' aus Gedanken, Vorstellungen und Erkundungen zwischen beiden gesponnen worden sind.⁵⁸ Manche dieser Fäden, oder, um es mit Italo Calvino zu sagen, "Spinnweben verwickelter Beziehungen", sind vor Ort sichtbar: Nachdem ich über die breite Treppe im Süden hoch auf die Plattform und damit auf den auch "zuntir" genannten Umräum des Gotteshauses gestiegen bin, beginne ich, die kurvierten, hochaufragenden Mauern zu umschreiten (Abb. 16).⁵⁹ Im trockenen Gras, das an vielen Stellen so gelb ist wie die Kirche selbst, erkenne ich geschwungene Trampelpfade, Spuren immer und immer wieder beschrittener Wege und damit Spuren eines fortdauernden Umschreitens, die frei zwischen den Konvexen der Raumbuchten zu vermitteln scheinen (Abb. 17, 18). Sie sind Zeugnis der Wirkung, welche die Anlage auf Besuchende hat, Zeugnis ihrer Neugierde und ihrer Hingabe an den Moment.

Es ist aber nicht nur die Form der Architektur, deren Kurvatur per se zum Umrunden einlädt: Vielmehr staffiert Richard England die Plattform an wohlüberlegten Stellen mit weiteren räumlichen Elementen aus, die wie *eye-catcher* in einem englischen Landschaftsgarten funktionieren. Zum einen sind dies Findlinge – mal einzeln, mal in Gruppen angeordnet –, zum anderen architekturhafte Skulpturen, die der auch bildhauerisch tätige Architekt dem Ensemble hinzugefügt hat.⁶⁰ Sie ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, stiften zum Weitergehen an und lenken um das Gebäude herum (Abb. 17, 18).⁶¹ Dabei scheint es keinen festgelegten Parcours zu geben, nach dem der Komplex zu umrunden ist: Den Ablauf ihrer jeweiligen *promenade* legen Besuchende selbst fest, gelangt man doch aus verschiedenen Himmelsrichtungen auf den *zuntir* und in die Kirche.⁶² Das Wegesystem der Manikata Church ist also ein vordergründig freies, das sich mal auf diese, mal auf jene Weise ver-

Abb. 16 An der höchsten Stelle der mächtigen Stützmauer führt eine Treppe auf den *zuntir* (oben). Während des Aufstiegs taucht linksseitig allmählich das Chorkonvex auf der Bildfläche auf (Mitte). Oben angekommen und nach Westen blickend, offenbart sich, dass der Komplex in Schichten angelegt ist, die um- und durchschritten werden möchten (unten). Fotos: Verena Hake, 2023.





Abb. 17 Der von Weitem als kraftvolle Großform angelegte Komplex zeigt sich bei näherer Betrachtung als detailliert entworfen. Die Fenstergitter wiederholen das Motiv der gegeneinander versetzten Halbkreise des Grundrisses (links). Es gibt Staffageelemente wie Nischen, einen Wasserspeier und Findlinge. Die Umfassungsmauer ist im Osten unterbrochen: Hier fließt die Landschaft auf den *zuntir* (rechts); mitunter ziehen Schafherden hindurch. Fotos: Verena Hake, 2023.

schlungen *um* und bisweilen auch *durch* die Kirche zieht. Damit ist es dem "Labyrinthischen" zuzuordnen.⁶³ In dieser "Ordnungskategorie des architektonischen Raumes" erkennt Jan Pieper die "Umkehrung der Axialität und ihrer Derivate". Dem Labyrinthischen stellt er das Axiale gegenüber; sie seien zwei "komplementäre Ausdrucksformen des elementaren Bemühens um die Errichtung räumlicher Ordnung und Lesbarkeit".⁶⁴

Wie beim Betrachten des Grundrisses der Kirche nun deutlich wird, werden in Manikata tatsächlich beide Ordnungssysteme kunstvoll überlagert, miteinander verschränkt und sogar um ein drittes System ergänzt (Abb. 19). Vor allem im Außenraum beschwört Richard England die Entstehung des gerade beschriebenen labyrinthischen, organischen Systems herauf. Planvoll vorangelegt durch die gekurvten Bauformen, wird es de facto erst erschaffen, ja erschritten durch die Umherstreifenden. Das so entstandene, sich stetig verändernde System beschreibt den persönlichen Handlungs- und Gestaltungsspielraums jedes und jeder Einzelnen sowie die Aneignung, welche die Architektur ihnen ermöglicht. Dieses lose System können wir auch als *individuelle System* beschreiben. Im Innenraum der Kirche wirkt hingegen ein lineares Ordnungssystem, das nicht frei ist, sondern durch den Architekten unabänderlich vorherbestimmt. Es umfasst die meist in Gruppen beschränkten Innenachsen: zum einen jene zwischen den Ein- und Ausgängen, zum anderen jene des Mittelgangs, und des Weiteren jene, die von der Sakristei in den Chorbereich führt. Das axiale System bietet Orientierung

und gewährleistet die Erfüllung praktisch-organisatorischer Funktionen wie liturgischer Anforderungen. Dieses feste System können wir auch als das *kollektive System* beschreiben.

Tatsächlich gibt es in Manikata aber noch ein weiteres und damit ein drittes Ordnungs- bzw. Wegesystem. An die massive Innenwand der nördlichen Raumbucht schmiegt sich ein Kreuzweg mit vierzehn Stationen.⁶⁵ Indem er exakt dem Konkav des Gemeinderaums folgt und damit die Figur des Abschreitens durch die Gläubigen vorherbestimmt, ist er eindeutig nicht dem losen, individuellen System zuzuordnen. Ebenso wenig gehört er zum festen, kollektiven System, da er in beide Richtungen begehbar ist.⁶⁶ Die Form dieses streckenförmigen Passageortes tiefster Devotion ist perfekt halbkreisförmig und damit von 'göttlicher' Geometrie. Dieses dritte, besondere System können wir auch als das *rituelle System* beschreiben.

Die Manikata Church ist demnach auch insoweit eine Architektur der Angemessenheit, als es ihr über die Kategorie "Ordnungs- und Wegesystem" gelingt, unterschiedliche Raum- und Nutzungsbedürfnisse zu erfüllen. Sie bietet eindeutig ein differenziertes Raumangebot für die individuelle, kollektive und rituelle Entfaltung.

Beobachtung: Gedanken und Annahmen zum Innenraum

Zu gerne wäre ich nun selbst eingetreten in das Innere der Kirche, doch beide Portale sind verschlossen. Der nächste Gottesdienst findet erst am Abend statt, und so viel Zeit habe ich nicht. So kann ich heute nicht umsetzen, was zu



Abb. 18 Mit der organischen Grundform schafft Richard England die architektonische Voraussetzung für ein freies Umschreiten. Die Neugierde, den Komplex zu erkunden, unterstützt er durch die gezielte Positionierung von Skulpturen, die wie *eye-catcher* in einem Landschaftsgarten wirken. Spuren auf dem *zuntir* zeugen von den unzähligen Erkundungen, die Menschen im Laufe der Jahrzehnte hier unternommen haben. Fotos: Verena Hake, 2023.

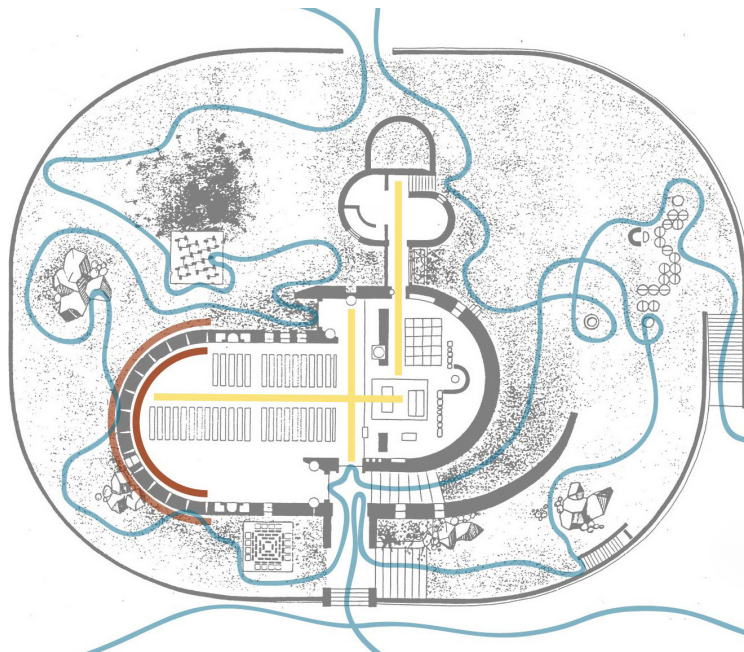
tun ich mir fest vorgenommen hatte: Das Überschreiten dieser letzten, zum ganzheitlichen Verständnis des Bauwerks entscheidenden Schwelle und das Erkunden seines 'Zentrums', seiner Eingeweide.⁶⁷ Teile des von Frampton beschriebenen "Spektrum[s] komplementärer sinnlicher Wahrnehmungen" bleiben mir also erst einmal verborgen: Darunter die Wirkung des im Gegensatz zum Außenraum dunkleren Innenraums der Kirche, die dort senkrechten Rückseiten der außen konisch emporragenden Wände, die Haptik ihrer Oberflächen, die dort vielleicht fühlbare Kälte, den spezifischen Geruch, den Widerhall meiner eigenen Schritte.⁶⁸ All das kann ich mir demnach nur vorstellen, und für den Moment bleibt mir nur, das veröffentlichte, teils widersprüchliche Planmaterial sowie Fotos des Innenraums zu studieren und darüber zu lesen, wie andere ihn wahrgenommen haben: als "Raum tiefgreifender Schlichtheit", und zugleich als bergenden Raum, der Besuchende in einer Art Umarmung umfängt.⁶⁹ Auf Basis dieser vierteiligen Sammlung versuche ich also, mir ein erstes Bild des für mich vor Ort Unsichtbaren zu machen, Beobachtungen festzuhalten, Annahmen abzuleiten.

Erst im Jahr 1974 wurde die Manikata Church geweiht. Charles Knevitt beschreibt die Weihemesse als "heiliges Drama", das in Form einer Prozession begonnen habe, bei der die Kongregation das Lied "Nersaq lejn l-artal" ("Ich nähere mich dem Altar") gesungen habe.⁷⁰ Eigens für das Ereignis komponierte, von der Architektur der Kirche inspirierte Musik sei gespielt worden, und die eigentlichen liturgischen Handlungen seien ergänzt worden um eine

schauspielerische Darbietung. Die multimediale und von verschiedenen Disziplinen mitgestaltete Inaugurationsfeier muss zum einen ungemein im Sinne des Architekten gewesen sein, dessen weiteres Œuvre sich von einer Durchdringung der Künste auszeichnen sollte: Im Laufe seines jahrzehntelangen Schaffens hat Richard England immer wieder gezeigt, dass Architektur, Skulptur, Zeichnung und sogar Literatur nicht in Konkurrenz miteinander stehen, sondern – im Gegenteil – sich gegenseitig inspirieren und bereichern können.

Zum anderen verweist das Theaterhafte des Inaugurationsspektakels auf einen wohl zentralen Baugedanken der Manikata Church: Das südliche Halbrund der Kirche scheint nämlich als sakraler Spielort konzipiert, als *theatrum sacrum*, das mit allen räumlichen Finessen einer veritablen Bühne ausgestattet ist (Abb. 20 oben).⁷¹ Zwei freistehende raumhohe, weiß verputzte Wandscheiben flankieren den Altar. Sie sind dem rotbraun gestrichenen Chorkonkav in der Art eines Bühnenportals vorgeblendet und separieren den Gemeindevom Altarbereich. Die östliche, breitere Wandscheibe ermöglicht die diskrete Verbindung von Sanktuarium und Sakristei, und zudem beherbergt sie das steinerne Taufbecken nebst Wasserspeier.⁷² Eine zweite Raumschicht des Chorbereichs bildet die ebenfalls freistehende, vielleicht schulter-, vielleicht kopfhohe Steinmauer weiter hinten im Altarrund. Deren seitliche, gerade Abschnitte bestehen aus grob behauenen Quadern; ihr zentraler Teil hingegen ist gebogen und aus fein geschliffenen, glatten Elementen gefügt. Dieser nischenartige Teil der Mauer wiederholt das Motiv der megalithischen Raum-

Abb. 19 Verschiedene Ordnungs- und Wegesysteme bestimmen die Architektur des Komplexes. In Blau: Das lose, labyrinthische System, das individuell erschritten und erfahren werden kann (hier dargestellt: der Weg der Autorin). – In Gelb: Das feste, axiale System, das die Erfüllung der liturgischen Anforderungen gewährleistet und der kollektiven Orientierung der Gemeinde dient. – In Rotbraun: Das rituelle, perfekt halbkreisförmige System des Kreuzwegs, der sowohl von innen als auch von außen abge-schritten werden kann. Piktogramm: Verena Hake, 2023 auf Grundlage von Abb. 5.



bucht nun auch im Kleinen. Er befindet sich in der Mittelachse des Chors und damit versetzt zum Altar. Auf diese Weise ist der Tabernakel, den die Mauernische umfängt, stets sichtbar für die Gläubigen. Die weißen Scheiben des Bühnenportals werden über ein zwischen der dritten und vierten Deckenstufe angeordnetes Fensterband illuminiert, und auch die eigentliche Decke des Altarraums wird bespielt: Der Architekt versieht sie mit einer Vielzahl unterschiedlich langer 'Stalaktiten', entlang derer sich das zenital durch ein Oberlicht einfallende Licht auf den Altar hinabsenkt (Abb. 11, 20 oben).⁷³

Das 'Publikum' versammelt sich gegenüber im 'Mittelschiff' der nördlichen Raumbucht. Deren Radius entspricht dem des Chorkonkavs, allerdings ist sie in etwa doppelt so tief.⁷⁴ Durch den deutlichen Versatz beider Raumbuchten zueinander entstehen zwar großzügige Ein- bzw. Ausgänge, und zugleich werden durch diese Raumkomposition zwei 'Seitenschiffe' geschaffen, über die der beidseitige Zugang zum Kreuzweg im nördlichen Halbrund ermöglicht wird.⁷⁵ Der Raum für das 'Mittelschiff' mit ursprünglich wohl nur zwei Bankreihen wird dadurch jedoch sehr schmal, und die Platzanzahl wird dadurch sehr begrenzt; vielleicht liegt in genau diesem Umstand auch die offensichtlich nachträgliche Ergänzung der dritten Bankreihe im westlichen 'Seitenschiff' begründet (Abb. 20 Mitte). Von dort aus dürfte es nur mit Einschränkungen möglich sein, das Mess-

geschehen auf der sakralen Bühne zu verfolgen.

Entfernung: Von Manikata lernen

Resümieren wir die in den letzten Abschnitten geteilten Beobachtungen im Hinblick auf die Punkte fünf bis sieben über architektonische Angemessenheit: Vor Ort wäre zu überprüfen, ob der sehr tiefe Gemeindebereich der Kirche, zweifellos für die grundsätzliche Versammlung der Gläubigen geeignet, auch deren Empfinden von Nähe zum Altar und damit von Nähe zum Messgeschehen ermöglicht. In welchem Maße wird der von Richard England konzipierte Grundriss also auch dieser wichtigen funktionalen Anforderung tatsächlich gerecht, in welchem Maße ist er also auch in dieser Hinsicht angemessen?

Wir haben gesehen, dass der organischen Form der Kirche ein Ordnungssystem aus klaren, unveränderlichen Achsen eingezeichnet ist, das vor allem im Bereich des *zuntir* überlagert wird mit dem verschlungenen, labyrinthischen Ordnungs- und Wegesystem der Besuchenden. Der weitläufige Außenbereich wirkt anleitend und lässt eine Aneignung sowohl für Einzelne als auch für die Gemeinschaft zu. Auch der großzügige Innenraum der Kirche wird Aneignung erlauben. Somit handelt es sich bei der Kirche in Manikata um Vieles, aber ganz sicher nicht um eine dogmatische Architektur.

Abb. 20 Die Wirkung des Innenraums der Manikata Church wird häufig beschrieben als "klar", "ruhig", "einer Umarmung gleich". Der Altarraum wirkt mit seinem 'Portal', seinen Staffagen aus Stein und seiner Lichtregie wie eine sakrale Bühne (oben). Die Wände der Raumbuchten sind in einem tiefen Rotbraun, die Decke ist in Weiß gestrichen. An die nördliche Raumbucht schmiegt sich ein Kreuzweg mit 14 Stationen; seitlich sind jeweils die in die Wand eingelassenen Beichtstühle zu erkennen (Mitte). Das Taufbecken, die Kreuzgangstationen und weitere Ausstattungselemente wurden passend zur Architektur entworfen (unten). Foto (s/w, oben): Richard England*, o.J. Alle anderen Fotos (farbig): Brando Ghinzelli (teilweise beschnitten, in oder vor 2018), CC BY-NC-ND 3.0, <https://divisare.com/projects/382855-richard-england-brando-ghinzelli-st-joseph-church-in-manikata> (abgerufen am 7.9.2023).



Abb. 21 Die Oberfläche des südlichen *zuntir* war einst bekiest, und ursprünglich konnte man von hier bis zum Meer schauen. Foto: Scan aus Abel 1995a (wie Anm. 1), S. 49, o.J.



Vielmehr ist sie eine animierende Architektur, denn ihre Treppen wollen erklommen, ihre Raumbuchten umrundet, ihre Schichten durchschritten werden. Die kleinen *eye-catcher*, die Richard England auf dem *zuntir* versammelt, dienen als Orientierungspunkte wie als Orte des Innehaltens. Dazu passen auch der kleine Glockenturm, der anstelle eines ursprünglich geplanten hohen Campanile errichtet wurde, sowie die kleinen zylindrischen Objekte, die er zahlreich im Süden der Anlage ansiedelt: Sie erinnern an ruinöse Säulenstümpfe antiker Tempel und damit an eine Epoche, auf deren Formenkanon der Architekt im Fall der Kirche in Manikata explizit eben nicht rekurriert, sondern welchen er kreativ überwindet.⁷⁶ Die Stümpfe sind Sitzgelegenheiten aus Beton und entsprechen ganz und gar dem menschlichen Maßstab. Dies gilt im Übrigen für das gesamte Bauensemble, denn wie bereits beschrieben, hält es Maß.⁷⁷ Obwohl nicht klein, scheint es nicht mit der Absicht entworfen, kirchlich-institutionelle Größe zu demonstrieren, sondern einzig und allein darauf ausgerichtet, ein im wahrsten Sinne des Wortes maßvolles, am menschlichen Körper orientiertes Raumangebot zu unterbreiten. Die Kirche ist demnach nicht nur als Ort der Anbetung zu verstehen, son-

dern auch und vor allem als Haus der Begegnung der Gläubigen.⁷⁸ Und so ist die Manikata Church also zweifellos auch dies: Eine ungemein menschliche Architektur.

Ursprünglich befand sich auf dem heute von Gras überwucherten und in Teilen versiegelten *zuntir* ein einheitliches helles Kiesbett (Abb. 21). Ich rufe mir den von Frampton genannten "Widerhall der Schritte" in Erinnerung und stelle mir vor, wie das Umherschreiten hier einst geklungen haben mag.⁷⁹ Durch die spiralartig anmutende Raumschicht zwischen gebogener Südwestwand und Chorhalbrund gehe ich nun zurück in den Eingangskorridor. Dort angekommen, verweile ich noch einen Augenblick und betrachte das Spiel aus Licht und Schatten, Form und Farbe (Abb. 22). Man muss die Kirche einfach berühren; ausdrücklich ist sie auch eine Architektur der Sinne: Der warmgelbe Putz der Mauerflächen ist rau, die rotbraune Deckenfläche des Korridors glatt, und durch die Laibungen der beiden Fensteröffnungen, die Richard England in dessen Seitenwände hineingeschnitten hat, zieht hörbar der Wind. Von hier aus ist in der Ferne noch ein letzter schmaler Ausschnitt des Meeresstreifens zu erkennen, der den blauen Himmel vom ockerfarbenen Gestein

der Insel trennt. Einst bildeten das Wasser sowie die Topografie aus Hügeln und Tälern einen festen Bestandteil der naturräumlichen Kulisse, in welche der Architekt die Manikata Church 'hineingelegt' hat (Abb. 3, 6). Doch kann sie ihre gleichermaßen szenografische wie verortende Wirkmacht nicht länger uneingeschränkt entfalten: Südlich des seit 2011 unter Denkmalschutz stehenden Gotteshauses wurden nämlich mehrgeschossige Wohnbauten errichtet, entwickelt in einer weit von Angemessenheit entfernten Form, die weder das sakrale Ensemble noch die umgebende Landschaft in irgendeiner Weise achtet, sondern sich beiden widersetzt (Abb. 23).⁸⁰ Der freie Blick auf die Kirche ist damit vor allem aus Richtung Süden massiv beschädigt worden. Gleiches

gilt umgekehrt für die Sicht bis zum südlichen Horizont, die sich vom *zuntir* aus ursprünglich bot. Das einst symbiotische Verhältnis des Gotteshauses mit seiner Umgebung ist also in Teilen zerstört worden – und dies wohl unumkehrbar.

Mein Besuch neigt sich langsam dem Ende zu. Was können wir aus dem Fall Manikata lernen? Er sollte Planenden und Genehmigenden zu denken geben: Nicht nur die Neuschaffung angemessener Architektur ist unbedingt erstrebenswert, sondern auch der Erhalt bereits existenter angemessener Architektur(ensembles). Immer häufiger fällt dieser den ökonomischen Interessen Einzelner zum Opfer. Die Bewahrung und verantwortungsvolle



Abb. 22 Das Spiel aus Licht und Schatten, glatten und rauen Wandflächen und dem hörbar durch den Eingangskorridor ziehenden Wind adressiert alle Sinne. Noch ist von hier aus ein letzter Ausschnitt des Meeresstreifens zu erkennen, der den blauen Himmel von der ockerfarbenen Insel trennt. Foto: Verena Hake, 2023.



Abb. 23 Südlich des Kirchenkomplexes wurden in unmittelbarer Nachbarschaft mehrgeschossige Wohnbauten errichtet. Diese achten weder das sakrale Ensemble noch die umgebende Landschaft. Das einst in alle Richtungen ausstrahlende symbiotische Verhältnis der Kirche mit ihrer Umgebung ist massiv beschädigt, ja zerstört worden. Foto: Verena Hake, 2023.

Fortschreibung eines Gesamtkunstwerks wie der Kirche in Manikata, die sich durch ein bemerkenswertes Maß an architektonischer Angemessenheit auszeichnet, ist eine gesellschaftliche Aufgabe, deren Erfüllung schwierig und nicht selten auch kostspielig sein mag, baukulturell aber schlichtweg notwendig ist.

Der Architekt Richard England – Kurze biografische Notiz⁸¹

Richard England wurde 1937 auf Malta geboren. Er studierte Architektur am Politecnico di Milano und arbeitete einige Zeit im Büro von Gio Ponti. Sein Werk zeichnet sich vor allem in den 1960er und 1970er Jahren durch eine sehr ortssensible Architektur aus, die sich in Form und Farbe an lokalen maltesischen Bautypen orientiert. Neben der Manikata Church errichtete er in dieser Zeit vornehmlich Hotel- und Privatbauten. In den 1980er und 1990er Jahren wandte England sich schrittweise der Postmoderne zu. In dieser Phase baute er Universitäts- und Bankgebäude, und mit der dem Heiligen Franz von Assisi geweihten Kirche in Qawra schuf er ein weiteres ikonisches Gotteshaus auf Malta. Während seines mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Schaffens gewann er zahlreiche Architekturpreise und -auszeichnungen. Neben sei-

ner Tätigkeit als Architekt ist Richard England auch Bildhauer, Maler und Zeichner, Fotograf und Literat. Er ist zudem Visiting Professor an der Architekturfakultät der University of Malta. Richard England lebt und arbeitet in St Julian's, Malta.

Acknowledgments

Verschiedene Personen haben mich direkt oder indirekt bei der Arbeit an diesem Aufsatz unterstützt.

Mein erster Dank gilt Richard England, dessen Gesamtwerk ich sehr bewundere, für die freundliche Korrespondenz und das zur Verfügung gestellte Material. Anke Naujokat danke ich für ihr großartiges, sehr heilsames Lektorat. Sara Dolls und Svenja Kruijer danke ich für ihr sorgfältiges Korrektur, Lea Auer für das Setzen von Text und Abbildungen zu einem schönen Ganzen. Brando Ghinzelli danke ich für die freundliche Erlaubnis, die von ihm angefertigten Aufnahmen des Innenraums der Manikata Church hier reproduzieren zu dürfen.

Auch Caroline Helmenstein gebührt Dank: Mit ihrer Expertise zum Kirchenbau des 20. Jahrhunderts öffnete sie mir im Rahmen eines gemeinsamen Entwurfs- und Ausstellungsprojekts

zur 1964 geweihten Kirche St. Hubertus in Aachen von Gottfried Böhm die Augen für die Besonderheiten dieses mir bis dato weniger vertrauten Feldes der Architektur(geschichte). Ines Finkeldei, mit der ich vor zwölf Jahren ein allererstes Seminar über "Architektur ohne Architekten" am damaligen Lehrstuhl für Baugeschichte der RWTH Aachen von Professor Jan Pieper veranstaltete, danke ich für den inspirierenden, bis heute nachwirkenden Austausch.

Während der Arbeit an diesem Beitrag für *archimaera* erinnerte ich mich oft und gerne zurück an die Lehrveranstaltungen von Hartwig N. Schneider, Professor für Baukonstruktion an der RWTH Aachen: Immer wieder rief er in Kolloquien den Begriff der "architektonischen Angemessenheit" auf. Er trat damit in einen immens wichtigen Dialog mit den Studierenden und regte sie an zu einem reflektierten Entwerfen. Ihm ist dieser Aufsatz gewidmet.

Anmerkungen:

1 Wesentliche Publikationen über die dem Heiligen Josef geweihte Kirche zu Manikata sind u.a.: Émile Henvaux (Hg.): *The Work of Architect Richard England in Malta. A Research Towards a Contemporary Regionalism, with Introductory Notes on the Maltese Vernacular*. Brüssel 1969, S. 100–103. Charles Kneivitt: *Manikata. The Making of a Church*. Malta [o.O.] 1980.* Chris Abel (Hg.): *Manikata Church*. London 1995 (= Abel 1995a)*, hier im Besonderen Chris Abel: "A Church of All Ages." In: idem, S. 15–46 (= Abel 1995b). Edwin Heathcote: *Richard England*. West Sussex 2002, im Besonderen S. 24–31. Ferner findet die Kirche Erwähnung in Veröffentlichungen, die das Werk Englands im Allgemeinen adressieren. Sie werden im weiteren Verlauf des vorliegenden Aufsatzes an den entsprechenden Stellen herangezogen. – Hinweis: Bei den mit einem * gekennzeichneten Werken handelt es sich um kleine Monografien, welche die Architektur der Kirche interpretieren und in Teilen auch einordnen sowie Auskunft geben über bestimmte für ihre Baugeschichte wichtige Ereignisse (Inauguration, Baustillstände etc.), allerdings ohne wissenschaftlichen Apparat. Dieser Umstand verweist auf das erste von mindestens zwei Forschungsdesideraten: Das Aufspüren und Auswerten

relevanter Primärquellen. Zum zweiten Forschungsdesiderat – einer Bauaufnahme des tatsächlich gebauten Zustands der Kirche (vgl. dazu auch Anm. 67, 69).

2 Dass es einen Moment dauert, bis man das Bauwerk wahrnimmt, beschreibt bereits Abel, der sich der Kirche allerdings aus Richtung Süden nähert, vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 15.

3 Das Motiv des "Thronens" ist – vor allem aus südlicher Richtung – heutzutage nur noch begrenzt wahrnehmbar: Gegenüber der Kirche wurden mehrgeschossige Wohnhäuser errichtet, die das einst symbiotische Verhältnis zwischen Bauwerk und Landschaft massiv beschädigen (s. dazu auch die Ausführungen im letzten Kapitel dieses Aufsatzes sowie Abb. 23).

4 Zur Verortung der Kirche in der Landschaft und dem Motiv des "Bekrönens" vgl. Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 100. Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), unpaginiert [S. 11]. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 15, 23.

5 Zum Motiv des "Herauswachsens" vgl. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 24.

6 Zum Verhältnis der maltesischen Natur- zur Architekturlandschaft vgl. Richard England: "Notes on the Maltese

Vernacular." In: Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 23–38, hier S. 23–24.

7 Der ortstypische Kalkstein wird auch bei Neubauprojekten wieder vermehrt eingesetzt. Eines der bekanntesten Beispiele ist das 2015 eröffnete, aus der entwerferischen Feder Renzo Pianos stammende Parlamentsgebäude in La Valletta. – In seinen "Notes on the Maltese Vernacular" beschreibt Richard England den "allgemeinen architektonischen Charakter" als "direktes Produkt des verwendeten Baumaterials", England 1969 (wie Anm. 6), S. 23 [Übers. d. Verf.]. – Für weitere Informationen über den *globigerina*-Kalkstein und dessen Abbau, Verarbeitung und Witterungseigenschaften vgl. idem, S. 23, 25.

8 Zur Verblendung von Gebäuden und Landschaft vgl. England 1969 (wie Anm. 6), S. 24. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 15. Zum Thema Ver- bzw. Überblendung in der Architektur im Allgemeinen s. auch Anke Naujokat: "Schichtung, Überblendung, Collage: Formen und Bedeutungen architektonischer Simultaneität." In: Philipp Hubmann / Till Julian Huss (Hg.): *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld 2013, S. 171–190.

9 Das Dach der Kirche besteht dagegen aus Ortbeton, vgl.

Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 100.

10 Zur Beschreibung der geometrischen Komposition vgl. u.a. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 24.

11 Joachim von Freeden: *Malta und die Baukunst seiner Megalith-Tempel*. Darmstadt 1993, hier S. 45.

12 Zum Vorbild der Megalithtempel für die Manikata Church vgl. z.B. Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 100, 102. Kne-vitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 10, 14]. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 26, 27, 34 sowie Peter Serracino Inglott: "Theatre of the Spirit." In: Abel 1995a (wie Anm. 1), S. 9–13, hier S. 12. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 7, 24, 26. Gerade Heathcote erwähnt die megalithischen Tempel mehrfach und unterstreicht deren Bedeutung als Referenzobjekte; allerdings tut auch er dies, ohne auf das konkrete 'Wie' der räumlichen Übertragung auf den Fall Manikata einzugehen.

13 Den Begriff "Raumbucht" schlägt Joachim von Freeden zwecks Abgrenzung vom Terminus "Apsis" vor, vgl. Freeden 1993 (wie Anm. 11), S. 45. Für eine grundsätzliche Terminologie zum Aufbau der Megalithtempel s. idem, S. 54–55.

14 Zu den Trilithen und Torbauten der megalithischen Kultbauten vgl. idem, S. 97–100, 116–122. – Freeden bezeichnet deren Erschließungsachsen treffend als "axiales Skelett", idem, S. 113.

15 Vgl. idem, S. 59–63. Dass die Tempelkammern aller Voraussicht nach himmelwärts offen waren, legt Freeden plausibel dar; für die entsprechende Argumentation s. idem, S. 62–63, für das Zitat S. 62. Demnach wäre der Annahme Abels, dass die "nach innen geneigte Steinkonstruktion

[der Tempelkammern, VH] suggeriert, dass alle Räume einst in konischer Form überdacht waren" [Übers. d. Verf.], zu widersprechen, Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 46.

16 Vgl. Freeden 1993 (wie Anm. 11), S. 105.

17 Vgl. idem, S. 197.

18 Zur Trennung von Gemeinde- und Altarraum vgl. u.a. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 24. Dass besagte Trennung zwischen Gemeinde- und Altarraum durch Hinzufügen eines Erschließungsgangs vorgenommen wird, erinnert entfernt an ein Bauprinzip, das wir in den Kirchen mancher Kartäuserklöster – so z. B. in der Kartause zu Buxheim – beobachten können: Sie verfügen bisweilen über einen Kreuzganglettner und damit über genau solch ein den Gemeinde- und Altarraum trennendes Architekturelement der Passage.

19 Gleichwohl mag durch den weißen Anstrich der Decke, der in einem starken Farbkontrast zu den dunkel getünchten Innenwänden steht, zumindest indirekt der Eindruck einer himmelseitigen Öffnung erweckt werden (vgl. Abb. 20).

20 Die "bergende Wirkung" des Innenraums wird an verschiedenen Stellen in der Literatur thematisiert. Charles Kne-vitt vergleicht den Innenraum mit einem Mutterleib, vgl. Kne-vitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 16]. Edwin Heathcote greift exakt diesen Begriff auf, vgl. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 24. Abel berichtet, dass "wenn die Kirche leer ist, man das Gefühl [hat], von einer warmen Umarmung umfassen zu werden, [...] der man sich nur schwer entziehen kann", Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 43 [Übers. d. Verf.]. Conrad Thake empfindet allein schon die grundsätzliche Anordnung der beiden Raumbuchten aus

Gemeinde- und Chorraum als "einander umarmend", Conrad Thake: "Richard England. Voci di un Luogo." In: *Demetra* 5 (1993), S. 8–29, hier S. 10 [Übers. d. Verf.].

21 Gio Ponti findet ebenfalls zu einem 'archaischen' Vergleich, indem er in der Architektur der Manikata Church eine "uralte Krippe" erkennen möchte, zit. nach Kne-vitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 5, Übers. d. Verf.]. – Charles Kne-vitt beschreibt das Kirchengebäude treffenderweise als "spiralförmig" und erinnert damit an die Muster gleicher Form, "von denen die Erbauer der megalithischen Tempel auf der Insel besessen waren", idem, [S. 15, Übers. d. Verf.]. Chris Abel möchte in der Kirchenform gar ein U-Boot erkennen, vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 15. Dies ist indes nicht nachvollziehbar – der Begriff "Arche" wäre treffender, denn das Kirchenensemble ist nicht metallisch-industriell und schon gar keine hermetische Kapsel, und auch ist es nicht defensiv, sondern lädt ein, lässt Luft zum Atmen. Edwin Heathcote vergleicht das Bauwerk mit einem Schneckenhaus, vgl. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 24. – Eine in der Literatur immer wieder genannte architektonische Referenz für Manikata ist Le Corbusiers Kirche Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, die Richard England als junger Mann besucht hat (vgl. u.a. Kne-vitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 17–18]. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 21–24. Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 26. Heathcote stellt allerdings fest, dass Ronchamp "wenig zu tun hatte mit dem Grund, über dem es sich erheben sollte", idem, S. 26 [Übers. d. Verf.]. Unausgesprochen schreibt er der Kirche Le Corbusiers damit eine Qualität ab, die in Manikata zweifellos existiert.

22 Vgl. Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 100. Kne-vitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 9, 14]. Abel 1995b

(wie Anm. 1), S. 28, 44–45.

23 Vgl. Quentin Hughes: *Malta*. München 1972 (1969), S. 28. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 14].

24 Ernest Vella: "A stratigraphic study of the *giren* at Ix-Xagħra I-Hamra, limits of Mellieħa, Malta." In: *Malta Archaeological Review* 11 (2012/2013), S. 68–78, hier S. 77 [Übers. d. Verf.].

25 Vgl. Michael Fsadni: *The Girma. The Maltese Corbelled Stone Hut*. Malta [o.O.] 1998 (1992), hier S. 27–34, 44–52, 74–75. Das Buch von Fsadni kann als Grundlagenwerk über den wenig erforschten Bautyp der *girma* und seine vielfältigen Erscheinungsformen gelten.

26 Thake 1993 (wie Anm. 20), S. 10.

27 Vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 45.

28 Vgl. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 14].

29 Richard England: "Spazi sacri e giardini come luoghi dell'anima. 'Many roads lead to God – I have chosen architecture'." In: Mario Pisani (Hg.): *Spazio Sacro. Rassegna Internazionale di Architettura Sacra*. Foligno 2023, S. 117–125, hier [S. 3, Übers. d. Verf.]. Die in eckigen Klammern angegebene Seitenzahl bezieht sich auf die Paginierung eines fünfseitigen, der Verfasserin durch Richard England zur Verfügung gestellten Manuskripts für seinen gleichnamigen Beitrag im o.g. Buch, da Letzteres derzeit nicht verfügbar ist.

30 Für eine kurze Reflexion über architektonische Angemessenheit im Sinne der Annäherung an ein wissenschaftlich motiviertes Entwerfen s. Verena Hake: "Neues Stadtarchiv und Museum im Servitenkloster zu Sabbioneta. Methoden des

Entwerfens im Kontext eines idealen Weltkulturerbes." In: *archimaera* 7 (2018), S. 107–115.

31 Vgl. Knevitt 1980 [S. 18]. Abel 1995b, S. 33. Inglott 1995, S. 9 sowie im Besonderen Heathcote 2002, S. 24.

32 England 2023 (wie Anm. 29), [S. 3, Übers. d. Verf.].

33 Richard England: "Santuari dell'anima." In: Danilo Lisi (Hg.): *Lo spazio sacro e la città contemporanea*. Rom 2021, S. 67–71, hier S. 69 [Übers. d. Verf.].

34 Mit der Zeitlosigkeit trägt die Architektur der Manikata Church, die mit Richard England ja tatsächlich von einem studierten Architekten entworfen wurde, eines der wesentlichen Charakterista in sich, welche Bernard Rudofsky vor allem vernakulärer, d.h. nicht-akademischer Architektur zuschreibt. Erst Jahre nach ihrer Errichtung wurde die Architektur der Manikata Church als "kritisch-regionalistisch" bezeichnet; Edwin Heathcote beschreibt sie gar als "Wendepunkt der Evolution" der Architektur auf ihrem Weg zum Kritischen Regionalismus, vgl. dazu u.a. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 14] sowie Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 26. – Später, d.h. in den 1980er und den frühen 1990er Jahren, entwickelte Richard England eine post-moderne Architektursprache, die sicherlich weniger zeitlos, durch den vielfach eingesetzten *globigerina*-Kalkstein aber immer noch lokal 'gefärbt' und damit dem jeweiligen Ort nicht unangemessen ist.

35 Vgl. Bernard Rudofsky: *Architecture without Architects. A Short Introduction into Non-Pedigreed Architecture*. New York 1965 (1964), unpaginiert, hier [S. 7].

36 Die Ausstellung fand im Museum of Modern Art in New York statt (9.11.1964–7.2.1965),

vgl. idem, [S. 5]. Für das Zitat s. idem, [S. 7].

37 Vgl. Idem, [S. 6–10], [Übers. d. Verf.].

38 Dies wird deutlich, wenn man Englands mit Rudofskys Text vergleicht. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Richard England während seines Architekturstudiums im Büro Gio Pontis tätig war. Über diesen Kontakt besteht eine indirekte Verbindung zwischen England und Rudofsky, denn einige Jahrzehnte zuvor arbeiteten Rudofsky und Ponti zusammen an einem ortssensiblen Entwurf für ein Hotel auf Capri, der jedoch unrealisiert bleiben sollte, vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 19–20. – Zum Einfluss Pontis auf das Architekturwirken Englands s. u.a. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 19–21 sowie Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 12–15.

39 England 1969 (wie Anm. 6), S. 23 [Übers. d. Verf.].

40 Idem, S. 24 [Übers. d. Verf.]. England bezieht seine Ausführungen an besagter Stelle konkret auf maltesische "farm houses" (vgl. dazu auch Anm. 8), doch trifft seine Beobachtung auch auf die Wahrnehmung der Manikata Church und deren ursprünglich gegebenes Verhältnis zur Landschaft zu.

41 Idem, S. 30–32 [Übers. d. Verf.].

42 Idem, S. 38 [Übers. d. Verf.].

43 Kenneth Frampton: "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." In: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend WA 1983, S. 23–38. Das 'Anti-Pamphlet' Framptons erschien um einen "erläuternden Prolog" ergänzt im Jahr 1986 in deutscher Fassung; der einfacheren Lesbarkeit halber wird im Rahmen dieses

Aufsatzes aus genau dieser zitiert: Kenneth Frampton: "Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands." In: Andreas Huyssen / Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 151–171. – Den Begriff des "Kritischen Regionalismus" übernimmt Kenneth Frampton nach eigener Angabe von Alex Tzonis und Liliane Lefaivre, welche ihn bereits 1981 in ihrer Veröffentlichung "The Grid and the Pathway" verwenden, vgl. idem, S. 159. – Dass Frampton Teile von Rudofskys Gedanken in sprachlich und inhaltlich sehr naher Form wiedergibt, ist offensichtlich, vgl. etwa Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 166 zu Rudofsky 1965 (wie Anm. 35), [S. 10]. Namentlich erwähnen tut Frampton Rudofsky indes nicht.

44 Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 153–159. Die "Eigentümlichkeiten eines besonderen Ortes", die Kenneth Frampton in obenstehendem Zitat beschreibt, können, aber müssen für ihn nicht zwangsweise die Eigentümlichkeiten des spezifischen Ortes sein, an dem ein Gebäude errichtet wird, sondern können auch einem anderen, ggf. fernen Ort entlehnt sein. Letztlich strebt Frampton nach einer "selbstbewussten Synthese zwischen universaler Zivilisation und Weltkultur", idem, S. 161. – Tzonis und Lefaivre merken richtigerweise an, dass "der Regionalismus den Stempel der Mehrdeutigkeit" trage. Dieser sei in der Vergangenheit "einerseits mit Reform- und Befreiungsbewegungen verknüpft" gewesen, habe sich andererseits aber auch "als ein mächtiges Werkzeug im Dienste von Repression und Chauvinismus" erwiesen und habe daher "sicherlich [...] seine Grenzen", Tzonis / Lefaivre 1981, S. 178, zit. nach Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 159. Gerade vor dem Hintergrund der

besorgniserregenden aktuellen politischen Entwicklungen in Europa sei an dieser Stelle auch noch einmal auf Framptons Warnung hingewiesen, dass man nicht "die Widerstandskapazität einer kritischen Praxis mit den demagogischen Tendenzen des Populismus [...] verwechseln" dürfe. Für die Zitate s. idem, S. 160.

45 Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 167.

46 Frampton 1983 (wie Anm. 43), S. 26.

47 Zit. nach Heathcote 2002 (wie Anm. 1), S. 6 [Übers. d. Verf.]. England verwendet für das ideale Verhältnis eines Gebäudes zu seinem Bauplatz bisweilen den Begriff "belonging" – vgl. England 1969 (wie Anm. 1), S. 24. Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 15].

48 Gleiches gilt auch und im Besonderen für jenen Personenkreis, der zukünftige Architekt*innen ausbildet. Seine Verantwortung ist es, Studierende zu einer kritischen Reflexion über architektonische Angemessenheit anzuregen.

49 Etwa dann, wenn aus finanziellen Gründen anstelle von Holzfenstern Kunststofffenster mit Holzdekor eingebaut werden.

50 Zur Fortschreibung vgl. England 1969 (wie Anm. 6), S. 38.

51 Die schneeweiße, ikonische Osloer Oper von Snøhetta aus dem Jahr 2008 hätte diesen Aspekt architektonischer Angemessenheit erfüllen können, wäre sie nicht mit Carrara-Marmor bekleidet worden, der in über 2000 Kilometern Entfernung in Italien abgebaut worden ist.

52 Vgl. dazu das etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache, Stichwort: "**messen**":

"Das adjektivisch verwendete 2. Partizip **gemessen** hatte zunächst die Bedeutung 'genau abgemessen, knapp'. Seit dem 19. Jh. ist es im Sinne von 'vorsichtig, zurückhaltend, würdevoll' gebräuchlich. Beachte auch die Zusammensetzung **anmessen** 'Maß nehmen, nach Maß anfertigen', dazu **angemessen** 'passend' (18. Jh.) [...]", Matthias Wermke u.a. (Hg.): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim 2001, S. 522–523 (= Der Duden in zwölf Bänden, Bd. VII).

53 Kenneth Frampton stellt in seiner sechsten These des hier nun schon mehrfach zitierten Werks fest, dass "symptomatisch für die Privilegierung der Sehkraft in unserer Kultur [ist], daß wir sehr leicht die Tatsache vergessen, daß der Tastsinn eine wichtige Dimension der Wahrnehmung einer Bauform ist. Man denkt an ein ganzes Spektrum komplementärer sinnlicher Wahrnehmungen, die vom labilen Körper registriert werden: die Intensität von Licht und Dunkel, Hitze und Kälte; der Grad der Feuchtigkeit; das Aroma des Materials; die fast greifbare Gegenwart des Mauerwerks, das den Körper umschließt; die Erfahrung des Gehens und die relative Trägheit des sich vorwärtsbewegenden Körpers; der Widerhall unserer eigenen Schritte.", Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 169. – Auch Juhani Pallasmaa, finnischer Architekt und Architekturtheoretiker, moniert in seinem wichtigen Büchlein zu diesem Thema den die westliche Welt bestimmenden Okularzentrismus, vgl. Juhani Pallasmaa: *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*. Los Angeles CA 2013 [12005], passim. Die "Unmenschlichkeit zeitgenössischer Städte und Architektur" sieht er gar "als Folge einer Vernachlässigung unseres Körpers und seiner Sinne", Pallasmaa 2013, S. 24.

- 54** Naujokat 2013 (wie Anm. 8), S. 176. Zum Architekturleben in Form eines "Durchschreitens" s. auch Jan Pieper: "Architektonische Augenblicke." In: Christian W. Thomsen / Hans Holländer (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984, S. 164–174.
- 55** Charles Kneivitt etwa beschreibt, wie Besuchende mithilfe der ansteigenden, gekrümmten Wand vom südlichen Teil der Plattform in Richtung des Eingangskorridors gezogen werden, vgl. Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 16].
- 56** Vgl. dazu auch die Überlegungen zum Theaterhaften der Manikata Church im Kapitel "Beobachtung: Gedanken und Annahmen zum Innenraum" dieses Aufsatzes.
- 57** Pieper 1984 (wie Anm. 54), S. 165. Zum Verhältnis von Architektur zu ihren Nutzenden als "aktiv Handelnde" vgl. auch Naujokat 2013 (wie Anm. 8), S. 171.
- 58** Der Begriff 'Fäden' wurde hier ganz bewusst gewählt; gelesen als 'Ariadnefäden' verweisen sie auf das Labyrinthische als eines der drei Ordnungs- und Wegesysteme der Manikata Church. Vgl. dazu Jan Pieper: *Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*. Berlin, Basel 2013 ('1987), passim. Zum Ariadnefaden s. idem, S. 31–32 sowie S. 34–36.
- 59** Für das Zitat s. Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte*. Frankfurt am Main 2014 ('1972), S. 82. – Die maltesische Bezeichnung "zuntir" wird in verschiedenen Publikationen über die Manikata Church für den mauerumstandenen Bereich der Plattform verwendet, vgl. u.a. Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 15]. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 15, 17. Im Übrigen scheint "zuntir" auch im Allgemeinen eine Art Vorhof bzw. Außenbereich einer Kirche zu bezeichnen, vgl. idem, S. 17–19.
- 60** Auf dem in Henvaux 1969 (wie Anm. 1) auf S. 102 abgebildeten Grundrissplan, der möglicherweise einen früheren Entwurfs- oder Realisierungsstand abbildet, ist die Plattform noch frei von Skulpturen. Der genaue Zeitpunkt, zu dem sie errichtet wurden, ist der Verfasserin nicht bekannt. So ist unklar, ob die Skulpturen Teil des ursprünglichen Entwurfs waren oder ob sie erst nachträglich hinzugefügt wurden.
- 61** Ein "dynamisches Zusammenspiel" der Skulpturen und der weiteren Staffagen der Plattform beobachtet bereits Charles Kneivitt, und zudem nimmt er deren "kinetische Wirkung, wenn aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet", wahr, Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 15–16]. Die "kinetische Wirkung" vor allem der eigentlichen Architektur der Kirche, die das Umrunden des Gesamtensembles so interessant macht, beschreibt er indes nicht.
- 62** Weiter zu erforschen wäre, ob die Mitglieder der Gemeinde zusammen bestimmten vorab festgelegten Wegen durch und um die Kirche folgen – etwa im Rahmen von Prozessionen.
- 63** Zum "Verschlungenen" und "Labyrinthischen" s. Pieper 2013 (wie Anm. 58), hier S. 44, 45.
- 64** Idem, S. 44.
- 65** Zum Kreuzweg vgl. u.a. Ingloft 1995 (wie Anm. 12), S. 12. Die Angabe Abels, dass der Kreuzweg 12 Stationen umfasse, ist falsch, vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 29.
- 66** Das Vorhandensein zweier Ein- bzw. Ausgänge der Kirche sowie der Umstand, dass die einzelnen Stationen nicht mit Nummern ausgezeichnet, sondern als identische Kreuze ausgebildet sind, unterstützt diese These. Zu den Ein-/Ausgängen vgl. auch Anm. 75.
- 67** Obwohl es sich bei der Manikata Church um eine Art zentralisierte Architektur handelt, ist ein geometrisches Zentrum auf Basis der beiden publizierten Grundrisse nicht eindeutig auszumachen. Eine valide Aussage über die geometrische Konstruktion der Anlage kann nur auf Basis einer Bauaufnahme getroffen werden, deren Herstellung im Übrigen insofern ein unbedingtes Forschungsdesiderat ist, als kein Grundriss des tatsächlich gebauten Zustands existiert.
- 68** Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 169. Für das vollständige Zitat vgl. Anm. 53.
- 69** Die in den bisherigen Auseinandersetzungen unkommentiert gebliebene Widersprüchlichkeit des (im Übrigen nicht sehr umfangreichen) veröffentlichten Planmaterials ist ein weiterer Grund für die Notwendigkeit, eine Bauaufnahme der Kirche anzufertigen, s. dazu auch Anm. 67. – Für das Zitat und die Beschreibung der Raumwirkung s. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 43. Zur Wirkung des Innenraums vgl. auch Anm. 20.
- 70** Vgl. Kneivitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 20].
- 71** Bereits Ingloft thematisiert die theaterhafte Wirkung der Manikata Church, legt dabei den Fokus aber auf die Liturgie und nicht auf die Gestaltung des Chors als 'Bühnenraum'. Er vergleicht die infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils ermöglichte räumliche Annäherung von Priestern und Gläubigen mit einem

"zeitgenössischen Theater-spiel, bei dem die Grenzen zwischen Bühne und Publikum verschwimmen", Inglott 1995 (wie Anm. 12), S. 10 [Übers. d. Verf.]. – Überhaupt scheint das Theaterhafte ein zentrales Thema im Werk Englands zu sein. So erklärt er: "Bei der Schaffung einer sakralen Enklave suche ich nach einer sakralen Choreografie, umhüllt von einer reichen Farbpalette", und weiter: "Architektur ist die Bühne, auf welcher der Mensch das Drama seines Lebens entfaltet", Richard England: "Architecture and the Senses". Online-Publikation aus dem Jahr 2018 auf World Architecture, vgl. https://worldarchitecture.org/article-links/ehnnf/richard_england_explores_architecture_and_the_senses_.html (abgerufen am 10.9.2023), [Übers. d. Verf.].

72 Zum Taufbecken vgl. Inglott 1995 (wie Anm. 12), S. 11. Inglott hebt an genannter Stelle auch den positiven akustischen Effekt, den das fließende Wasser haben mag, hervor. Eine manuelle, hinter der Wandscheibe verborgene und damit 'wundersame' Speisung des Beckens mit Wasser ist sehr gut denkbar. Diese Annahme der Verfasserin wäre vor Ort zu überprüfen.

73 Der Terminus "Stalaktiten" wird bereits von Charles Knevitt verwandt, vgl. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 17]. – Über weitere, zwischen der dritten und vierten Deckenstufe angeordnete Oberlichter wird der Quergang zwischen Gemeinde- und Altarraum belichtet (Abb. 11).

74 Zur Beziehung von Gemeinde- und Altarraum vgl. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 28. Die Aussage Knevitts, dass "der Chor- und der Gemeinderaum [...] praktisch gleich groß" seien, ist falsch, Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 16, Übers. d. Verf.].

75 Der Umstand, dass sich an jedem Portal beidseitig Weihwasserbecken befinden, unterstreicht die Annahme, dass es sich bei beiden sowohl um Ein- als auch um Ausgänge handeln muss (Abb. 5). Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 16], spricht sogar explizit von "zwei Haupteingängen".

76 Der Verzicht auf den Campanile, der u.a. abgebildet wird in Henvaux 1969 (wie Anm. 1), S. 101, 102 und 103, wird in der gesichteten Literatur nicht begründet. Möglicherweise war der Planwechsel wirtschaftlich motiviert, denn das Budget für den Bau der Kirche betrug lediglich 20.000 £M, vgl. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 18-19]. Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 37. – Auch aufgrund finanzieller Engpässe ruhte die Baustelle für fünf bis sechs Jahre, in denen „die Kirche nur halbfertig [war], ihr Rohbau war eine riesige organische, lebendige, frei begehbare Skulptur, in der Ziegen ziellos unter einem freien Himmel grasen konnten.“, Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 19, Übers. d. Verf.]. Vgl. auch Abel 1995b (wie Anm. 1), S. 37. Die Beschreibung Knevitts ist im Besonderen interessant, als sie den Gedanken zulässt, dass die Kirche eine Zeitlang (da ja nicht überdacht) unbeabsichtigterweise tatsächlich den Raumeindruck der hypäthralen Megalithtempel vermitteln haben könnte. – Der Zeitraum von der Projektierung bis zur Weihe der Kirche am 29. November 1974 erstreckte sich insgesamt über zwölf Jahre, vgl. Knevitt 1980 (wie Anm. 1), [S. 18 und S. 20].

77 Auch Knevitt beschreibt den "beinahe hausartigen Maßstab der Kirche", idem, [S. 17, Übers. d. Verf.]. Zum Thema des "Maßhaltens" vgl. auch Anm. 52.

78 Vgl. Inglott 1995 (wie Anm. 12), S. 10.

79 Frampton 1986 (wie Anm. 43), S. 169. Für das vollständige Zitat vgl. Anm. 53.

80 Vgl. die Meldung des Online-Nachrichtenmagazins Malta Today vom 4. August 2011, <https://www.maltatoday.com.mt/news/national/11844/manikata-church-scheduled-as-grade-1-building-modifications-restricted-to-existing-footpath> (abgerufen am 27.9.23). Der mauernumstandene Ummauerungsraum, d.h. der *temenos*, ist ebenfalls unter Denkmalschutz gestellt worden, vgl. die Meldung desselben Magazins vom 8. August 2011, <https://www.maltatoday.com.mt/news/national/11918/parvis-included-in-manikata-church-scheduling-says-mepa>, (abgerufen am 27.9.23).

81 Die hier zusammengestellten biografischen Informationen über Richard England sind der in Anm. 1 genannten Literatur sowie seiner Website entnommen, vgl. <https://www.architectrichardengland.com/index.php/about> (abgerufen am 29.1.2024).

*Ergänzender Hinweis zu den Abbildungen: Die mit einem * versehenen Fotografien / Pläne wurden durch Richard England persönlich zur Verfügung gestellt und durch ihn zur Reproduktion freigegeben.*



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sophie Ramm (Wien)

Bilder, die eine Übersetzung fordern

Die Architekturdisziplin ist der Gesellschaft angesichts des hohen ökologischen Fußabdrucks im Bauen Rechenschaft schuldig. Der Umgang mit wirkmächtigen Bildern, welche architektonische Ideen an die Öffentlichkeit kommunizieren, ist deshalb zurückhaltender geworden. Stattdessen wird scheinbar Berechenbares repräsentiert – das Forschende und Schöpferische in Bildern hält sich außerhalb der Universitäten und Architekturbüros zunehmend zurück. Dieser Beitrag will nach dem aktivierenden Potential von Architekturdarstellungen Ausschau halten. So wird die Linearität vermeintlich objektiver Bilder mit der genuinen Zirkularität einer enzyklopädischen Architektonik in ein Verhältnis gesetzt. Es wird angesprochen, inwieweit Architekturbilder durch Kodierungen Diskursräume eröffnen können, statt als Repräsentationsflächen von Entwurfsbedingungen zu agieren. Kann ökologischen und sozialen Herausforderungen mit kodierten Bildern begegnet werden, die durchaus eine Übersetzung fordern?

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.77-85

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 77-85



"[...] architectonic language needs to have the same multiplicity and the same richness as the reality on which it intervenes – and from which it springs – not to penalize its ability to intervene as a proposition on that same reality."

Kollektive Bilder?

Wie kommuniziert die Architektur mit Bildern? Es gibt Bilder, die ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind. So zum Beispiel Aldo Rossis *Urban Fragment*, kreierte sieben Jahre nach der Realisierung der Wohnanlage Gallarate im gleichnamigen Mailänder Stadtteil von 1970.² Im Zentrum steht ein polygonaler Turm, der sich über den offenen Korridor und den Innenhof des vom Architekten geplanten Häuserkomplexes erhebt. Rossi bietet uns eine Ansammlung von Allusionen, losgelöst von Maßstäblichkeit und konkreter Verortung. Schlagschatten verleihen den Elementen Plastizität und ein surrealistisches Schweben De Chiricos. Zwar sollen sich diese typenhaften Formen auf ein "kollektives Gedächtnis" beziehen, die Komposition ist jedoch höchst eigenwillig. Der Architekt eignet sich hier sein bereits in die Realität freigesetztes Projekt wieder an. Das Bild

besitzt eine Autonomie, welche die öffentliche Diskussion über den gebauten Entwurf hinaus bestimmte. Solche uneindeutigen und gleichzeitig einprägsamen Bilder sind schon lange nicht mehr in den Architekturzeitschriften, Architekturausstellungen und Wettbewerbsbeiträgen zu finden. Auf der Architekturbiennale in Venedig 2023 waren unter dem Titel *Laboratorium* der Zukunft überwiegend Fotografien, Videoaufnahmen und Kartenmaterial versammelt, die einen forensischen Zugang zur gebauten Realität eröffneten. Sie waren nicht eigenwillig und enigmatisch, sondern wollten Fakten aufdecken und pädagogisch deuten. Sie zeigten unter anderem die Verflechtungen zwischen dem globalen Bauen und dem nach wie vor präsenten Kolonialismus in der heutigen Gesellschaft auf. Es wurde auf Großinstallationen und Modelle gesetzt, in denen Projekte in einer körperlichen Unmittelbarkeit erlebt werden können, welche eine intellektuelle Übersetzung und Eigeninterpretation überschüssig macht. Das vorherrschende Diktum hieß: Zurück zur zuvor missachteten Wirklichkeit.

Im Entwurf entstehen Bilder aus der Notwendigkeit, einer Idee Form zu

Abb. 1 Aldo Rossi: *Urban Fragment*, 1977. Ink, oil crayon and felt pen on paper, 300 × 290 mm. DMC 1799. © Eredi Aldo Rossi. Siehe Fußnote 2.



geben. Danach erfordert jedes Projekt eigene Bilder und unterschiedliche Methoden der Kommunikation dieser spezifischen Idee. Ob analog oder digital – Architekturbilder können konkret, abstrakt, körperlich, vielschichtig, komplex, erzählerisch, neugierig und fragend zugleich sein. Woher rührt aber die gegenwärtige Dominanz dechiffrierter, eindimensionaler Darstellungen? In einer zunehmend polyvalenten, heterogenen Welt, in der übergreifende sinnstiftende Institutionen abhanden gekommen sind, kommunizieren Architekturbüros mit Visualisierungen, die sich auf die pragmatische Realität des zu Bauenden beschränken. Die Architektur nimmt dabei immer wieder die Rolle von vermeintlicher Stabilität und Gewissheit ein. Dass ArchitektInnen waghalsige Strukturen zur Weltverbesserung oder Sichtbarmachung von Missständen mittels wirkmächtiger Bilder imaginieren, scheint seit den achtziger Jahren nicht mehr zeitgemäß. Seit der Glaube an unendliche Ressourcen, technischen Fortschritt und an eine Übereinkunft auf gemeinsame Werte geschwunden ist, sind auch die durch Bilder vermittelten utopischen Visionen verschwunden. Ist es heute noch angemessen, Entwurfsideen in eigenwillig konstruierten Bildern zu erzählen oder sind diese in Zeiten der Bilderflut überflüssig? Worin steckt in Zeiten der Verfügbarkeit von künstlicher Intelligenz noch das Potential von Bildern, entsprungen aus den Köpfen der ArchitektInnen?

Text ohne Bilder

Gerade weil es in diesem Beitrag um sinnlich anregende Bilder geht, wird dieser Text nicht illustriert. Um in der Domäne der Architekturtheorie zu verweilen und nicht in die konkrete Kritik einzelner Werke abzugleiten, wird im Folgenden bewusst darauf verzichtet, gute oder schlechte Beispiele gegeneinander zu positionieren. Es wäre auch unangemessen, ArchitektInnen nach ihren produzierten Bildern zu bewerten, da diese in einem komplexen Geflecht von Verantwortlichkeiten entstehen. Diejenigen Bilder, die als Skizzen zur internen Kommunikation im Team fungieren oder diejenigen, die nach ökonomischen Auflagen für die Überzeugung von

BauherrInnen dienen, werden ausgeklammert. Analoge und digitale Bilder werden gleichwertig adressiert, denn Bilder können auch im digitalen Handwerk ihr Potential entfachen. Die Gedanken dieses Textes werden deshalb nicht durch Illustrationen konkretisiert, vielmehr sollen sie Bilder im Kopf der LeserInnen erzeugen.

Synthetisierende Bilder

Bis zur Ausdifferenzierung in Spezialisierungen von Architekturen und der Aufspaltung in angewandte Künste und Wissenschaften in der Moderne wurde der Architekturberuf seit Vitruv als eine Universalwissenschaft angesehen, welche sich auf eine enzyklopädische Bildung stützt. Universalgenies wie Claude Perrault, Guarino Guarini oder Christopher Wren waren nicht nur Architekten, sondern auch Bildhauer, Mediziner, Naturwissenschaftler, Mathematiker oder Philosophen. Ist durch die Abschaffung dieses allumfassenden Wissensanspruchs auch das Enzyklopädische in der Architektur verloren gegangen? ArchitektIn zu sein heißt bis heute, unterschiedliche Wissensgebiete zu verknüpfen und trotz sich widersprechender Interessen in einem Entwurf eine kohärente Idee zu formen.

Aktuell ist jedoch die Tendenz einer Homogenisierung zu spüren, eines Fokusses auf monotone Gebäude unter wachsendem ökonomischem Druck. Das Arbeiten mit computergestützten Zeichenprogrammen und künstlicher Intelligenz propagiert dabei eine neuartige Effizienz im Architekturbetrieb. Der Architekturentwurf wird als ein linearer Prozess behandelt, in dem für eine problematische Ausgangslage eine effiziente Lösung gefunden werden müsse. Die Komplexität einer Entwurfsaufgabe wird zu einer überschaubaren Synthese komprimiert statt kondensiert. Der Entwurfsprozess wird abgekürzt, möglichst viele Schritte automatisiert. Digitale Werkzeuge fördern, meist unhinterfragt, die Wahrnehmung von Architektur als fertige Einheit, indem sie in frühen Phasen des Entwurfsprozesses sehr detaillierte Visualisierungen liefern. Die Möglichkeit, ausgefeilte Renderings und computergenerierte Bilder zu erstellen, kann die

Illusion der Endgültigkeit erzeugen und es ArchitektInnen, BauherrInnen und der Öffentlichkeit erleichtern, sich das Projekt als ein fertig durchdachtes Produkt vorzustellen. Die visuelle Kohärenz führt zu der verführten Annahme, alle Aspekte des Entwurfs seien vollständig geklärt. Die Konzentration auf die Erstellung hochdetaillierter und visuell ansprechender Darstellungen überschattet die Bedeutung der konzeptionellen Entwicklung, der kritischen Analyse und der iterativen Erkundung, die für einen architektonischen Entwurf so entscheidend sind. Diese Entwicklung werde durch die englische Benennung des Entwurfs als "project" beeinflusst. Massimo Cacciari entdeckt in diesem Begriff eine wesentliche Übereinstimmung mit den Programmen der technowissenschaftlichen Rationalisierung.³ Der Ton des Projekts vermittele eine Antizipation, Vorhersage und konkrete Produktion. Durch seine prädiktiv-produktive Kraft gebe er vor, frei von jeder Voraussetzung zu sein. Der Begriff "Project" sei eng mit dem deutschen Wort "Fortschritt" verbunden, während der deutsche Begriff "Entwurf" sich an der Referenz orientiere, von der er sich abheben wolle.⁴ Die aktuelle Vorstellung von einer Architektur als "Project" beinhaltet demnach eine produktive Konstruktion und Antizipation des Projizierten. Sie konzentriert sich auf eine Referenzlosigkeit, ein offenes Werden. Das Konzept der Innovation baut jedoch auf dem Sammeln von Informationen aus früheren Projekten und Erfahrungen auf. Ein weiterer Grund für das wachsende Verständnis von Architektur als konkrete Produktion ist die Einteilung in Leistungsphasen und die Tatsache, dass Architekturbüros immer häufiger nur bis zur Leistungsphase II, also bis zum "Vorentwurf", und nicht für den gesamten Bauprozess beauftragt werden. Dies hat zur Folge, dass der Entwurf in diesem frühen Stadium bereits vollständig als konsistente Ware verkauft werden muss. Der architektonische Entwurf ist jedoch kein linearer Vorgang, der sich in Teile zerlegen lässt. Vielmehr ist er ein vielschichtiger Prozess mit produktiven oder weniger produktiven Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen.

Kreisende Bilder

Selbst der gebaute Entwurf ist nicht definitiv erfassbar. So meint Valerio Olgiati, ein Gebäude sei nur dann als "gut" zu bezeichnen, wenn es von den Besuchenden nicht vollständig verstanden werden könne.⁵ Während des Funktionalismus der Moderne habe man hingegen noch die Position vertreten, ein Entwurf wäre schwach, wenn er nicht absolut eindeutig ist. Eindeutigkeit wird mit Authentizität und ethischer Korrektheit verwechselt. Paradoxiertweise sind viele der von ProtagonistInnen der klassischen Moderne entworfenen funktionalistischen Gebäude eher mehrdeutig und entsprechen dadurch dem Ideal der Ganzheitlichkeit der Moderne. Während einzelne Projekte in ihrer konstruktiven Realisierung eine Vollenendung erreichen, ist die Architektur jenseits des Materialisierten nie endgültig. Fotorealistische Bilder stellen keine Fragen mehr, sie sind fertig gedacht. Architekturbilder, ob analog oder digital, könnten diesem Fehlschluss entgegenwirken, in dem sie einzelne Iterationsschleifen des Entwurfs sichtbar machen, statt die Abkürzung zu einem Endprodukt darzustellen. Ein neuer Einsatz von Bildern, der sich aus Effizienzgedanken herausnimmt, könnte die Architektur in ihrem enzyklopädischen Charakter stärken. Das Enzyklopädische kann der Tendenz zu einer Synthese und Komprimierung mit einem Anspruch auf Komplexität und Ideenreichtum entgegen.

*"Wir zerstören nicht nur die Natur, um uns selber umso zahlreicher zu reproduzieren, sondern verlernen dabei auch die Fähigkeit, Monade zu sein bzw. Spiegel einer Welt, die unsere Neugier weckt. [...] Die denaturierte Welt ist eine enträtselte Welt und diese wiederum eine geistlose. In ihr gibt es für die enzyklopädische Architektur nichts mehr tun."*⁶

Nicht zuletzt verweist das lateinische Wort "enkyklios paideia" auf eine Zirkularität im Sinne einer Nachhaltigkeit. Ein Gebäude wird angesichts der wachsenden ökologischen Herausforderungen nicht mehr als abgeschlossene Einheit betrachtet, sondern als ein lebendiges, sich ständig

transformierendes Gebilde. Architektur agiert vielmehr forschend als wissend. Birgt eine vieldeutige Darstellung mehr Wahrheit in sich als eine eindeutige Erklärung?

Probabilistische Bilder

Zum Begriff "Artificial Intelligence" heißt es im Posthuman Glossary, die Vorhersage und nicht die Wahrscheinlichkeit stünden im Mittelpunkt der dynamischen Automatisierung durch generative KI. Induktive und heuristische Methoden der Logik in automatisierten Systemen zusammen mit prädiktiven Kontrollmechanismen würden in die automatisierte Planung übernommen.⁸ Die Kuratorin der Biennale von Venedig 2023, Anna Longo, bemerkt: "Wir verfügen heute über die fortschrittlichsten Vorhersagetechnologien, und doch sind wir auch beispiellosen Ungewissheiten ausgesetzt."⁸ Seit der Jahrtausendwende stehen ArchitektInnen noch nie dagewesene Techniken zur Verfügung, um mit komplexen Entwurfsvoraussetzungen umzugehen. Mit parametrischen Modellierungstechniken und der Implementierung von Algorithmen können wie in anderen Wissenschaften verlässliche Simulationsmodelle erstellt werden. Die nicht bestimmten Punkte zwischen zwei Koordinaten werden durch Interpolation berechnet, wodurch unterbrechende Leerräume, die in manuellen Zeichnungen auftreten, glatt gezogen werden. Mit diesen Werkzeugen können ArchitektInnen Faktoren wie strukturelle Stabilität, Energieleistung oder NutzerInnenerfahrung ihres geplanten Gebäudes vorhersagen. Die Modelle basieren jedoch auf dem verfügbaren Wissen und den Eingabeparametern, die den Architekturprogrammen zur Verfügung gestellt wurden. Sie sind auf die Genauigkeit und Vollständigkeit der in das System eingegebenen Daten und Annahmen angewiesen. Der prädiktive Charakter von Architekturprogrammen impliziert daher kein absolutes Wissen, sondern eher ein probabilistisches Verständnis der möglichen Ergebnisse auf der Grundlage der bereitgestellten Informationen, welche nicht selten nach einer jahrelangen Planungs- und Bauzeit bereits obsolet sind. Aus baukonstruktiver Perspektive muss

die Architektur zwar mit einem gewissen Maß an mathematischer Präzision konzipiert werden, aber auch mit einem Verständnis für die inhärenten Unschärfen der für den Bau gewählten Materialien. Im Bauen ist jedes Detail stets nur eine Annäherung, insbesondere beim Bauen im Bestand, welches von Überraschungen während des Bauprozesses geprägt wird. In Bildern, die von digitalen Programmen erstellt werden, sind jedoch die Konturen eines Gebäudes hart und jeder Millimeter ist definiert. Was ist die Konsequenz, wenn mit digitalen Zeichenwerkzeugen gearbeitet wird, die schärfer sind als die Realität? Die Messung oder Beobachtung reduziert das Potenzial eines Systems. Diskrepanzen zwischen architektonischen Visualisierungen und ihren Materialisierungen führen regelmäßig zu Streitigkeiten zwischen Architekturbüros, BauherrInnen und der Öffentlichkeit, was ArchitektInnen in eine Position der ständigen Verteidigung bringen kann. Sollten Architekturbilder nun weiterhin fotorealistische Visionen für nicht vorhandene Gebäude sein?

Spekulative Bilder

Der Gartenarchitekt Gilles Clément verweist auf die Absurdität eines solchen Prognosewillens in Bezug auf eine spätere Nutzung: "The user, an unpredictable creature, does not respond to the linear logic of reason."⁹ Er betrachtet den Garten als Sinnbild für ein universelles Konzept des Zufalls:

"In an unpredictable, but nonetheless direct way, the garden in movement owes its existence to the principle of uncertainty recognized elsewhere: in the constantly changing world of human beings. No situation is considered definitive."¹⁰

Wie könnte die Ungewissheit in Vektormodellen, die einer euklidischen Geometrie folgen, implementiert werden? Wie könnte die Variabilität der Parameter, die während des computergestützten Entwurfs sichtbar ist, in der späteren Visualisierung aufgezeigt werden? Könnte das Ausmaß an Spekulationen, die im Designprozess stattfinden, deutlich gemacht werden? Claus Zittel deckt auf, dass selbst die zeichnerischen Darstellungen von

René Descartes in seinem Essay *Les Météores* nichts Beobachtetes illustrierten, sondern vielmehr eine Hypothese bildeten. Wenn der Inhalt für ihn nicht berechenbar war, dann hatten seine Bilder eine erkenntnistheoretische Funktion. Und erst durch das gleichwertige Zusammenspiel von Bild und Text erlangten sie ihre Bedeutung.¹¹ Architektonische Ideen lassen sich nicht quantifizieren, da sie eine komplexe Situation mit unbestimmten möglichen Entwurfsentscheidungen verkörpern. Ein Architekturbild ist ein Zustand der Potentialität vor und auch nach der materiellen Realisierung. Fotorealistische Renderings widersprechen der unberechenbaren Realität des Architekturentwurfs. Oliver Herwig thematisiert die Gefährlichkeit solch repräsentativer Darstellungen:

*"Denn Renderings machen aus Skizzen Wahrheiten und aus ersten Ideen Fakten. Sie lassen kaum noch Raum für Interpretationen und gestalterische Veränderungen, sie sind perfekt, bevor das Haus zu Ende gedacht ist."*¹²

Diese Art von Visualisierungen führt oft zu Enttäuschungen in der gebauten Realität. Auffallend ist, dass die heutigen ArchitektInnen, die von Mario Carpo als "Postdigitalisten" bezeichnet werden, auf erfahrene Kreativstudios und Renderfarmen zurückgreifen, um ihre Arbeit auszuführen.

Abduzierende Bilder

Der Architekturtheoretiker und Architekt Marco Frascari begründet, weshalb ArchitektInnen nicht vollständig durch den Computer ersetzt werden könnten damit, dass ihre Arbeit nicht allein auf Deduktion und Induktion beruhe, sondern vielmehr im Bereich der Vorstellungskraft angesiedelt sei.¹³ Umberto Eco unterstellt seiner Leserschaft, sie habe größtenteils Gefallen an seinen Geschichten, die als Kriminalromane konzipiert sind, da es in ihnen "um das Vermuten geht, um das Wagnis der Aufstellung von Hypothesen"¹⁴. Könnte dies auf das Publikum von Architekturbildern übertragen werden? Wenn Bilder das Publikum einladen würden, Vermutungen über die Zusammenhänge der Formen und Räume aufzustellen?

Im Architekturentwurf gibt es jedoch nicht eine einzige Auflösung des Rätsels, sondern eine vielschichtige Lesbarkeit. Olgiati ist skeptisch gegenüber dem Erzählcharakter der Architektur: "Häuser, die erzählen, haben etwas Didaktisches und darum Langweiliges."¹⁵ Erzählungen können aber auch diskursiv sein, statt eine bestimmte Aussage aufzuzwingen. Statt pädagogisch belehrend zu sein, wirkt Literatur auf uns in kodierter Weise. Die Architektur kann sich der öffentlichen Meinung nicht durch Rätselhaftigkeit verschließen, sondern gerade durch ihre Verschlüsselung in eine aktive Beziehung treten. Ist der Gesellschaft eine großzügigere Übersetzungsleistung zumutbar? Die Referenzen sind nur scheinbar weggefallen, nun stehen die Bilder in einer neuen gesellschaftlichen Verantwortung: die Diskriminierung von Minderheiten und ökologische Krisen sichtbar zu machen. Die Angemessenheit dieses Aktes ist unanfechtbar, das macht es so schwierig, Bilder einzufordern, die aus der architektonischen Idee heraus entstehen. Statt mit Argumenten zu konfrontieren, können Bilder Fragen stellen.

*"Anstatt Ideale zu verkörpern, die nicht mehr gültig sind oder Menschen nicht mehr zu verbinden vermögen, sollte ein Gebäude zum Nachdenken anregen und dazu ermutigen, mit ihm und – im erweiterten Sinne – mit der Welt in einen Diskurs zu treten."*¹⁶

Jenseits des zu Bauenden wird das Architektonische schon lange selbstbewusst in Bildern instrumentalisiert, um den öffentlichen Diskurs anzuregen. Ein poetisches Beispiel hat sich auch auf der Biennale 2023 eingefunden. Das Architekturbild agiert hier mittels erzählerischer Rätselhaftigkeit, um sonst unsichtbare gesellschaftliche Strukturen zugänglich zu machen. In der Arbeit *The Waterworks of Money*, ausgestellt im niederländischen Pavillon, zeichnete Carlijn Kingma ein wandfüllendes komplexes räumliches Bild, das den Mechanismus des Finanzwesens verkörpern will. Geldströme werden wortwörtlich als Wassermasse dargestellt und innerhalb des Wimmelbilds, das an Piranesis Radierungen *Carceri d'invenzione* erinnert, wird es möglich, sich

durch die Schleifen des Geldflusses zu navigieren. Architekturbilder können helfen, dem visuell nicht Verfügbaren Form zu geben. Sie zu lesen braucht Zeit und Teilnahme. Das Architektonische liegt darin, Analogien zu bilden, und Mechaniken aus anderen Systemen in einen neuen Ort zu übersetzen. Durch die Übersetzung in Bilder erlangen diese gedanklichen Abduktionen körperliche Substanz.

Sinnstiftende Gebilde

Die Herausforderung besteht darin, ein Bild zu schaffen, das gleichzeitig Diskurs anregt und konkret ist – eine Darstellung, die ein mögliches Szenario präsentiert, ohne den Anspruch zu erheben, die einzige Lösung zu sein. Stehen Greifbarkeit und Unbestimmtheit nicht im Widerspruch zueinander? In der Erzählung von Märchen und Mythen sind Details essentiell aber auswechselbar. Die Geschichten leben durch ihre konkrete Atmosphäre. Sie werden durch viele Stimmen in vielen Variationen weitererzählt. Konkrete Dinge die intuitiv kodiert werden, müssen nicht erklärt werden. Bilder können nicht nur veranschaulichen, sondern durch die Kodierung eine Idee erst erzeugen und verdaulich machen. Olgiati begreift eine Gebäudeidee nicht als "etwas Esoterisches, das irgendwie verschwommen ist und sich daher der Mittelbarkeit entzieht"¹⁷. Er fordert stattdessen eine außerordentlich klare Formulierung einer Idee, die gleichzeitig metaphysische Qualitäten aufweisen könne. Im Architekturstudium existieren diese gleichzeitig konkreten und transzendenten Bilder. Hier wird die räumliche Idee noch nicht für eine Öffentlichkeit auf eine Aussage reduziert. Ein stimmiges und schlüssiges Konzept sei nicht gleich sinnstiftend, argumentiert Markus Breitschmid. Statt passiv Form zu empfangen und Sinn zu repräsentieren, komme der Architektur nach der Moderne und Postmoderne die Aufgabe zu, Formen aus sich selbst heraus zu erzeugen.¹⁸ Sinnstiftung bedeutet, gezielte Entscheidungen zu treffen, um eine Idee zu verkörpern. Die Parameter, die einen Ort bestimmen, sollten nicht zu gleichen Teilen in den Entwurf einfließen, sondern gezielt abgewogen werden. Der

Wegfall institutioneller Richtlinien und gesellschaftlicher Übereinkünfte kann so auch als Chance gesehen werden:

*"Die heutige Zeit ist faszinierend für Architekten, musste doch die Architektur in keinem Zeitalter zuvor so rein architektonisch sein wie gegenwärtig. Architekten müssen Räume erzeugen, ohne auf außerarchitektonische Referenzen zurückzugreifen."*²¹

Könnten wir von intellektuellen statt referenziellen Bildern sprechen? Bilder, die nicht Wissen anreichern und repräsentieren, sondern Wissen auf neue Weise verknüpfen? In der Widersprüchlichkeit Frascaris: "Um aussagekräftig zu sein, müssen architektonische Zeichnungen Raum für klare Interpretationen bieten."¹⁹ Die Auslagerung der Produktion von Bildern für die Öffentlichkeit negiert den konstruktiven Bestandteil der bildlichen Kommunikation einer Idee im architektonischen Entwurf.

Sprechende Bilder

Richard Patterson beschreibt in seinem Aufsatz *What Vitruvius Said*, worin die Besonderheit Vitruvius' *De Architectura* bestanden habe, die verantwortlich für den unübertroffenen Stellenwert dieser für die Disziplin ist. Die Bedeutung liege in dem Akt der Überführung von einzelnen Teilpraktiken hin zu einem öffentlichen Diskurs der Architektur.²⁰ Der Technologie werde in den Schriften ein Anspruch absoluter Objektivität abgesprochen, stattdessen folge sie den Mitteln der Rhetorik. Vitruvius wandte die Regeln der Sprache auf die technischen Praktiken an. Folgen wir Vitruvius, so scheint es nicht angemessen, Architektur in Bildern als etwas Objektives zu präsentieren. Architektur entsteht aus den Regeln des öffentlichen Diskurses und kann sich diesem nicht verschließen. Dadurch kann sie mit denselben Mitteln der Rhetorik besprochen und verhandelt werden und sich so auch den Mitteln der Erzählung bedienen. Statt die Objekte zu beschreiben und zu analysieren, bestimmt der Diskurs die Objekte. Horst Bredekamp stellt in seiner *Theorie des Bildakts* heraus, dass Bilder nach der kulturellen

Grundstruktur der Sprache analysiert und bewertet würden:

*"Die Analyse und Pflege von Bildern sowie das bildreflexive Vermögen ihrer Bewertung und Distanzierung ist in jene kulturelle Grundstruktur eingewoben, in der auch die Sprachanalyse und die Sprachpflege ihren Ort haben."*²²

Im Anfangszitat betont auch Francesco Moschini die Notwendigkeit einer solchen Gleichartigkeit [„the same“] in einer Vielfalt und einer Reichhaltigkeit der architektonischen Sprache, um Wirkmächtigkeit zu erlangen.

Fordernde Bilder

Bilder besitzen in den technisch hochgerüsteten Gesellschaften einen unverwechselbaren Stellenwert im Instrumentarium der Kulturtechniken.²³ Die bewusste Konstruktion von Architekturbildern an der Schnittstelle zwischen dem Entwurf und der Kommunikation einer Idee an die Öffentlichkeit ist jedoch ein aktuell unausgeschöpftes Potential. Kodierte Bilder können dazu beitragen, der Komplexität und Unberechenbarkeit der Realität angemessen zu begegnen. Die Frage, wie Architektur durch Bilder kommuniziert, entspringt der Frage nach der Rolle der Architektur in der Gesellschaft. Architektur ist nicht als Reproduktion des Sozialen zu verstehen, sie

bildet die Gesellschaft vielmehr aktiv mit.²⁴ Der Wandel in der gebauten Architektur hängt von der Art und Weise ab, wie ein architektonisches Konzept in Bildern komponiert und kommuniziert wird. Architekturbilder können wie Mythen Ideen in den Umlauf bringen, zum öffentlichen Diskurs anregen und die Architektur als verhandelbares Konstrukt zeigen. Wenn es eine zeitliche Aktivierung wie beim Lesen der Bilder gibt, dann setzt sich der Rezipierende in Beziehung, projiziert seine Vorstellungen und eignet sich so das Konzept an. So können Architekturbilder mehr Resonanzraum entfachen, als das gebaute Beispiel selbst. Zugrunde liegt dieser Wirkmacht eine besondere Eigenaktivität, die Bredekamp als eine Art Sprechakt artikuliert: "Das Bild spricht, und indem es sich äußert, fordert es vom Abkömmling eine Reaktion."²⁵ Die Sphäre des Bedingten könne so durch die Unbedingtheit einer eigenaktiven Gestalt ersetzt werden. Die übergreifende Frage nach der Angemessenheit einer Eigenwilligkeit der Bilder lässt sich mit einer Differenzierung beantworten: Sie darf nicht in der Repräsentation eines Eigeninteresses einzelner ArchitektInnen bestehen. Vielmehr sollte die Eigenwilligkeit als etwas dem Genre der Bilder wesensbestimmendes ernst genommen werden und ihr fordernder Charakter zum Kodieren einer Botschaft in der Architektur als Potential angeeignet werden.

Anmerkungen:

- 1 Francesco Moschini: *Paolo lacucci. A light through Architecture [1992-2012]*. Milano 2014. S. 10.
- 2 Aldo Rossi: *Gallaratese & Fagnano Olona* (1976). <https://drawingmatter.org/rossi-gallaratese-fagnano-olona/>. aufgerufen am 8.12.2023.
- 3 Massimo Cacciari: *The Unpolitical*. New York 2009. S. 131
- 4 Ibid. S. 123.
- 5 Markus Breitschmid: *Die Bedeutung der Idee in der Architektur von Valerio Olgiati*. Sulgen und Zürich 2008. S. 14.
- 6 Gerd de Bruyn: *Die enzyklopädische der Architektur. Zur Reformulierung einer Universalwissenschaft*. Jörg Gleiter (Hg.). Berlin und Bozen 2008. S. 47.
- 7 Luciana Parisi: "AI (Artificial Intelligence)". In: Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London und New York 2018. S. 23.
- 8 Anna Longo: "Knowledge of Risk and Risk of Knowledge: How Uncertainty Supports the Illusion of Freedom". In: Amanda Beech, Robin Mackay (Hg.): *Construction Site for Possible Worlds*. S. 65.
- 9 Gilles Clément: *Planetary Garden and other writings*. Philadelphia 2015. S. 120.
- 10 Ibid. S. 151.
- 11 Claus Zittel: "Schneekristall, Wind und Wolken: Zum Zusammenspiel von Beobachtung, Bildlicher Konzeption und Wissenschaftlicher Erklärung in Descartes' Die Meteore". In: Alessandro Nova/ Tanja Michalsky (Hg.): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*. Florenz 2009. S. 133.
- 12 Oliver Herwig: "Bilderverbot! Was da zu sehen ist – wird so nie gebaut werden". In: *Neue Zürcher Zeitung*. 04.02.2020.
- 13 Marco Frascari: *Eleven exercises in the art of architectural drawing. slow food for the architect's imagination*. New York 2011. S. 6.
- 14 Umberto Eco: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München, Wien 1984. S. 63.
- 15 Markus Breitschmid: *Die Bedeutung der Idee in der Architektur von Valerio Olgiati*. Sulgen, Zürich 2008. S. 58.
- 16 Valerio Olgiati/ Markus Breitschmid: *Nicht-Referenzielle Architektur*. Zürich 2018. S. 22, 23.
- 17 Ibid. S. 45.
- 18 Ibid. S. 13.
- 19 Marco Frascari: *Eleven exercises in the art of architectural drawing. slow food for the architect's imagination*. New York 2011. S. 40.
- 20 Richard Patterson: "What Vitruvius Said". In: *The Journal of Architecture*. 1997. S. 360.
- 21 Valerio Olgiati / Markus Breitschmid: *Nicht-Referenzielle Architektur*. Zürich 2018. S. 27.
- 22 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt 2010. S. 62.
- 23 Ibid. S. 61.
- 24 Heike Delitz: *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt, New York. S. 12.
- 25 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt 2010. S. 27.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Julian Feriduni, Florian
Fischer-Almannai,
Hannah Nowak, Thilo
Preuß, Robert Saat,
Nora Schlöder, Clemens
Urban, Nina Vollbracht
(Aachen)**

Vom "Primat der Anwesenheit" zu: "Erst entwerfen, dann fragen"

Wie sollen Architekt*innen den Raum betreten, in dem sie tätig werden, den sie transformieren möchten? Es liegt nahe, das Handeln an den Paradigmen von Angemessenheit und achtsamer Beobachtung auszurichten. Aber tut es das wirklich? Folgt nicht vielmehr aus der Verantwortung gegenüber der drohenden ökologischen Katastrophe und in Anbetracht sich zuspitzender gesellschaftlicher Fragen, dass Architekt*innen vielmehr mit freundlichen und gut gelaunten Zumutungen ins Feld gehen? Und dass sie genau damit die teils disruptiven Veränderungsprozesse mit anstoßen? Dies mag vermessen erscheinen in einer Zeit, die eben dieses Verhalten vergangenen Episoden der Architekturgeschichte – insbesondere der Moderne – immer noch zum Vorwurf macht. Aber gerade deshalb gründet die folgende Methode auf einer Mischung aus wohldosiertem Aktivismus, wissenschaftlichen Methoden und einem optimistischen in die Welt-hinaus-Entwerfen. Sie soll damit prüfen, welche Bereitschaft zu konkreten Veränderungen besteht.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
DOI: 10.60857/archimaera.11.87-99
Oktober 2024
#11 "Angemessenheit"
S. 87-99



(1) Suchen Sie sich eine Teampartner*in. (2) Wählen Sie zunächst für sich selbst ein spezifisches Wohnumfeld als Ausgangspunkt der Aufgabe aus. (3) Gemeinsam mit Ihrer Partner*in wählen Sie auch noch ein weiteres, zusätzliches, ganz konkretes Wohnumfeld aus. Sie werden also insgesamt in den nächsten Wochen in drei verschiedene, spezifische Wohnumfelder oder Wohnsituationen eintauchen. (4) Laden Sie sich nacheinander und nach Verfügbarkeit für jeweils ein bis zwei Wochen als Gast in alle drei Wohnumfelder ein und organisieren Sie mit entsprechendem Vorlauf Ihren Aufenthalt und Ihre Aktion. (5) Es ist vielleicht naheliegend, dass dies im Familien- und/oder Bekanntenkreis erfolgen könnte, stellt aber keine Notwendigkeit oder Voraussetzung dar. (6) Sie planen nicht nur Ihren Aufenthalt, sondern formulieren und entwerfen vorab auch ein Anliegen, eine Mission, eine (räumliche) Intervention, die Sie während der Zeit Ihres Aufenthalts in Ihrem Gastwohnumfeld angehen und verwirklichen möchten. (7) Ihre Anwesenheit und Ihre Anliegen sind durchaus als Eingriffe in das Leben Ihrer Gastgeber*innen zu verstehen. (8) Ihre Teampartner*in und Sie unterstützen sich jeweils gegenseitig bei Ihren Missionen. (9) Auf Ihre Aufenthalte werden Sie sich mit uns gemeinsam vorbereiten. Wir werden Sie unterstützen, Ihre Ziele zu präzisieren und Missionen zu entwerfen. (10) Erfolg oder Misserfolg der Missionen spielen am Ende aber keine Rolle. (Normales) Scheitern bleibt immer eine Option. (11) Alles, was von Belang ist, aber auch scheinbar Belangloses bringen Sie als Dokumentationen Ihrer Aufenthalte mit. Erkenntnisse sind toll, Ratlosigkeit ist auch in Ordnung.

AUF EIGENE FAUST

Teilnehmende Beobachtung ist eine Methode der ethnografischen Feldforschung. Zum Zweck der Datenerhebung nehmen Forscher*innen an alltäglichen Aktivitäten teil, um Aspekte des sozialen Lebens im Feld zu studieren.

"Bei der teilnehmenden Beobachtung geht es darum, ein tiefes Verständnis für ein bestimmtes Thema oder eine bestimmte Situation zu erlangen, durch die Bedeutungen, die ihm von den Individuen zugeschrieben werden, die es leben und erleben."¹

Diese Forschungsmethode setzt im Gegensatz zur architektonischen Entwurfspraxis, die gut und gerne nur vom Schreib- und Zeichentisch aus beziehungsweise im Grunde als Tätigkeit sogar ortsunabhängig erfolgen kann, das sog. "Primat der Anwesenheit" voraus.²

Die reine Anwesenheit schafft jedoch noch keine wissenschaftliche Forschung. Die Anwesenheit von Entwerfer*innen zum Beispiel durch Ortsbesuche, Besichtigung und Exkursionen meistens zum Zweck der Ortsanalyse zu Beginn von Projekten kann – etwas provokant – sogar als anti-wissenschaftlich bezeichnet werden. Entwerfende stehen in wirtschaftlicher Abhängigkeit zu ihren Bauherr*innen – und sind deshalb befangen. Ihre Analysemethoden sind auf ein Ziel ausgerichtet: Die Beobachtung soll den späteren Eingriff rechtfertigen. Die Anwesenheit wird erst dann zur Forschungsmethode, wenn Forscher*innen Fragen stellen, Widersprüchlichkeiten zulassen, dokumentieren und die eigene Anwesenheit reflektieren.

Eine teilnehmende Beobachtung ist eine "einmischende Beobachtung"³ und damit verbunden entstehen verschiedene methodologische Schwierigkeiten: zum Beispiel muss das eigene Unbehagen überwunden, der Zugang zum Feld gefunden, das Vertrauen der Beobachteten erarbeitet werden, um die Erlaubnis zu bekommen, Daten zu sammeln. R. Lindner beschreibt "die Angst des Forschers vor dem Feld" als eine physische und psychische Ausnahmesituation. Die Angst zeigt sich "unter anderem in psychosomatischen Störungen wie Herzklopfen und Bauchschmerzen, in motorischer Unruhe bei gleichzeitiger Entschlussunfähigkeit, im Verschieben von Terminen und deren Rationalisierung sowie im Um-den-Block-laufen/fahren".⁴

Um so wenig wie möglich oder mindestens positiv aufzufallen, um vertrauenswürdig zu wirken, besonders nah ran oder weit rein zu kommen, "kleidet sich der Forscher in eine soziale Rolle, von der er annimmt, dass sie das Untersuchungsobjekt, 'mildestimmt'"⁵.

Wäre es da nicht naheliegend für Entwerfer*innen, die als Forscher*innen in ein Feld gehen, in dem Sinne Architekturoethnographie betreiben wollen, ihre Rolle als Architekt*in einzunehmen? Also als Architekt*in gekleidet – mit Modell und Plan in der Hand – das Feld betreten? Im besten Fall würde die Rolle des*der Architekt*in ihnen einen gewissen Schutz bieten. Sie können auf eingeübte Protokolle und Werkzeuge zurückgreifen, kennen die Erwartungen, die an sie gerichtet werden, und wissen um ihre Verantwortung.

Nach dieser Einführung erlauben wir uns dem methodischen Repertoire von Architekt*innen, die sich bisweilen hauptsächlich an beobachtenden Methoden, zum Beispiel Interviews, Mapping, Fotografieren und in letzter Zeit auch verstärkt der ethnografischen Zeichnung⁶ im Sinne einer "visuellen Ethnografie"⁷ abgearbeitet haben, das Experiment „Erst Entwerfen, dann Fragen hinzuzufügen“. Der teilnehmenden Beobachtung von Architekt*innen soll ein Entwurf vorausgehen. Vor der Beobachtung, vor dem Interview, sollen Forscher*innen zuerst selbst entwerfen beziehungsweise planerisch aktiv werden – entlang einer These oder aus Neugierde, gerne mutwillig und gewissermaßen naiv. Wie bei der ethnografischen Feldforschung bemühen sich diese mutwilligen Missionen – wie zu Beginn des Textes erläutert – nicht um Empirie. Es gibt keine wissenschaftliche Versuchsanordnung, die Auswahl des Feldes folgt einer ersten Assoziation und den individuell möglichen Zugängen und Ressourcen.

Die meisten Debatten oder Vorstellungen über Architektur und Partizipation oder präziser formuliert über eine Architektur nah am Nutzen oder nah an den (späteren)

Nutzer*innen gehen von der Vorstellung des aufmerksamen Beobachtens und Zuhörens aus. Nicht, dass das hier verurteilt werden soll, es ist an gegebener Stelle weiterhin essenziell. Es wird aber zunächst einmal deutlich hinterfragt, inwiefern das aufmerksame Zuhören allein schon ausreichend sein könnte für gewisse Veränderungen, vor denen wir als Gesellschaft – ob wir wollen oder nicht – stehen werden.⁸

Also wie erreichen wir die angemessenen Veränderungen, die evtl. mit der ursprünglichen oder intrinsischen Konnotation von "angemessen" als behutsam oder gar sorgsam deutlich weniger zu tun haben werden als mit dem, was wir vormals als radikal, wenn nicht sogar brachial oder brutal angesehen hätten. Müssen wir also nicht vielmehr im gemeinsamen Ausprobieren oder gar Simulieren von Veränderungen ein bisschen anmaßend, frei, spielerisch, radikal oder gar freundlich provozierend agieren und erst dann überprüfen, wie wir dazu stehen, also ob wir so leben können und wollen – sofern das überhaupt noch die Frage sein wird. Wir werden aller Voraussicht nach nicht um die Etablierung oder zumindest das Erlernen neuer Gewohnheiten herumkommen. Welche auch immer dies sein mögen, sie werden sich – allein schon im semantischen Sinne – vermutlich nicht aus dem Beobachten und Erfragen alter Gewohnheiten destillieren lassen. Genau auf diese Anmaßung verweist der Titel "Auf eigene Faust – im Leben von jemand anderem."

FAMILIEN-WG

Eine Familien-WG in einer alten Industriellenvilla stellte während des Tages und größtenteils während der Abwesenheit ihrer Bewohner*innen den Rahmen für die Erprobung verschiedener Szenarien, welche die Räume und ihre Nutzung mit einer neuen Ordnung konfrontierten. Mit Mitteln eines subtilen Surrealismus entstanden so neue Raumbilder und Raumatmosphären. Es ging aber explizit nicht darum, reale Fragestellungen des Wohnens zu beantworten oder auch nur möglicherweise angemessene Optimierungen des Be-



Abb. 1 Manipulation
Wohnzimmer. Installation und
Foto: Hannah Nowak und Nora
Schlöder.



Abb. 2 Aushandlungsprozess
der Nutzung. Installation
und Fotos: Hannah Nowak und
Nora Schlöder.

Abb. 3 Spielerische
Ordnung. Installation und
Fotos: Hannah Nowak und Nora
Schlöder.



Abb. 4 Manipulation Küche.
Installation und Foto: Hannah
Nowak und Nora Schlöder.



standes aufzuzeigen, vielmehr handelte es sich um ein Wahrnehmungsexperiment und den Versuch einer De- und Reprogrammierung vorherrschender Bilder und Gewohnheiten oder, etwas überspitzt formuliert, von vermeintlichen Wahrheiten des Wohnens.

Der Faktor der Gewohnheit oder der Gewohnheiten im Wohnen wird dabei als Schlüssel einer Art erkenntnistheoretischen Metawahrheit gesehen: Es gibt nicht das richtige, das wahre Wohnen, es gibt nur beobachtbare und feststellbare zeitspezifische Gewohnheiten des Wohnens. Daraus ergibt sich auch die Legitimation für mutwillige Veränderungen im Sinne eines Angebotes zur Erprobung möglicher neuer Gewohnheiten.

Traum, Spiel, Unordnung und Zerstörung sollten im konkreten Fall der als künstlerisch zu verstehenden Interventionen helfen, die Grenzen vermeintlicher Wahrheiten des Wohnens zu verwischen und somit das Bestehende in Frage zu stellen, zu transformieren oder neu zu ordnen. Dabei sind die Verfasser*innen nicht alleinige Autor*innen, sondern gestalten und verändern in Interaktion mit anderen gemeinsam. Eine Übung im Loslassen fixer Ideen und eine Art des gemeinsamen suchenden Gestaltens. Sobald nach den ersten von den Verfasser*innen frei und ohne Einbezug der Bewohner*innen initiierten Gestaltungsimpulsen die Reaktionen und Einwirkungen von Dritten beziehungsweise eben den Bewohner*innen wirkten und sicht-

Abb. 5 Manipulation Büro.
Installation und Foto: Hannah
Nowak und Nora Schlöder.



bar wurden, geriet das Spiel des bewussten linearen Gestaltens in Bewegung. Ergebnis und Deutungshoheit wurden verhandelbar.

Durch die Konfrontation mit dem scheinbar Fehlplatzierten eröffneten sich neue Möglichkeiten der Aushandlung von Raum, von Nutzung und Atmosphäre. Diese gehen über die erlernten Vorstellungen des Wohnens hinaus und stellen neue grundlegende Fragen. Produktivität, Geschwindigkeit und singuläre Determination unserer Wohnwahrheiten wie Küche oder Erschließungsräume verhindern oftmals das Neudenken dieser Räume. Indem bewusst neue, scheinbar deplatzierte oder ungewohnte Elemente hinzugefügt wur-

den, konterkarieren diese den Status quo. Die Manipulation von Oberflächen und scheinbar kleine Eingriffe verändern die Erscheinung, die Nutzung und die stofflichen Eigenschaften des spezifischen Umfelds.

VORSTADT-VILLA

Eine Vorstadtvilla aus den 60er Jahren, in der eine allein wohnende Person auf etwa 260 qm Wohnfläche zurückgreifen kann, wurde für eine Woche zum Testfeld. In der Vorbereitung des räumlichen Eingriffs in den Bestand wurde zunächst das "Auffüllen" der bestehenden Wohnflächen diskutiert. Technokratisch gesprochen wurde also eine höhere Bewohner*innendichte in Erwägung

Abb. 6 Konstruktionsmaterial der noch unvollständigen Veränderung. Foto: Thilo Preuss und Clemens Urban.



Abb. 7 Säuberung des Trennvorhangs. Foto: Thilo Preuss und Clemens Urban.



gezogen und durch den temporären Einzug der beiden Verfasser*innen dieser Arbeit im Grunde auch ansatzweise realisiert. Wobei hier rein rechnerisch immer noch eine Wohnfläche pro Kopf von 86 qm resultierte.

Der letztlich durchgeführte Eingriff erfolgte dann in Abgleich mit den hier als angemessen interpretierten

Wohnflächen pro Haushaltsgröße, die in den entsprechenden Richtlinien für geförderten Wohnungsbau vorgegeben sind. Für einen Ein-Personen-Haushalt sahen zum Zeitpunkt der Intervention etwa die Richtlinien für das entsprechende Bundesland 47,5 qm vor.

Über eine Woche wurde das Haus daher auf eine für seine Eigentümer*in nutzbare Wohnfläche von nur noch 47,5 qm reduziert. Durch netzartiges Textil, Dachlatten und Baustützen wurden die bestehenden Räume in ihren Zuschnitten neu abgesteckt. Die Autoren*Innen implantierten eine ganz neue Raumfigur in die bereits bestehende. Dabei sollte aus allen vorhandenen Grundfunktionen des Wohnens und ihrer Verortung im Bestand ein nach Förderrichtlinien angemessener Anteil herausgeschnitten und in die so reale wie fiktive "neue Wohnung" einbezogen werden: Laut Förderrichtlinien also 20 qm Wohn- und Essraum, 2 qm Arbeitsplatz, 11 qm Schlafzimmer, 7 qm Küche, 4 qm Badezimmer, sowie ein 5 qm Flur- und Abstellraum. Zusätzlich wurde Platz für einen 4 qm großen Balkon vorgesehen.

Abb. 8 Grundriss der räumlichen Veränderung Zeichnung: Thilo Preuss und Clemens Urban.

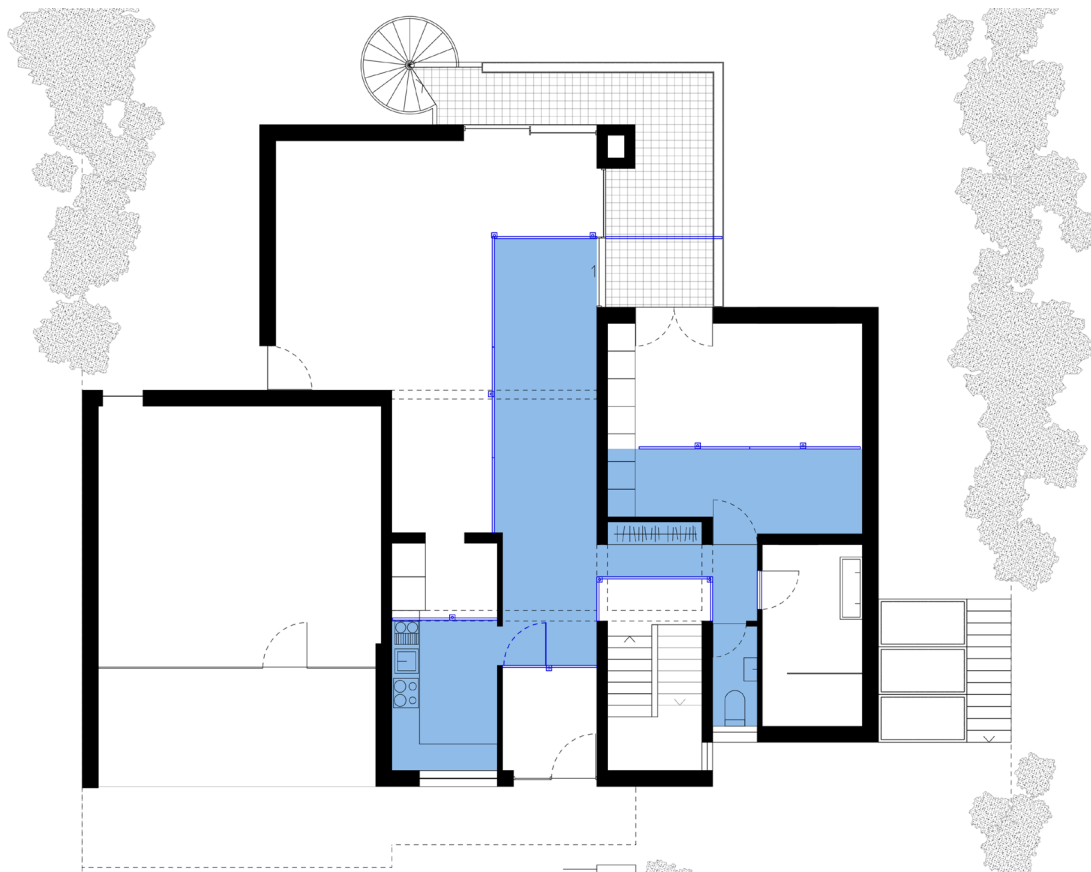




Abb. 9 Filmstills des Bauprozesses. Fotos: Thilo Preuss und Clemens Urban.

Hieraus ergab sich die retrospektiv wenig überraschende Erkenntnis, dass die durch Semipermeabilität der eingebrachten Vorhänge erzeugte Gleichzeitigkeit von gegebenem und neu definiertem Raum eine ganz eigenwillige, hybride räumliche Erfahrung mit sich brachte und gleichzeitig verzerrend auf die eigentliche Raumerfahrung im Gegensatz zu der in einer realen kleinen Wohnung wirkte. Ebenso war die bewohnende Person zuweilen überrascht, dass sie offensichtlich entgegen ihrer Erwartungen auch mit weniger Platz zu recht kommen könnte und sich mit der neuen Raumwirkung nach anfänglichen Zweifeln gut anfreunden konnte. Für die Verfasser*innen als Interventionist*innen warf die Installation auch bisher ungekannte Fragen nach der Zumutbarkeit und dem Ausreizen von Gastfreundschaft auf. Das Mit-Leben auf dem eingeschränkten Raum zeigte beinahe augenblicklich sich ankündigende Reibungspunkte auf.⁹

WOHN- UND PRAXISGEBÄUDE

Die geplante Intervention zielte darauf ab, ungenutzte, aber voll möblierte Räume in einem Wohn- und Praxisgebäude aus den siebziger Jahren in Rheinland-Pfalz wieder

zu nutzen. Das Gebäude diente ursprünglich als Wohnhaus für eine Familie mit vier Personen und eine Arztpraxis der Eigentümer*innen. Die Praxis ist mittlerweile extern vermietet, den Wohnbereich mit 350 qm bewohnt eine verwitwete Frau seit nun neun Jahren alleine.

Als die am wenigsten spezifische Tätigkeit des Wohnens, die von jedem Menschen in jedem Haushalt täglich (beziehungsweise nächtlich) praktiziert wird, soll hier die des Schlafens angenommen werden. Inwiefern mit dieser Behauptung eine unterschwellige Provokation einhergeht, darf jede Rezipient*in für sich selbst klären. Der räumlich-programmatische, aber lediglich temporäre Eingriff sah vor, in jedem ungenutzten Raum des Hauses innerhalb der Woche des Aufenthalts mindestens einmal zu übernachten. Es spielte dabei keine Rolle, ob dies der bisherigen oder ursprünglichen Funktion oder Möblierung des Raumes entsprach. Das vorhandene Mobiliar der verschiedenen Räume wie der Diele, des Fernsehzimmers oder eines ehemaligen Kinderzimmers wurde unverändert belassen. Es wurde lediglich ein idealisiertes Himmelbett als eigener kleiner Raum hinzugefügt, eine Art Raum im Raum also.

Abb. 10 Im Flur. Installation und Foto: Julian Feriduni.



Abb. 11 Im Ankleidezimmer.
Installation und Foto: Julian
Feriduni.



Abb. 12 Im Wohnzimmer.
Installation und Foto: Julian
Feriduni.



Abb. 13 Im Arbeitszimmer.
Installation und Foto: Julian
Feriduni.



Das Konzept folgte der Idee einer Form von Nomad*innentum innerhalb eines abgeschlossenen Hauses. Es diente dabei aber vielmehr als erstes Experiment für die eigene Flexibilität und eigene spezifische Wahrnehmung (im Schlaf) als ein konkreter Lösungsvorschlag in Hinblick auf die Wohnungsfrage. Dafür ist das Thema des nicht fixen Schlafplatzes oder auch der nicht gegebenen Intimität im Wohnungsbau noch viel zu stark von den Exzessen

des Immobilienmarktes heute und in der Vergangenheit geprägt. Das in den Anfängen des 20. Jahrhunderts gängige Phänomen der proletarisch-prekären Tagschläfer*innen sollte hier gerade nicht fälschlicher- oder naiverweise idealisiert oder gar romantisiert werden. Vielmehr stand eine Untersuchung in Hinblick auf zeitgenössische Fragen und Potenziale des Wohnens und das Skizzieren einer potenziellen Entwicklungslinie im Vordergrund.

In Analogie zu Bruce Nauman¹⁰ haben die Verfasser*innen nachträglich (ein teil-fiktives) Gedächtnisprotokoll in Form eines Logbuches zu ihrem Aufenthalt verfasst, in dem neben der zeitlichen Abfolge auch emotionale Beobachtungen in Bezug auf das eigene Befinden während der Intervention festgehalten wurden.

Das wandelnde Schlafzimmer
Im Haus meiner Großmutter

Von
Julian Feriduni

© 2022

Montag				Location: Aachen, Rodenbach, Kaiserslautern	Day 1 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
1	9	0	56	Aufbruch in Aachen	müde
	9	16	42	Abholung Guo Yaxiong	
	12	4	32	Ankunft Rodenbach	
	12	6	10	Führung Haus; Zimmerzuteilung	
	12	24	46	Hund läuft weg	genervt
	12	26	14	Hund eingefangen	erleichtert
	12	58	0	Mittagessen Imbiss	hungrig
	2	13	32	Ankunft Baumarkt	
	13	34	22	Materialscouting	überfordert
	14	5	12	Abfahrt Baumarkt	
	14	23	45	Ankunft Rodenbach	
	14	24	58	Ausladen der Materialien	
	14	39	56	Aufbruch in den Wald	entspannt
	14	46	43	Spaziergang Hund	
	15	43	51	Ankunft Zuhause	
	15	44	26	Recreational Time	müde
	3	16	31	Werkstatteinrichtung Garage	
	16	53	57	Holz streichen	
	19	10	0	Abendessen mit Großmutter	hungrig, müde
	20	8	32	Holz streichen	
	20	33	59	Trocknungszeit	
	21	12	31	Holz zusammenschrauben	
	21	47	26	Pläne zum Aufbau	müde
	22	26	32	Ausladen restlicher Materialien	müde
	22	41	54	Schlafenszeit	

Dienstag				Location: Rodenbach	Day 2 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
4	7	0	0	Wecker klingelt	müde
	7	9	15	Aufstehen und Yoga	entspannt
	8	4	57	Waldspaziergang mit Hund	
	9	10	41	Ankunft Zuhause	
	9	13	21	Frühstücken mit Großmutter	hungrig
	9	44	35	Holz zusammenschrauben	
	10	2	14	Möbel in der Diele wegräumen	nachdenklich
	5	10	35	Holzrahmen in Diele aufbauen	
	10	59	36	Vorhänge an Holzrahmen anbringen	verärgert
	11	13	4	Matratze aus Gästezimmer holen	
	11	20	35	Holzrahmen einrichten	
	11	29	12	Bettwäsche neu beziehen	
	11	43	45	Probeaufnahmen Fotodokumentation	
	12	57	22	Mittagessen mit Großmutter	hungrig
	13	36	21	Recreational Time	
	16	7	45	Kuchenessen mit Großmutter	gemästet
	16	35	24	Spaziergang mit Hund	
	17	26	45	Fotodokumentation	
	18	54	12	Abendessen mit Großmutter	
	19	50	52	Krimi schauen	
	22	32	14	Schlafenszeit in der Diele	müde

Mittwoch				Location: Rodenbach	Day 3 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
6	7	0	0	Wecker klingelt	ausgeschlafen
	7	1	54	Aufstehen und Yoga	ungeduldig
	7	58	14	Waldspaziergang mit Hund	
	9	2	54	Ankunft Zuhause	
	9	3	45	Frühstücken mit Großmutter	hungrig
	9	41	57	Recreational Time	
	11	14	14	Holzrahmen in der Diele abbauen	
	7	11	29	Holzrahmen im Wohnzimmer aufbauen	
	11	51	48	Vorhänge an Holzrahmen anbringen	
	12	2	17	Möbel in Diele aufräumen	genervt
	12	18	26	Holzrahmen einrichten	
	12	26	57	Bettwäsche hoch tragen	
	12	31	45	Probeaufnahmen Fotodokumentation	
	13	16	54	Mittagessen mit Großmutter	hungrig
	14	0	52	Recreational Time	
	16	10	41	Kuchenessen mit Großmutter	zufrieden
	16	43	35	Spaziergang mit Hund	
	17	25	14	Fotodokumentation	
	18	54	43	Abendessen mit Großmutter	hungrig
	19	45	52	Besuch der Nachbarin	
	19	50	24	Spielerabend mit Nachbarin	
	22	41	52	Schlafenszeit im Wohnzimmer	müde

Abb. 14.1 Das Logbuch, Teil 1.
Autor: Julian Feriduni.

Mittwoch				Location: Rodenbach	Day 3 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
6	7	0	0	Wecker klingelt	ausgeschlafen
	7	1	54	Aufstehen und Yoga	ungeduldig
	7	58	14	Waldspaziergang mit Hund	
	9	2	54	Ankunft Zuhause	
	9	3	45	Frühstücken mit Großmutter	hungrig
	9	41	57	Recreational Time	
	11	14	14	Holzrahmen in der Diele abbauen	
7	11	29	18	Holzrahmen im Wohnzimmer aufbauen	
	11	51	48	Vorhänge an Holzrahmen anbringen	
	12	2	17	Möbel in Diele aufräumen	genervt
	12	18	26	Holzrahmen einrichten	
	12	26	57	Bettwäsche hoch tragen	
	12	31	45	Probeaufnahmen Fotodokumentation	
	13	16	54	Mittagessen mit Großmutter	hungrig
	14	0	52	Recreational Time	
	16	10	41	Kuchenessen mit Großmutter	zufrieden
	16	43	35	Spaziergang mit Hund	
	17	25	14	Fotodokumentation	
	18	54	43	Abendessen mit Großmutter	hungrig
	19	45	52	Besuch der Nachbarin	
	19	50	24	Spielerabend mit Nachbarin	
	22	41	52	Schlafenszeit im Wohnzimmer	müde

Donnerstag				Location: Rodenbach	Day 4 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
8	7	0	0	Wecker klingelt	müde
	7	35	57	Aufstehen und Yoga	
	8	15	32	Waldspaziergang mit Hund	entspannt
	9	2	56	Ankunft Zuhause	
	9	10	34	Frühstücken mit Großmutter	hungrig
	9	45	21	Holzrahmen abbauen Wohnzimmer	
	9	59	59	Holzrahmen in Esszimmer aufbauen	
9	10	30	14	Aufräumen Wohnzimmer	gelangweilt
	10	48	53	Vorhänge an Holzrahmen anbringen	
	11	3	43	Fische füttern im Garten	
	11	11	54	Holzrahmen einrichten	
	11	34	56	Neue Decken suchen	verwirrt
	11	58	38	Probeaufnahmen Fotodokumentation	
	12	49	39	Mittagessen mit Großmutter	
	13	50	12	Recreational Time	
	15	54	10	Spaziergang mit Hund	
	16	29	30	Fotodokumentation	
	19	2	29	Abendessen mit Großmutter	hungrig
	20	15	0	Krimi schauen	
	22	20	14	Schlafenszeit im Esszimmer	

Freitag				Location: Rodenbach	Day 5 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
10	7	0	0	Wecker klingelt	müde
	7	9	15	Aufstehen	
	8	4	57	Waldspaziergang mit Hund	
	9	10	41	Ankunft Zuhause	
	9	13	21	Frühstücken	
	9	44	35	Holzrahmen im Wohnzimmer abbauen	gelangweilt
	10	2	14	Holzrahmen in Fernsehzimmer bringen	
11	10	35	48	Esszimmer aufräumen	
	10	59	36	Vorhänge an Holzrahmen anbringen	
	11	13	4	Bettwäsche hoch holen	
	11	20	35	Holzrahmen einrichten	gelangweilt
	11	29	12	Neue Decken suchen	
	11	43	45	Probeaufnahmen Fotodokumentation	
	12	57	22	Mittagessen mit Großmutter	hungrig
	13	36	21	Recreational Time	
	16	7	45	Kuchenessen mit Großmutter	
	16	35	24	Spaziergang mit Hund	
	17	26	45	Fotodokumentation	
	18	54	12	Abendessen mit Großmutter	hungrig
	19	50	52	Film schauen	
	22	32	14	Schlafenszeit im Wohnzimmer	

Samstag				Location: Rodenbach, Aachen	Day 6 of 6
Chapter	hr	min	sec	Description of events	Feelings
12	7	0	0	Wecker klingelt	ausgeschlafen
	7	5	47	Aufstehen und Yoga	
	9	10	14	Frühstücken mit Großmutter	hungrig
	9	40	52	Holzrahmen im Fernsehzimmer abbauen	
	10	0	11	Holzrahmen in Garten transportieren	
	10	12	54	Holzrahmen im Garten aufbauen	
	10	43	45	Fotodokumentation	
13	11	35	32	Abbau des Holzrahmens	gelangweilt
	11	57	45	Einlagerung in der Garage	erleichtert
	12	12	57	Aufräumen aller Utensilien	
	12	53	16	Auto beladen	
	13	2	34	Abfahrt	wehmütig
	15	39	45	Ankunft in Aachen	müde

Abb. 14.2 Das Logbuch, Teil 2.
Julian Feriduni.

Anmerkungen:

- 1 "Participant observation is a method of data collection in which the researcher takes part in everyday activities related to an area of social life in order to study an aspect of that life through the observation of events in their natural contexts." McKechnie, Lynne E.F.: 'Participant Observation'. In: Lisa M. Given (Hg). *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Thousand Oaks 2008.
- 2 Jörg Strübing: *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung*. Berlin 2018.
- 3 vgl. Sebastian Bührig: *Grenzen des Miteinanders – Die Forschungsmethode Einmischende Beobachtung*. 2023. S.39-42.
- 4 Rolf Lindner: "Die Angst des Forschers vor dem Feld." In: H. Bausinger / D. Sauermann. *Zeitschrift für Volkskunde*. 1981. S. 54.
- 5 Rolf Lindner: "Die Angst des Forschers vor dem Feld." In: H. Bausinger / D. Sauermann. *Zeitschrift für Volkskunde*. 1981. S. 55.
- 6 vgl. Andreas Kalpakci, Momoyo Kaijima, Laurent Stalder: "Einleitung zu ARCH+ 238." In: *Architekturethnografie*. Berlin 2020. S. 3.
- 7 Andreas Kalpakci, Momoyo Kaijima, Laurent Stalder: "Einleitung zu ARCH+ 238." In: *Architekturethnografie*. Berlin 2020. S. 4.
- 8 Und ja "Klimakrise takes / beats it all" – leider – auch hier wieder.
- 9 Die Verfasser*Innen lebten während der Intervention in den Restflächen. Tagsüber gab es daher unausweichliche Begegnungen mit der bewohnenden Person und Reaktionen auf den überformten Raum wurden den Studierenden unmittelbar zugetragen.
- 10 vgl. Bruce Nauman: *MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop, & flip/flop* (Fat Chance John Cage). 2002.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Hannah Schalk
(Weimar)

Redefinition Komfort

Vom Mehrwert der Pufferzone, oder: Reise zurück zur Architektur

Das Haus ist Hülle für Maschinen geworden. Der Mensch bedient Geräte, deren Systematik er nicht versteht. Geräte, die Defizite jener Konstruktion ausgleichen, die – einmal inadäquat dimensioniert – immer anfällig, unangemessen reaktiv und wartungsintensiv sein wird. Es scheint, als stiegen die Ansprüche und Erwartungen an Funktion und Komfort proportional zu den zunehmenden technischen Möglichkeiten. Die vermeintliche Verfügbarkeit von allem, jederzeit, in Kombination mit einem kaum regulierten Konsumverhalten und dem steten Drang nach Optimierung und Erneuerung bedingen die gegenwärtige Technologie. So ist mit nachhaltigem Bauen meist ein technisch-physikalisch ausgeklügeltes Bauwerk konnotiert, das zwar den Nachweis von Energieersparnis bringt, architektonisches Potential aber vernachlässigt. Dabei besteht angesichts gegenwärtiger Unwägbarkeiten ein erhöhtes Bedürfnis nach resilienten Systemen. Um auf Veränderungen reagieren zu können, braucht es Gebäude, deren Funktionsweise auf verständlichen Grundsätzen basiert, Nutzende in den Betrieb integriert und es ermöglicht, die eigene Umwelt selbständig zu beeinflussen. Aneignung durch Anwendung. Der Beitrag möchte eine Sensibilität für Pufferzonen wecken, die das ästhetische Empfinden um baukonstruktive und bauphysikalische Sinnhaftigkeit erweitert.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
DOI: 10.60857/archimaera.11.101-112
Oktober 2024
#11 "Angemessenheit"
S. 101-112



Optimierungswahn und die Frage nach angemessenem Komfort

Verklebte Fassaden, in denen das Kondensat gefriert, der Kubatur halber versteckte Regenrinnen und Lüftungskonzepte, bei denen Fenster nicht mehr geöffnet werden sollten: Von Marktwerten definierte Architektur, die von kaum greifbaren Wertschöpfungsketten abhängt, deren Herstellung immens energie- und kostenintensiv ist und deren Persistenz sich nicht so ganz erschließt.

Die Wohlstandsentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg führte zu immer mehr Annehmlichkeiten und einer verselbständigten Komforterwartung. Die vermeintliche Verfügbarkeit von allem, jederzeit, in Kombination mit einem kaum regulierten Konsumverhalten und stetem Drang nach Pro-

gression bedingen gegenwärtige Technologien, deren Fokus auf *neu* und *besser*, statt auf *robust* und *langlebig* liegt. Bewusstsein für diese Optimierungswut: Fehlanzeige.

Das Haus wurde Hülle für Maschinen, für eine scheinbar notwendige Technik (Abb. 1). Der Mensch bedient Geräte, deren Funktionsweise er nicht versteht. Geräte, die jene Defizite ausgleichen, die durch eine nachlässige Konstruktion bedingt werden. Jene Konstruktion, die – einmal inadäquat dimensioniert – immer anfällig, reaktiv und wartungsintensiv sein wird. Es scheint, als stiegen die Ansprüche an Funktion und Komfort proportional zu den zunehmenden technischen Möglichkeiten. Das Ergebnis sind Gebäude, „in denen man überall und jederzeit kontraproduktiv handeln kann und die trotzdem einen hohen Komfort bieten.“⁴¹



Abb. 1. Technikraum inklusive Heizungs- und Lüftungsanlage, Therme sowie Pumpe für die Fußbodenheizung. Quelle: HausbauDirekt.



Abb. 2. Charlie Chaplin in *Modern Times*, seiner kritischen Satire über die Industrialisierung, in der der Mensch zum hilflosen Rädchen in einem übermächtigen Getriebe verkommt. 1936. Foto: Piergiorgio Mariniello
Quelle: flickr.

Was ist denn dieser „Komfort“?

Der Begriff „Komfort“ umfasst ein breites Spektrum an Assoziationen. Im 19. Jahrhundert dem englischen „comfort“ entlehnt, was sich mit „Behaglichkeit“ übersetzen lässt, fallen darunter „auf technisch ausgereiften Einrichtungen beruhende Bequemlichkeiten, Annehmlichkeiten“ und eine „einen bestimmten Luxus bietende Ausstattung.“² Der Begriff entwickelte sich aus dem altfranzösischen „conforter“, zu Deutsch „Trost, Stärkung“ oder auch „Zufriedenheit“.³

Sprechen wir in Bezug auf Architektur vom Wohlbefinden des Menschen, also von Raumkomfort, ist der Begriff „thermische Behaglichkeit“ gebräuchlich. Bei dieser Behaglichkeit handelt es sich um individuelle Wahrnehmung, die abhängig von verschiedenen Faktoren ist. Temperatur, Feuchtigkeit und Luftzusammensetzung müssen sich in bestimmten Bereichen bewegen, da sie die körperliche Befindlichkeit der Nutzenden beeinflussen. So wird eine relative Luftfeuchtigkeit von durchschnittlich 55 % als ideal empfunden, während der Temperaturbereich im Winter zwischen 20° C und 23° C liegen und im Sommer 26° C nicht überschreiten sollte.⁴

Subjektive Faktoren wie Gewohnheiten, Erziehung und Veranlagung spielen bei der Wahrnehmung von Raumklima eine ebenso entscheidende Rolle. Hinzu kommen der Grad

und die Art der Tätigkeit, die jeweilige Verfassung des Nutzenden, Alter, Geschlecht, Gesundheit, Bekleidung und Einflussfaktoren sensorischer Art, zu denen neben Geräuschen und Gerüchen auch Luftbewegungen gehören.

Komfort vs. Komplexität: Die Nachteile von Effizienz-technologie

Zunehmend wird der Bedarf nach Wärme, Kühlung, Blendschutz oder Frischluftzufuhr über technische Lösungen bedient. Die Entwicklung von immer effizienteren Systemen zur Energieeinsparung birgt dabei finanzielle, performative, logistische und ökologische Problemstellen.

Betrachtet man allein die vergangenen 20 Jahre, so verzeichnet die Technische Gebäudeausrüstung in diesem Zeitraum eine Kostensteigerung von 45 %.⁵ Den eingesparten Energiekosten stehen hohe Investitionskosten gegenüber, deren Aussicht auf Amortisation angesichts der oftmals geringen Lebensdauer respektive der hohen Instandhaltungskosten gering ausfällt: „If an error is possible, someone will make it“ (Donald A. Norman).

Zudem wird der Energieverbrauch für den Betrieb der technischen Systeme unterschätzt. Teils ist in Gebäuden mit sparsamen Konzepten der sogenannte *Rebound-Effekt* nachweisbar: Nutzende verändern durch den hohen Wohnkomfort ihr Verhalten

und verschwenden dadurch Energie, sodass die Einsparungen unmittelbar kompensiert werden.⁶ Auch die zuvor erwähnten Gewohnheiten spielen eine wesentliche Rolle: So schlafen viele während der Heizperiode bei offenem Fenster, wodurch der positive Effekt der Zwangsbelüftung unmittelbar zunichte gemacht wird. Dass das individuelle Verhalten der Nutzenden durchaus zu Energieeinsparungen beitragen kann, zeigte zuletzt die Energiekrise 2022.

Der hohe Komplexitätsgrad von energieeffizienten Systemen erfordert die Zusammenarbeit vieler unterschiedlicher Gewerke, was den Bauablauf immens verkompliziert. Die optimale Abstimmung der Komponenten ist dabei unwahrscheinlich, zudem bedingt die Abhängigkeit des Zusammenspiels zahlreicher Faktoren die Gefahr der Störung oder gar des Ausfalls. In diesen Fällen ist meist die Expertise von Fachkräften notwendig, die oftmals nicht verfügbar sind.

Service- und Reparaturkosten unterliegen aufgrund logistischer Unsicherheiten starken Preisanstiegen, und da die kürzere Lebensdauer elektronischer Bauteile auch kürzere Wartungs- und Reparaturzyklen bedingt, kann hier fast die Rede von einem Teufelskreis sein. Zudem erfordert die stetige Weiterentwicklung der Technologie einen Kenntnisstand, dessen Aktualisierung schlicht nicht zu leisten ist (Abb. 2).

Gegen die Entfremdung: Aneignung durch Anwendung

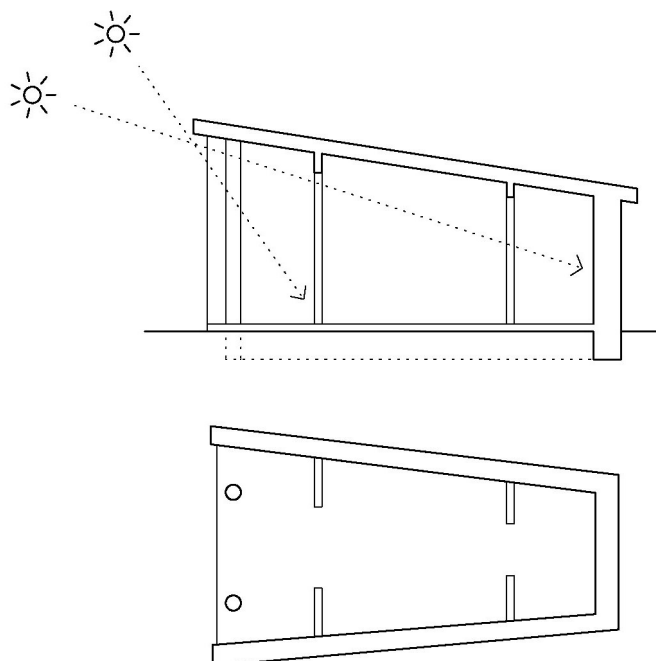
Mit der Erfüllung des Anspruchs an einen ganzjährig gleichbleibenden Komfort geht die Verringerung der Einflussnahme der Nutzenden einher. Der hohe Einsatz von technischen Lösungen führt dazu, dass Behaglichkeitsfaktoren wie Wärme, Frischluftanreicherung oder Verschattung immer weniger durch aktives menschliches Handeln herbeizuführen sind – man bedient dazu nun einen Knopf, einen Touchscreen oder steuert es gleich über das Smartphone von unterwegs. Edeltraud Haselsteiner weist auf die sinkende Bereitschaft hin, natürliche Schwankungen zu akzeptieren, die aufgrund von wetter- oder jahreszeitlich bedingten Zyklen nun mal auftreten.⁷ Die Zunahme von Extremwetterlagen erschwert die dauerhafte Erfüllung des Komfortanspruchs zusätzlich.

Nicht zuletzt durch die Pandemie bedingt, findet eine Verschiebung der Bedürfnisse und des Bewusstseins statt. Reizüberflutung und Beschleunigung im alltäglichen Leben wecken den Wunsch nach manueller Aktivität, nach natürlichen Abläufen und intuitiv verständlichen Funktionsgefügen. Der Raumaufenthalt wird vermehrt nach Wohlbefinden und Geborgenheit bemessen und als entscheidender Faktor der persönlichen Gesundheit aufgefasst.

Kriterien wie Gesundheit, Behaglichkeit und Nutzerzufriedenheit sind mittlerweile auch Bestandteile im Bewertungssystem der Deutschen Gesellschaft für Nachhaltiges Bauen (DGNB).⁸ Ist die unmittelbare Anpassung der Elemente Lüftung, Sonnenschutz, Blendschutz und Temperatur an individuelle Bedürfnisse möglich, erhöht dies laut DGNB die Behaglichkeit und Zufriedenheit der Nutzenden.

Angesichts derzeitiger Unwägbarkeiten wie meteorologischen Wandeln, Kriegen, Krisen, Energiepreisschwankungen, der Weltmarktabhängigkeit und Versorgungsproblemen logistischer Art besteht ein erhöhtes Bedürfnis nach resilienten Systemen. Um auf Veränderungen verschiedener

Abb. 3. Sonnenhaus des Sokrates. Passive Nutzung von solarer Wärme durch massive Wände und Steinboden als Wärmespeicher sowie einen Vorratsraum als Pufferzone. Der Dachüberstand bietet Blendschutz. 2022. Zeichnung: Autorin.



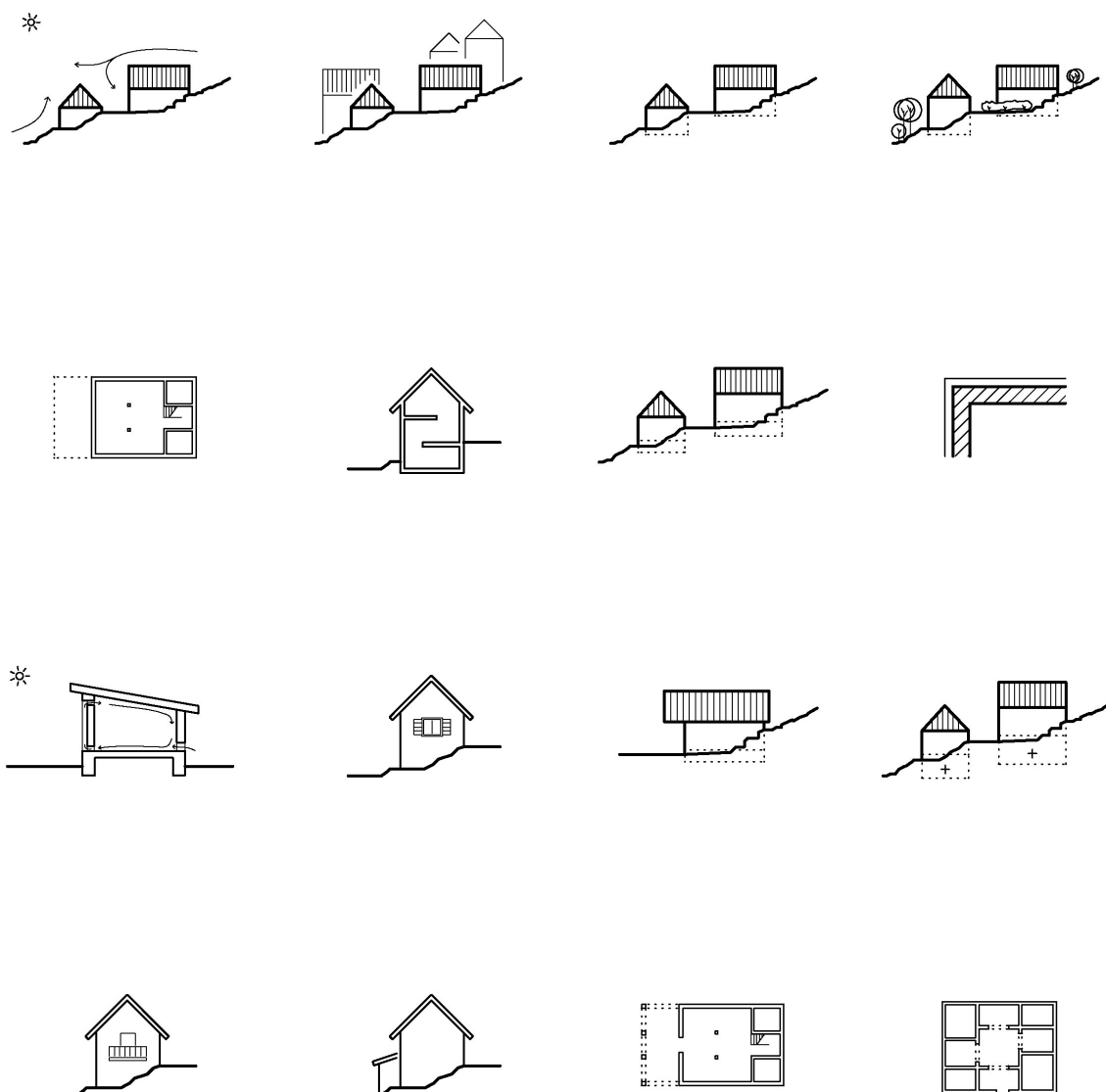


Abb. 4. Schematische Darstellung von Pufferzonen. 2022.
Zeichnungen: Autorin.

Art reagieren zu können, braucht es Gebäude, deren Funktionsweise auf verständlichen Grundsätzen basiert, das Anwenderfehlerrisiko minimiert und die Nutzenden in den Gebäudebetrieb integriert.⁹ Ein grundlegend veränderter Wohnhabitus oder die totale Abkehr des bisherigen Komfortanspruchs ist dabei nicht vorgesehen. Idealerweise passt sich das Nutzerverhalten unbewusst, fast automatisch an – denn dann findet die individuelle Identifikation mit dem Gebäude und seiner Funktionsweise statt.

In einer Zeit vor der Effizienztechnologie ...

Mit „nachhaltigem Bauen“ ist heute meist ein technisch-physikalisch ausgeklügeltes Bauwerk konnotiert, das zwar den Nachweis der Energieersparnis bringt, das Potential des Wirkungsgefüges Architektur aber vernachlässigt. Besonders nach der Ent-

wicklung von technisierten Heiz- und Kühlsystemen hörten Architekten der westlich geprägten Industriestaaten auf, über vorherrschende Sonneneinstrahlung, Windrichtungen und Temperaturen nachzudenken.¹⁰ Man ist bis heute überzeugt, mit Equipment von entsprechender Leistung und Dimension jegliche Widrigkeiten überwinden, fast schon ignorieren zu können.

Während das energiesparende Bauen heute die Beseitigung von thermischen Schwachstellen zum Ziel hat, braucht es vielmehr wieder eine ganzheitliche Betrachtung des Bauwerkes, der Umwelt und der Nutzenden. Denn nach Fertigstellung ist ein Gebäude denselben unablässigen Effekten ausgesetzt wie seine direkte Umgebung: Sonne, Regen, Wind – und Zeit. Im Folgenden werden bewährte Elemente des Bauwesens als *Pufferzonen* betrachtet, die mit Berücksichtigung des Einflusses von Naturkräften konzipiert sind – gewisser-

Abb. 5-7. Wälle mit Bewuchs, Großbritannien. Windschutz passiver und aktiver Art fand jahrhundertlang bei Bauernhäusern Anwendung: Hecken- und Wallpflanzungen schützen Ackerkulturen und Weidevieh, Bäume lenken den Wind zusätzlich nach oben ab. 2012. Foto: Tim Parkin. Quelle: flickr (oben). Irische Cottages sind oft so platziert, dass sie vor den vorherrschenden Winden geschützt sind. Ihre Gärten werden in der Regel von Steinmauern eingefasst, um vor Weidevieh und den Elementen zu schützen. 1979. Foto: Oxfordian Kissuth. Quelle: Wikimedia (Mitte). Reetgedecktes Hallenhaus bei Gifhorn. 1779. Hecken, Bäume und ein weit heruntergezogenes, steiles Dach schützen vor Wind, die Eindeckung mit Schilfrohr ist an das feuchte Klima angepasst. Um 1895. Foto: Richard Andree, Quelle: Wikimedia (unten).

maßen analog zur englischen *Arts-and-Crafts*-Bewegung des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits vernakuläre Architektur abstrahierte und purifizierte, um moderne Nutzungen unterzubringen.

Pufferzonen in der Architektur

„Energetisch betrachtet ist ein Haus weniger ein geometrischer Körper mit klar definierten Grenzen als eine Verdichtung, ein Knoten im energetischen Feld. Ein Haus erzeugt Turbulenzen in der Luftströmung, reflektiert und absorbiert Licht, wirft Schatten und leitet Schallwellen weiter. Der energetische Raum fließt. In diesem Sinn ist ein Haus kein statisches Objekt, sondern ein sich ständig änderndes Fließgleichgewicht. Das Haus steht im Austausch mit seiner Umwelt, es gibt keine eindeutigen Grenzen. Der Schatten eines Hauses – gehört er zum Gebäude oder bereits zum Außenraum?“¹¹

Die Pufferzone ist bisher kein definiertes Element der Architektur. Entlehnt ist der Begriff der Geopolitik und meint im eigentlichen Sinne eine entmilitarisierte Zone zwischen gegenständlichen Mächten.¹² Der Naturschutz beschreibt eine Pufferzone als Gebiet zum Schutz des typischen Landschaftsbilds sowie vor negativen Umwelteinflüssen.¹³ Im Denkmalschutz sind Pufferzonen „das wichtigste Instrument zur Bewahrung des UNESCO-Welterbes“¹⁴ und definieren ein Gebiet um Welterbestätten, in dem Nutzung und Entwicklung eingeschränkt sind, um die Stätten zusätzlich zu schützen.

1980 beschreibt Oswald Mathias Ungers die Pufferzone als „passives Element einer klimagerechten Architektur“.¹⁵ Per Krusche wird etwas genauer: Ein Haus solle im Tag-Nacht-Rhythmus, während längerer Witterungsperioden und im Wechsel der Jahreszeiten gegensätzliche Funktionen übernehmen können. Dazu zählen neben dem *Öffnen und Schließen* das *Sammeln und Speichern* von Regen, Wärme und Windenergie, das *Abschirmen und Schützen* vor Regen, Wind und Sonne und das *Ausgleichen* von Temperatur, Frost und Feuchte.¹⁶

Analog zu diesen Begriffsfeldern beschreiben Christian Hönger und Ro-



man Brunner von der Hochschule Luzern drei Verfahren, bei denen das Gebäude in Wechselwirkung zu Klima und Standort steht. Beim „Sparverfahren“ werden durch Verdicken, Schrumpfen oder Eingraben Verluste verringert, Oberflächen verkleinert und potentielle Speichermassen vergrößert. Konträr dazu generiert das „Gewinnverfahren“ durch Ausrichtung zur Sonne maximale Wärmegewinne. Das „Ausweichverfahren“ sieht vor, Energiepotentiale der Umwelt zu konservieren und (mit oder ohne zeitliche Verzögerung) zu verteilen.¹⁷

Eine genaue Analyse der Umgebungsfaktoren vorausgesetzt, können klimatische Schwankungen abgepuffert, Extreme ausgeglichen und Teile des Wärme- oder Kühlbedarfs gedeckt werden.

Die folgende Auswahl von Pufferzonen (vgl. Abb. 3-4) dient als Vorschlag für eine alt-neue Architektursprache und ein neu-altes Bewusstsein bereits existierender Systeme, welche wieder verstärkt Einzug in den Entwurfs- und Planungsprozess nehmen könnten.

Abb. 8. Tessiner Steinhaus aus lokalem Gneis. Flache Steinplatten zur Dacheindeckung werden sorgfältig angeordnet, um eine wetterfeste und langlebige Abdeckung zu bieten. 2021. Foto: Antonio Pisoni.



Gebäudeumfeld: Standort und Position

In jeder Landschaft und Klimazone wurde im Laufe der Zeit ein Bautyp entwickelt, der die spezifischen Verhältnisse des Standortes bei der Gebäudekonzeption berücksichtigt.

Jüngere Architektur schenkt diesen über Jahrhunderte gewonnenen Erfahrungen und Entwicklungen wenig Beachtung – unabhängig von lokalen Bedingungen entwirft man Gebäudetypen, die mit einer erhöhten Energiezufuhr für gleichmäßige thermische Bedingungen im Gebäude sorgen. Faktoren wie der Wärmeabtransport durch Wind, der Sonnenstand im Jahresverlauf oder Temperaturinseln in

Tallagen werden häufig ignoriert. Dabei bestimmen topografische Gegebenheiten die Intensität der Sonneneinstrahlung sowie die Windverhältnisse am Standort und beeinflussen somit entscheidend das Lokalklima. Konkave Formen wie Mulden oder Täler bedingen extreme Tagesklimawerte mit kontinentalem Charakter, konvexe Formen wie Hang- oder Höhenlagen weisen dagegen gemäßigte Züge auf. Bremsungen und Ablenkungen von Wind an einem Ort haben Strömungsprofilverengungen an anderer Stelle zur Folge, wo sie die Windgeschwindigkeiten erhöhen; windgeschützte Bereiche liegen also oft in direkter horizontaler oder vertikaler Nachbarschaft zu extrem windstarken Gebieten.¹⁸

Abb. 9. Vernakuläre Architektur auf den Kykladeninseln in Griechenland. Der weiße Anstrich reflektiert die intensive Sonneneinstrahlung, die dichte Bauweise und Mauern schützen vor starken Winden und spenden Schatten. Kleine Fensteröffnungen schützen vor direkter Sonneneinstrahlung und regulieren Innentemperaturen. September 2013. Foto: Madras. Quelle: Wikimedia.





Abb. 10. Johnson House, New Canaan. Philip Johnson 1945-49. Nordöstlich einer Gruppe von Eichen platziert, schützt deren Schatten das Haus trotz gläserner Wände im Sommer vor Überhitzung, während im Winter die Sonne durch die unbelaubten Bäume scheint. Ein Beispiel funktionalistischer Architektur im Zusammenspiel mit ihrer unmittelbaren Vegetation. 2014. Foto: Mark Andre. Quelle: flickr.

Städte sind im Schnitt 1 bis 2° C wärmer als ihre ländliche Umgebung, bereits bei kleinen Städten macht sich der Stadtklimaeffekt bemerkbar, der bei größeren Städten schnell als störend empfunden wird. Kleinräumige Luftzirkulationen können hier Abhilfe schaffen. Großräumige Maßnahmen wie Kaltluftschneisen hingegen zeigen eher geringe Wirkung, da sich die Freilandwinde oft bereits in den Vorstädten erwärmen und aufsteigen, bevor sie das Stadttinnere erreichen.

Die Klimasteuerung von Gebäuden beginnt bereits mit der Planung des unmittelbaren Umfelds: Je höher und differenzierter eine Vegetation, desto gemäßigter bildet sich ihr Innenklima im Tages- und Jahresverlauf aus. Bepflanzungen, Anbauten und Überdachungen, Schutz- und Wärmemauern, Terrassierungen und Wasserflächen lassen Kleinklimate entstehen, die Klimapuffer- und Ausgleichsfunktionen übernehmen (Abb. 5-10).

Gebäudekonzept: Horizontale und vertikale Raumfolge

Zur Gestaltung des Innenklimas können rhythmische Klimaschwankungen genutzt werden. Die nächtliche Temperaturabsenkung dient dem Kühlen an heißen Tagen; im Winter funktioniert dieses Prinzip bekanntlich entgegengesetzt und die tagsüber gespeicherte Wärme beugt während der Nacht der Auskühlung vor. Intelligente Zonierung und Raumfolge bieten den Vorteil, schon durch das Grundkonzept den Wärmebedarf zu senken und somit den Grad der notwendigen technischen Gebäudeausstattung zu verringern.

Die unterschiedlichen Temperaturzonen können konzentrisch, linear und geschossweise angeordnet werden, erstere findet man zum Beispiel bei römischen Thermen: Den wärmsten Bereich im Innern des Hauses umgeben nächstwärmere Räume, sodass die entweichende Warmluft die angrenzende kühlere Raumgruppe mitbeheizt.¹⁹ Eine lineare Zonierung orientiert die Raumfolge am Sonnenverlauf: Wohnräume sind nach Süden ausgerichtet, während Räume mit geringen Licht- und Wärmebedarf nach Norden ausgerichtet sind. Auch Übergangs- oder Durchgangszimmer bieten dank ihrer Flexibilität große Vorzüge. Jan Herres beschreibt mit dem Typus des Berliner Zimmers ein im Zentrum der Wohnung gelegenes Durchgangszimmer, das seit über 200 Jahren als thermische und

Abb. 11. Hauptmerkmal des Schwarzwaldhauses sind die seitlich weit herabgezogenen Dachflächen, die eine verringerte Angriffsfläche für Windlasten aufweisen. Der große Dachüberstand auf der Giebelseite reflektiert abstrahlende Wärme und verschattet im Sommer die dunklen Hauswände (siehe dazu auch Abb. 15). 1904. Quelle: Rijksmuseum Amsterdam.



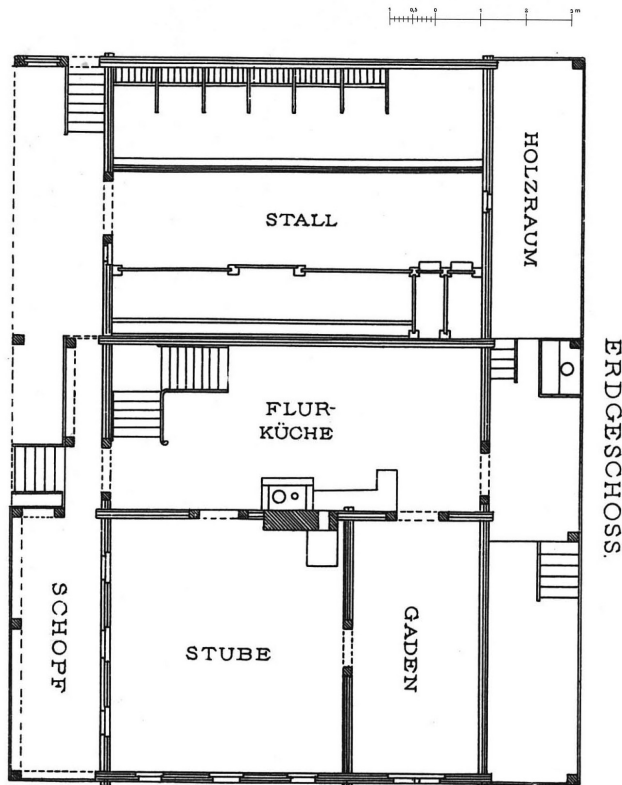
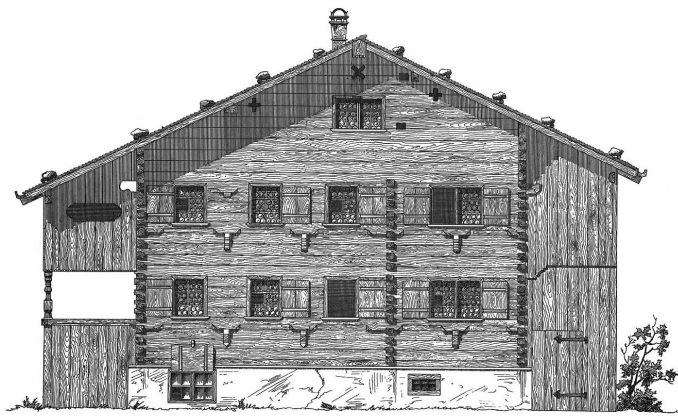


Abb. 12. Bregenzerwälderhaus. Ansicht und Grundriss Obergeschoss. Ein Blockbau mit flachem Satteldach, welcher Wohn- und Wirtschaftsbereich beherbergt. 1902. Quelle: Deiningner 1902.

nutzungsoffene Pufferzone zwischen den angrenzenden Räumen dient.²⁰ Die Zonierung nach Geschossen ordnet die Räume mit hohem Wärmebedarf in den mittigen Ebenen an, wie bei vielen traditionellen Bauernhaustypen

in der Alpenregion zu erkennen ist. Ob Schwarzwaldhaus, Engadinerhaus oder Bregenzerwälderhaus (Abb. 11-12): Über einem halb in den Hang gebauten Kellergeschoss befindet sich der Wohntrakt inklusive Küche und Ofen, der die zentrale Wärmequelle darstellt. Die Schlafräume sind darüber angeordnet und werden durch die aufsteigende Wärme beheizt. Das Heulager im Dachgeschoss des Schwarzwaldhauses entfaltet im Winter zusätzlich eine dämmende Wirkung.

Hinsichtlich eventueller Nutzungsänderungen, Temperaturhierarchien, des Kamineffekts und der Separierung von Geräuschen und Gerüchen stellt ein separater Erschließungskern einen multifunktionalen vertikalen Puffer dar.

Gebäudehülle

Die Gebäudehülle kann zur aktiven Membran zwischen Innen und Außen werden, um den technischen und energetischen Aufwand zu reduzieren. Sie lässt sich im Wesentlichen durch zwei grundsätzlich verschiedene Elemente charakterisieren: Transparente und nichttransparente Flächen, deren Verhältnis unter Berücksichtigung von Lage und Größe für den Energiehaushalt eines Gebäudes entscheidend ist.

Der bauphysikalisch kritische Übergang zwischen Gelände und Bauwerk in Form der Sockelzone (Abb. 13), das Wärmespeichervermögen von Wand und Decke, die positive Energiebilanz von Fensterflächen und ebenso der Witterungsschutz eines wohlüberlegten Daches sind als Gesamtgefüge zu konzipieren. Ihre Wechsel-

Abb. 13. Geissenstall Parvansauls in den Graubündner Alpen. Vrin, Schweiz. Gion A. Caminada 1992-93. Die Sockelzone wird durch ihre Rahmenkonstruktion subtil in Szene gesetzt. 2001. Foto: Gert von Bassewitz. Quelle: Bildindex.



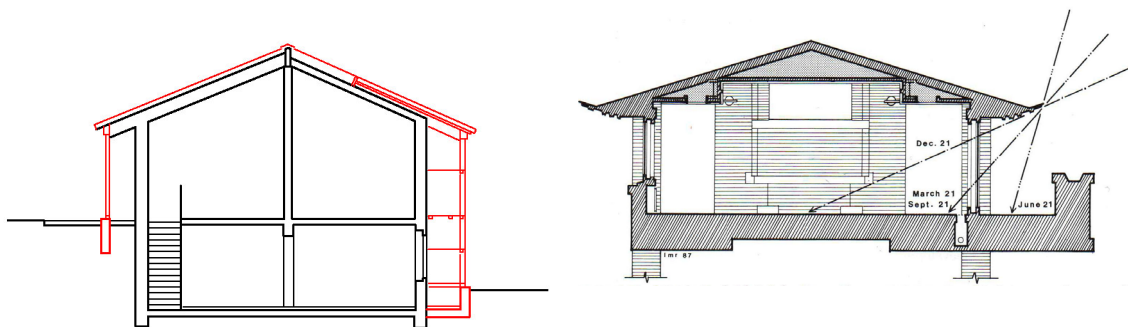


Abb. 14-15. Haus in Heroldsberg. Günter Pfeifer 2012. Additionen rot. Die neue Hülle bietet kleine räumliche Gewinne auf drei Seiten, sammelt solare Energie und leitet erwärmte Luftmassen über den First von der Ost- zur Westseite und umgekehrt. Zeichnung: Autorin (links). Robie House in Chicago. Frank Lloyd Wright 1907-09. Der Dachüberstand ist so proportioniert, dass die Sonne im Sommer die Fenster nicht erreicht und auch im Westen die Fenster vor der tiefen Nachmittagssonne abschirmt. Je kühler die Jahreszeit, desto größer die direkte Sonneneinstrahlung. Quelle: Roth 1993: 387 (rechts).

Abb. 16. Engadinerhaus. Das Untergeschoss besteht aus Stall und Kellerräumen mit Gewölbe. Die Scheune, der Stall und somit die Tiere sind meistens der Sonne zugekehrt, während das eigentliche Wohnhaus im Schatten liegt. 1945. Zeichnung: Alois Carigiet.

wirkung ist überschaubar, funktionieren die Bauteile für sich genommen doch eigenständig. Es gilt allerdings die Maxime, je beständiger jedes Element geplant und konstruiert wird, desto robuster und langlebiger ist das gesamte Gebäude (Abb. 14-15).

Additive und subtraktive Elemente

Zunächst gilt: geometrisch kompakte Formen weisen den geringsten Wärmetransmissionsverlust auf, da hier das Oberflächen-Volumen-Verhältnis am kleinsten ist – die Schlussfolgerung, dass demnach ein Gebäude mit würfelförmlichen Abmessungen und Flachdach die ideale Bauform darstellen, ist selbstredend nicht richtig. Zusätzliche Bauteile vergrößern die Gesamtoberfläche und bieten dank ihrer Lage am Übergang von Innen und Außen Potential zur Sammlung, Speicherung und Verteilung.

Unter additive Elemente fallen jegliche plastische Fassadenausbildungen, zu denen beispielsweise Balkone, Terrassen, Vordächer, Anbauten, Erker oder

Gaube zählen. Anders als die Sockelzone ist der Keller kein zwingend notwendiges Bauteil und zählt somit auch zu den additiven Elementen. Subtraktive Elemente sind jene Module, die durch die Wegnahme von Bauvolumen raumbildend sind. Hierzu gehören Arkaden und Atrien. Pergolen, Hausumgänge, Windfänge und Lauben bilden weitere Pufferbereiche um das Haus (Abb. 16-19).

Die unvermeidbare Kunst

Pufferzonen können sowohl bei Umbau- als auch bei Neubaumaßnahmen Anwendung finden: Gezielte Maßnahmen lassen ein pufferzonentypisches Wirkungsgefüge entstehen, sei es durch die nachträgliche Addition eines Wintergartens, eine standortspezifische Modellierung des Geländes oder die Konzeption einer massiven Speicherwand.

Konstruktionsart und Nutzungsdauer schließen ihre Anwendung nicht aus. Ein rückbaubares Gebäude kann ebenso mit Pufferzonen versehen werden, wie eines, das mit dem Anspruch an Dauerhaftigkeit errichtet wird.

Letztlich bedingen der Mensch, sein Komfortbedürfnis und seine Umgebung die Wahl der eingesetzten Systeme. Pufferzonen leisten zwar einen erheblichen Beitrag zur Reduzierung von Technikeinsatz und Energiebedarf – es ist aber nicht vorgesehen, Gebäudetechnik grundsätzlich zu verbannen. Ziel ist es vielmehr, die vorgestellten Elemente mit verständlicher Technik zu kombinieren, die gegenüber unsicheren Randbedingungen wie beispielsweise Nutzerverhalten und klimatischen Veränderungen robust ist. Es soll einfache Technik verwendet werden, die sich auf ein not-





Abb. 17. Transformation der Tour Bois-le-prêtre. Paris. Druot, Lacaton & Vassal 2006-11. Wohnraumerweiterung durch Wintergärten als vorgestellte Fassade. 2011. Foto: Frédéric Druot. Quelle: lacatonvassal.

wendiges Minimum beschränkt, anwenderfreundlich ist und deren Komponentenaustausch ohne Fachkräfte oder Spezialwerkzeuge möglich ist. Dadurch sollen die Nutzenden wieder mehr in das Gebäude integriert und ihnen Optionen zur Aneignung geboten werden.

„Architecture is the unavoidable art, the art, we cannot escape; it is over, under, and around us virtually every second of our lives.“²¹ Architektur ist die gebaute Aufzeichnung dessen, wie wir unsere Prioritäten geordnet haben,

wer wir sind, was wir sind, und woran wir glauben. Unser Testament in Stein. Leland M. Roth fragt in *Understanding Architecture*: „What, then, is the testament we are building today?“²²

Baukunst – das war lange die geschickte Kombination von Pufferzonen. Hoffentlich entsteht wieder eine Sensibilität für Pufferzonen, die das ästhetische Empfinden um baukonstruktive und bauphysikalische Sinnhaftigkeit erweitert. Vielleicht determiniert dann letztere schließlich den Ästhetikbegriff.

Abb. 18-19. Landwirtschaftliches Zentrum in Salez. Andy Senn Architektur 2017-19. Die Dachhaut wurde über die Hauptkubatur hinausgezogen und dient dem Witterungsschutz. Konstruktiv verwandt mit dem Balkon, vereint der Laubengang den schützenden sowie thermischen Charakter einer Pufferzone. 2019. Foto: Seraina Wirz (links). Der Arkadengang spendet Schatten, schützt vor direkter Sonneneinstrahlung und Regen. Durch die natürliche Luftzirkulation und den Temperatenausgleich reguliert er das urbane Mikroklima. Vigevano 2018. Foto: Roberto Crepaldi (rechts).



Anmerkungen

- 1 Edeltraud Haselsteiner (Hg.): *Robuste Architektur. Low-tech Design*. München 2022.
- 2 Duden: „Komfort“. <https://www.duden.de/recht-schreibung/Komfort>. Zugriff am 24.1.2023.
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Baunetzwissen: „Thermische Behaglichkeit“. <https://www.baunetzwissen.de/gebaeudetechnik/fachwissen/planungsgrundlagen/kenngroessen-der-behaglichkeit-160152>. Zugriff am 23.1.2023.
- 5 Vgl. Haselsteiner 2022.
- 6 Florian Nagler: *Einfach Bauen. Ein Leitfaden*. Basel 2021. S. 35.
- 7 Vgl. Haselsteiner 2022.
- 8 Bei der Bewertung von soziokulturellen und funktionalen Qualitäten werden auch die Kriterien „Thermischer Komfort im Sommer“, „Thermischer Komfort im Winter“ und die Einflussnahme des Nutzers betrachtet. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS): *Bewertungssystem Nachhaltiges Bauen*. <https://www.bnb-nachhaltigesbauen.de/bewertungssystem/buerogebaeude/>. Zugriff am 20.1.2023.
- 9 Jonas Schmelz: *Lowtech – Prinzipien zur ressourcenschonenden und technikminimierten Bauweise*. Weimar 2019.
- 10 Leland M. Roth: *Understanding Architecture*. New York 1993. S. 512.
- 11 Philipp Oswald: „Editorial: Licht, Luft, Sonne.“ In: *ARCH+* 114/115 (1992). S. 30-31.
- 12 Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache: „Pufferzone“. <https://www.dwds.de/wb/Pufferzone>. Zugriff am 22.11.2022.
- 13 Regionales Klimaanpassungsprogramm Modellregion Dresden (REGKLAM): *Schutzgebiete um „Pufferzonen“ erweitern*. (2016). http://regklam.de/fileadmin/Daten_Redaktion/Publikationen/Ma%C3%9Fnahmenblaetter/Ma%C3%9Fnahmenblatt533.pdf. Zugriff am 12.10.2022.
- 14 Brigitta Ringbeck: *Managementpläne für Welterbestätten. Ein Leitfaden für die Praxis*. Deutsche UNESCO-Kommission e.V. Bonn 2008. S. 28, 30. https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-06/Managementplaene_Welterbestaetten.pdf. Zugriff am 12.10.2022.
- 15 Oswald Mathias Ungers: „Experteninterview“. In: Bundesarchitektenkammer. *In dubio pro vita. Energiebewußte Architektur*. Bonn 1980. S. 57.
- 16 Per Krusche: *Ökologisches Bauen*. Wiesbaden 1982.
- 17 Hochschule Luzern/Tina Unruh (Hg.): *Das Klima als Entwurfsmoment*. Luzern 2013. S. 34-39.
- 18 Vgl. Krusche 1982.
- 19 Brigitte Cech: *Technik in der Antike*. Darmstadt 2017.
- 20 Jan Herres: *Das Berliner Zimmer*. Berlin 2022.
- 21 Vgl. Roth 1993. S. 516.
- 22 Ebd.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sabine Brinitzer
(Schaffhausen)

Das gebaute Erbe als Projekt

Über den städtebaulichen Bestand der mittelalterlichen Planstadt Neunkirch und die Angemessenheit des Umgangs mit ihrem baulichen Erbe als Projekt

Die Stadt Neunkirch liegt westlich von Schaffhausen in der Nordschweiz. Ihre Gründung im 13. Jahrhundert wird auf das Ziel der Konstanzer Bischöfe zurückgeführt, hier einen befestigten Stützpunkt zu schaffen. Aufgrund ihres Aufbaus nach einem rechtwinkligen Plan bildet diese Stadt die einzige geometrische Stadtanlage der Schweiz. Ihre Ausdehnung, ihre städtebauliche Struktur und die Höhe ihrer Bauten bilden eine klar begrenzte Form und Gestalt. Dazu tragen die einzelnen Gebäude bei, die dreigeschossig in parallelen Reihen auf bemessenen Parzellen stehen. Sie entsprechen proportional der Ausdehnung der städtebaulichen Anlage und bestimmen mit ihren gleich hohen Satteldächern deren dreidimensionale Struktur. Ihre Typologie definiert sich durch einen vorderen Wohnteil und einen hinteren Ökonomie teil mit Tenne und Stall. Das Haus an der Vordergasse 44 in Neunkirch entspricht mit seiner städtischen Hauptfassade zur Vordergasse und seiner bäuerlichen Rückfassade zur Mühlengasse diesem ortstypischen Vielzweckhaus und bildet einen eingepassten, angemessenen Teil der homogenen Stadtstruktur. Das dazu erarbeitete Projekt sieht eine Sanierung und Umnutzung als Wohnhaus mit Gewerbe im Erdgeschoss vor. Fragen der technischen, materiellen, energetischen und ressourcensparenden Angemessenheit im Kontext des Bestandes werden mit dem vorliegenden Projekt aufgezeigt und erklärt.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.113-126

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 113-126



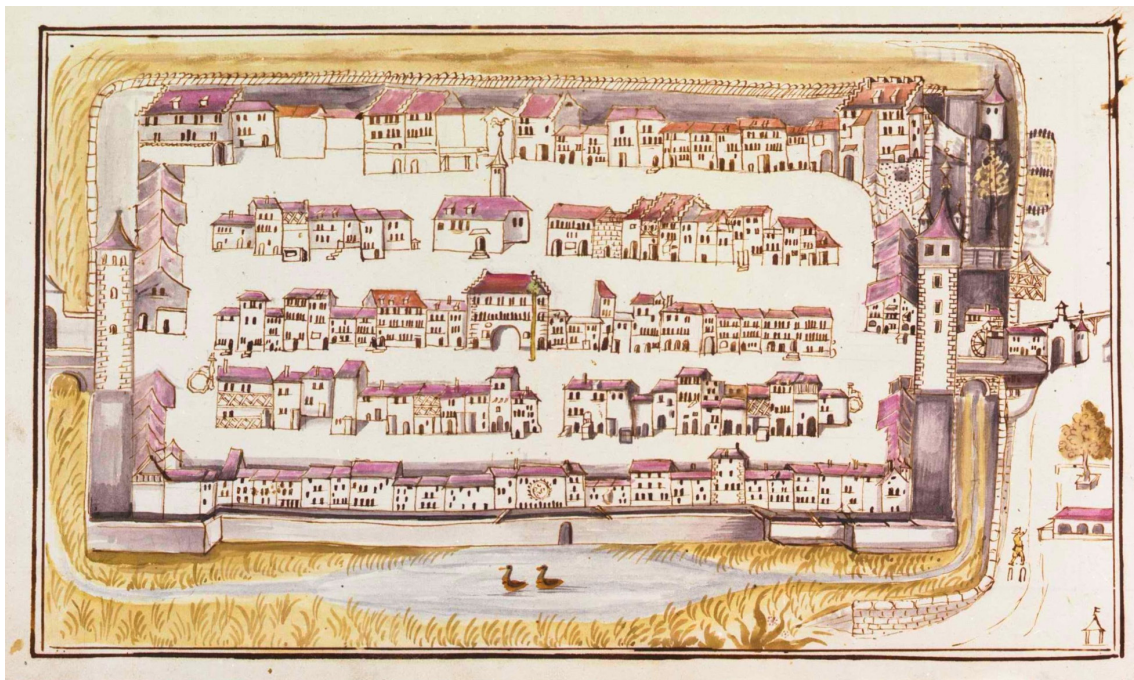


Abb. 1. Neunkirch. Stadtprospekt.
Zeichnung von J. Ludwig Schmid,
1725. Staatsarchiv Schaffhausen.

Die mittelalterliche Planstadt Neunkirch als angemessener städtebaulicher Bestand

Die Stadt Neunkirch mit heute rund 2500 Einwohner*innen liegt westlich von Schaffhausen in der Nordschweiz. Ihre Gründung im 13. Jahrhundert wird auf das Ziel der Konstanzer Bischöfe zurückgeführt, in der Landschaft des Klettgau einen befestigten Stützpunkt und später ein Verwaltungszentrum schaffen zu wollen. Aufgrund des Aufbaus der mittelalterlichen Kernstadt nach einem rechtwinkligen Plan, bildet Neunkirch noch heute die einzige orthogonale Stadtanlage der Schweiz (Abb. 1-2). Denn trotz des im Laufe der Geschichte sich vollziehenden sozio-ökonomischen Strukturwandels, blieb diese Stadt über ihrem mittelalterlichen Grundriss mit ihren historischen Bauten ausserordentlich gut erhalten und gehört zum Bundesinventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz von nationaler Bedeutung (ISOS). Diesen Stellenwert verdankt Neunkirch auch der Tatsache, dass sich die baulichen Erweiterungen seit dem 19. Jahrhundert ausserhalb dieses Gründungsplans vollzogen haben (Abb. 3).

Das städtebauliche Konzept besteht aus vier parallelen Strassen, die im Westen und Osten durch eine Querstrasse miteinander verbunden sind und auch im Zentrum eine Querverbindung aufweisen.

Die einzige Hauptstrasse, die Vordergasse, ist die Verbindungsstrasse zwischen dem ehemaligen Stadttor als Torturm im Westen und jenem im Osten, wobei nur noch der östliche Torturm besteht (Abb. 4). Dieser städtebauliche Bestand wurde nicht nur bemessen, indem ein Gesamtplan zugrunde lag und die Parzellen nach einem einheitlichen System eingeteilt wurden, sondern auch der Topographie angepasst, denn diese Stadt liegt in der Ebene (Abb. 5). Ihre Ausdehnung, ihre städtebauliche Struktur und die Höhe ihrer Bauten bilden in der flachen Landschaft eine angemessene, klar begrenzte Form und Gestalt.¹ Einzig die auf einem südlichen Hügel stehende Bergkirche ausserhalb

Abb. 2. Neunkirch in Matthäus Merians *Topographia Helvetiae*, Frankfurt (2) 1654. Eisenbibliothek Klostersgut Paradies, Schlatt/Schweiz.

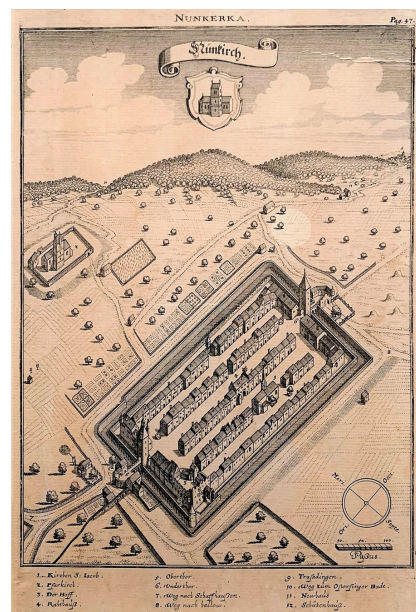


Abb. 3. Luftbild von Neunkirch.
Foto: Monika Reich, 2012.



von Neunkirch bildet gegenüber der kompakten bürgerlichen Stadt einen sakralen baulichen Akzent.

Der überlieferte bauliche Bestand von Neunkirch

Zu dem einheitlichen Ortsbild, das ehemals von einer Stadtmauer begrenzt war, tragen die einzelnen, aneinandergereihten mittelalterlichen Stadt-

häuser (ehemalige Ackerbürgerhäuser) bei, aus denen nur die Stadtkirche St. Johann, das Gemeindehaus und das alte Schulhaus als öffentliche Gebäude durch ihre grösseren Dimensionen und Höhen heraustreten (Abb. 6). Einzelne herrschaftliche Gebäude, wie das ehemalige Vogteischloss Oberhof an der Nordostecke, das Rietmannsche Doppelhaus an der Herrengasse im Norden oder die kleinere Häuser-



Abb. 4-5. Vordergasse nach Westen (oben) und Neunkirch als Stadt in der landschaftlichen Ebene (unten). Fotos: Regionaler Naturpark Schaffhausen, 2021.

Abb. 6. Neunkirch mit Stadtkirche in der 2. Reihe v. l. und Gemeindehaus in der 3. Reihe v. l. Foto: Regionaler Naturpark Schaffhausen, 2021.



gruppe am Sidehof im Westen bilden zwar besondere Bestandteile der Stadt, wurden jedoch in das Gesamtgefüge integriert. Sie alle, die dreigeschossig in parallelen Reihen stehenden Privatgebäude und die darin eingefügten öffentlichen Bauten, entsprechen proportional der Ausdehnung der städtebaulichen Anlage und bestimmen mit ihren sich fortsetzenden Satteldächern die prägnante dreidimensionale Struktur von Neunkirch.

Innerhalb dieser Morphologie definiert sich die Typologie der Stadthäuser zumeist durch einen vorderen städtisch bestimmten Wohnteil und einen hinteren, bäuerlich geprägten Ökonomie- teil mit Tenne und Stall, vor denen in früheren Zeiten die Miststöcke standen.² Was die Bauweise und Materialität der Häuser betrifft, geht man davon aus, dass von Anfang an die Bauten aus Holz und aus Stein sowie in Mischbauweise errichtet wurden.³ Dabei waren es die Nutzungsart, aber auch der soziale Status der Bauherrschaft, aufgrund derer die Bauweise entschieden wurde. Nach den Forschungen von Wilhelm Wildberger waren die Stadthäuser anfänglich nur halb so tief wie heute und mit Pultdächern gedeckt.⁴ Man fügte erst später an ihrer hohen Seite einen Anbau mit einer nach der anderen Seite abge- schrägten Dachfläche hinzu, wodurch ein Satteldach entstand. Noch heute sind in manchen Häusern in der Mitte die Stockmauern vorhanden. Weil sich dadurch eine Gebäudetiefe von fast 20 Metern ergab, besteht seitdem das Problem der Tageslichtzufuhr im mittleren Bereich der Häuser.

Das Haus an der Vorgergasse 44 als ein Teil dieses angemessenen baulichen Bestandes

Das Haus an der Vorgergasse 44 in Neunkirch entspricht mit seiner städtischen Hauptfassade zur Vorgergasse und seiner bäuerlichen Rückfassade zur Mühlengasse dem oben beschriebenen ortstypischen Vielzweckhaus und bildet einen eingepassten, angemessenen Teil der homogenen Stadtstruktur (Abb. 7-8). Seine Bausubstanz wurde durch eine dendrochronologische Untersuchung auf die Zeit um 1800 datiert.

In der Grundform spannt sich dieses Vielzweckhaus als ein langgezogenes Rechteck mit den Massen 18,50 x 6,00 Meter von der Mühlengasse im Norden zur Vorgergasse als Hauptgasse von Neunkirch im Süden. Im Westen und Osten grenzt es jeweils unmittelbar an ein Nachbarhaus, von welchem es durch eine gemeinsame – in Holzfachwerkkonstruktion erstellte – Wand getrennt ist, wobei die Deckenbalken der Häuser nicht aneinanderstossen. Der Hauptzugang des Hauses an der Vorgergasse 44 befindet sich über drei Stufen an der Südseite und erschliesst auf der Erdgeschosebene den hier noch einraumtiefen Wohn- teil. Vom Hauseingang gelangt man in einen schmalen Flur, der nach Osten in den zur Vorgergasse ausgerichteten Raum führt (Abb. 9), der ehemals mit einem Kachelofen ausgestattet war, und an den sich nach Norden – zur Mitte des Hauses hin – ein weiterer Raum anschliesst. Dieser diente ehemals als Stall. An der gegenüberlie-



Abb. 7-8. Haus an der Vorgasse 44, Hauptfassade (links) und Rückfassade zur Mühlgasse. Fotos: Autorin.



genden Westseite des Flurs befindet sich die Treppe in das Obergeschoss und geradeaus – nach Norden – sind der ehemalige Ökonomie teil und der Keller des Hauses zu erreichen. Der Keller erstreckt sich jedoch nur unter dem Wohnteil im südlichen Bereich des Hauses. Der Ökonomie teil beinhaltet auf der Erdgeschoss ebene die ehemalige Tenne als langgestreckter Raum im westlichen Bereich und einen ehemaligen Stall im östlichen Bereich, der ebenfalls bis zum Wohnteil reicht. (Abb. 10) Die Stalldecke befindet sich nicht auf derselben Höhe der Decke des Wohnhausteils, sondern wenige Zentimeter darunter.

Im ersten Obergeschoss zeigt sich der Wohnteil dieses Hauses als zweiraumtief und man erreicht hier zunächst einen offenen Treppenhausraum, der zuletzt als Küche genutzt wurde. Von hier aus ist nach Süden die Stube mit dem Kachelofen zu betreten (Abb. 11),

die zur Vorgasse ausgerichtet ist. Dahinter, in nördlicher Richtung besteht ein weiterer Raum, welcher ebenfalls vom Treppenhaus aus zugänglich ist und in den 1970er Jahren zu einem Badezimmer umgebaut wurde. Auf dieser Ebene wurde im Bereich der Ökonomie ein separater WC-Raum mittels einer Holzkonstruktion errichtet, zu dem man über den Treppenhausvorraum und einen in die Tenne vorgebauten Flur gelangt. Die vom Wohnteil getrennte, nicht zugängliche Ökonomie bildet auf dieser Ebene den Luftraum über der Tenne und einen offenen Lagerraum östlich der Tenne.

Im zweiten Obergeschoss befinden sich weitere ausgebaute Räume des zweiraumtiefen Wohnteils. Hierbei wurden zwei Räume zur Vorgasse hin orientiert (Abb. 12) und wiederum ein weiterer Raum im Norden zur Mitte des Hauses hin. Alle drei Räume sind durch Türen miteinander

Abb. 9-10. Raum an der Südseite im Erdgeschoss (links) und Blick in die Tenne nach Norden. Fotos: Autorin.



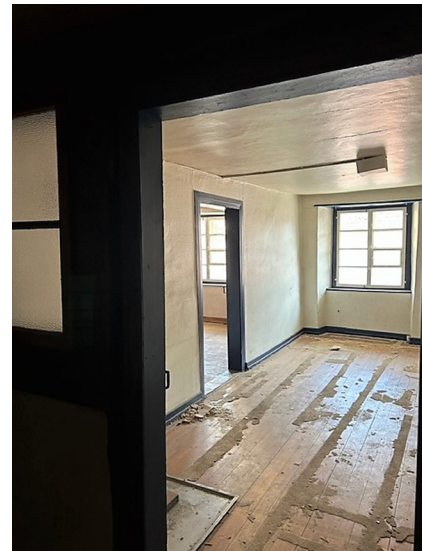


Abb. 11-12. Blick in die Stube im 1. Obergeschoss (links) und Räume im 2. Obergeschoss an der Südseite. Fotos: Autorin.

verbunden. Der Ökonomieteil stellt sich hier insgesamt als Lagerraum dar, der sich jetzt auch über der Tenne erstreckt, und gegen den Wohnteil durch eine Fachwerkwand mit verputzten Gefachen getrennt ist.

Die darauffolgenden, über dem Wohn- und dem Ökonomieteil errichteten drei Dachgeschosse erstrecken sich über die gesamte Grundfläche des Hauses und damit von Norden nach Süden. Sie sind durch Balkendecken und Fachwerkwände mit verputzten Ausfachungen konstruiert, wobei die letzteren als Zwischenwände sowie als Trennwände zum westlichen und östlichen Nachbarn fungieren (Abb. 13). Alle diese leeren Räume dienten vermutlich ehemals als Trockenlager und sind somit nicht ausgebaut. Dabei bilden sie in ihren Raumhöhen und Dimensionen ein angemessenes, ergänztes Volumen zum Wohnteil dieses ehemaligen Vielzweckhauses.

Abb. 13-14. Beispiel der nicht ausgebauten, offenen Räume im 3. und 4. Obergeschoss (links) und Hauptfassade an der Vorgasse. Fotos: Autorin.



Denn der für Wohnzwecke ausgebaute zweiraumtiefe Bestand reicht nur vom Erdgeschoss bis einschliesslich in das zweite Obergeschoss.

Bezugnehmend auf die Fassaden verfügt das Haus über zwei Aussenseiten: Die Nordfassade an der Mühlengasse und die Südfassade an der Vorgasse. Wie bereits erwähnt, handelt es sich dabei um sehr gegensätzlich gestaltete Fassaden, die den dahinter sich befindenden Räumen und ihren Nutzungen, aber auch ihrer Lage innerhalb des Ortes angepasst worden sind.

Beginnend bei der Hauptfassade des Wohnteils an der Vorgasse (Abb. 14) ist diese mit einem hellen, ehemals weissen feinkörnigen Putz überzogen und am Erdgeschoss von dem über einem Sockel von drei Stufen zu erreichenden Hauseingang geprägt. Daneben befinden sich in östlicher Richtung über dem Sockel



zwei hochrechteckige Fenster. Bei der Haustür handelt es sich um eine aus dem 19. Jahrhundert stammende, gestemmte Holztür mit zwei Fenstern in der oberen Hälfte, die durch ornamentierte schmiedeeiserne Rahmenfelder geschützt sind. Ein geschmiedeter Türklopfing und eine Briefklappe gehören dazu. Die beiden Sprossenfenster mit ihren scharrierten Gewänden neben der Eingangstür wurden in der Zeit um den Beginn des 20. Jahrhunderts auf diese Weise gestaltet und heruntergebrochen, sodass deren Fensterbänke heute auf dem oberen Sockelabschluss sitzen. Diese Massnahme war aufgrund einer damals neuen gewerblichen Nutzung des Erdgeschosses durchgeführt worden. Das erste und zweite Obergeschoss sind dagegen noch original von vier Fenstern bestimmt, die durch ihre Position zwei Fensterachsen mit je zwei Fenstern bilden. Diese zweiflügeligen Sprossenfenster mit ihren gleichgestalteten Vorfenstern sind von profilierten Holzrahmen umrandet und weisen barocke, aus der Zeit um 1800 stammende Fensterbänke auf. Ursprünglich konnten diese Fenster durch Fensterläden aus Holz, die noch im Haus vorhanden sind, geschlossen werden. Über den Fenstern des zweiten Obergeschosses schliesst der Dachüberstand diese Fassade ab und bildet zugleich den Übergang zu der steilen, mit Tonziegeln gedeckten südlichen Fläche des Satteldachs.

Die Fassade an der Rückseite des Hauses (Abb. 15) ist zugleich die Fassade des Ökonomieteils. Sie ist ländlich geprägt und wesentlich durch das



Abb. 15. Rückfassade zur Mühlen-gasse. Foto: Autorin.

grosse Tenntor charakterisiert, das in die westliche Hälfte der Fassade eingebaut ist. Daneben, in der östlichen Hälfte, bestehen noch ein ehemaliges Stallfenster als liegendes kleines Rechteckfenster mit Holzumrandung und die Stalltür, die ein hölzernes Türgericht besitzt. Eine weitere und letzte Öffnung existiert im Bereich des zweiten Obergeschosses oberhalb des Tenntors und stellt sich als hochrechteckiges einflügeliges Fenster mit Holzumrandung und einfachem einflügeligem Klappladen aus Holz dar. Alle diese Öffnungen gehören zum originalen Bestand, wobei das Tenn-tor selbst aus späterer Zeit stammt. Die Fassade ist mit einem hellen, groben Putz versehen und auch hier mit einem Dachüberstand und sichtbaren Sparrenenden abgeschlossen. Darüber erstreckt sich die steile mit Tonziegeln gedeckte nördliche Fläche des Satteldachs.

Der angemessene Umgang mit diesem Haus und baulichen Erbe von Neunkirch als Projekt

Das Projekt sieht eine Sanierung und Umnutzung dieses ehemaligen Vielzweckhauses als Wohnhaus mit Gewerbe im Erdgeschoss vor. Dabei ergaben sich unter anderem folgende Fragen:

1. *Ist es angemessen, auch den Ökonomi-teil zu Wohnzwecken auszubauen, oder hätte es Alternativen gegeben?*
2. *Wie ist in angemessener Weise räumlich, konstruktiv, architektonisch und gestalterisch auf die bestehende Typologie zu reagieren?*
3. *Ist es angemessen, das Erdgeschoss gewerblich nutzbar zu machen, obwohl dies für dieses Haus erst in der Zeit um den Beginn des 20. Jahrhunderts bezeugt ist?*
4. *Ist es angemessen, im Zentrum dieses 18,50 Meter tiefen Hauses, wo der Wohnteil mit dem Ökonomi-teil zusammentrifft, baulich einzugreifen, um von oben Tageslicht hereinkommen zu lassen?*
5. *Ist es angemessen, die Erschliessung der oberen Stockwerke im Zentrum des Hauses zu platzieren?*

6. Ist es angemessen, einen kleinen Balkon an der Rückseite anzubauen?

Die Antworten auf solche Fragen im Kontext des beschriebenen Bestandes werden mit dem vorliegenden Projekt aufgezeigt und erklärt. Im Ganzen besteht das Ziel, möglichst wenige Eingriffe in die vorhandene Bausubstanz vorzunehmen und auch den Charakter dieses Hauses bestmöglich zu erhalten.

Zu Frage 1: Das Projekt sieht vor, das gesamte Haus – bis auf das Erdgeschoss – als Wohnhaus zu nutzen. Die Ausgangslage dazu bildete zunächst, dass der südliche Wohnteil des Hauses, der vom Erdgeschoss bis in das zweite Obergeschoss reicht, noch zuletzt bewohnt war und die Weiterführung dieser Nutzung aufgrund des dafür vorhandenen Bestandes als angemessen erscheint. Eine Nutzung der ehemaligen Ökonomie im nördlichen Teil des Hauses als Gewerbe- beziehungsweise Bürobereich hätte zur Folge gehabt, dass nur der Wohnteil und damit ein geringer Teil zum Wohnen zur Verfügung gestanden hätte. Dabei wären auch nur kleine zweiraumtiefe, sich über ein bis zwei Stockwerke erstreckende Wohnungen möglich gewesen. Im Kanton Schaffhausen und auch in Neunkirch geht man davon aus, dass die Bevölkerung in den nächsten zehn bis zwanzig Jahren stark zunehmen wird, sodass einem Mangel an Wohnraum bereits jetzt entgegengewirkt werden soll. Ein weiterer Grund, warum das Haus an der Vorgasse 44 mit einer Nutzung als Wohnhaus angemessen erscheint, ist die von den Gemeinden vorgesehene Verdichtung im Sinne des Ausbaus von vorhandenen Räumen – auch der ungenutzten Dachgeschosse – zu Wohnzwecken, um das natürliche Umland mit seinen traditionellen Ackerflächen von einer Bebauung frei zu halten.

Zu Frage 2: Der angemessene, Konstruktion, Materialität und Räumlichkeit respektierende Umgang mit der spezifischen Typologie des Hauses war ein wichtiges Anliegen. Dies bedeutet, dass der Ökonomiecharakter des nördlichen Hausteils im Gegensatz zum Wohnhauscharakter des südlichen Hausteils gestalterisch und konstruktiv erhalten und damit weiterhin erlebbar bleiben soll. Deshalb

werden im Ökonomieteil die bestehenden Nachbar- und Zwischenwände aus verputztem, ausgefachtem Fachwerk weiterhin sichtbar bleiben und ihren Funktionen dienen. Sie werden nur soweit es statisch erforderlich ist, mit konstruktiven Elementen ergänzt. Auch die Fenster- und Türöffnungen der Ökonomiefassade an der Nordseite werden nicht verändert, sondern behutsam mit zusätzlichen Öffnungen ergänzt, sodass die ursprüngliche Fassadengestaltung ablesbar bleibt. Dieser den konstruktiven, materiellen und räumlichen Bestand berücksichtigende Umgang soll den Wohnteil bestimmen, indem auch die ursprünglichen Raumstrukturen erhalten und erkennbar bleiben. Insgesamt wird damit die Typologie des Hauses mit ihrer ehemals unterschiedlichen Nutzung noch erkennbar sein.

Zu Frage 3: Die mittelalterlich konstruierte Stadt Neunkirch ist schon lange kein Ort mehr, in dem die Häuser auch landwirtschaftlichen Zwecken dienen. Jedoch wurde die traditionelle Nutzung vieler Erdgeschosse für ein Gewerbe weitergeführt. Aus diesem Grund erscheint es angemessen, für das Haus eine Wohnnutzung, aber auch eine gewerbliche Nutzung zu ermöglichen. Die Angemessenheit beider Nutzungsarten lässt sich auch damit argumentieren, dass das Erdgeschoss dieses Hauses bereits gewerblich genutzt war, weshalb eine Fenstervergrößerung vorgenommen wurde, und die Vorgasse von Beginn an eine Gasse mit Handwerksbetrieben war. Ausserdem ist die Gemeinde Neunkirch bestrebt, die Gassen nicht nur substanziell, sondern auch durch ein differenziertes Angebot sowohl an Wohnungen als auch an Läden, Gastronomie und Dienstleistungen belebt zu erhalten.

Zu Frage 4: Die Problematik, dass die sich fast 20 Meter in die Tiefe erstreckenden Häuser in Neunkirch an beiden Seiten der Vorgasse in ihrem Mittelpunkt zwischen dem Ökonomie- und dem Wohnteil nicht ausreichend Tageslicht erhalten, ist bekannt. Die Lösung in einigen Häusern besteht bereits darin, dass unter dem First in einem der beiden Schenkel der Satteldächer eine Glasfläche eingebaut wurde. Das vorliegende Projekt sieht an der Schnittstelle zwischen der ehema-

ligen Ökonomie und dem Wohnteil eine ebensolche Massnahme vor. Ein wichtiges Ziel dabei ist es, die Glasfläche nach aussen möglichst unauffällig zu gestalten und damit angemessen auf das Problem der Belichtung, aber auch auf die schutzwürdige Dachlandschaft von Neunkirch zu reagieren.

Zu Frage 5: Die Erschliessung des Wohnteils im Innenbereich des Hauses erfolgt im Bestand auf allen Stockwerken bis in die oberste Dachebene jeweils durch eine einläufige schmale und steile Treppe an der Ostseite des Hauses. Ab dem dritten Stock beziehungsweise ab dem ersten Dachgeschoss gelangt man über diese Treppe sowie durch den südlichen Raum hindurch auch in den nördlichen Raum, sodass damit auch die Ökonomie zugänglich ist. Diese wird bisher im Erdgeschoss ebenerdig und zum ersten Obergeschoss durch eine Leiter erschlossen. Da die Zugänglichkeit der oberen Stockwerke des Hauses mit den beschriebenen Treppen nicht mehr den heutigen Sicherheitsanforderungen und dem Brandschutz entspricht und ein Ausbau zu einer gesamten Wohnnutzung des Hauses grössere Erschliessungsflächen notwendig macht, erscheint es angemessen, die Erschliessung neu zu konzipieren und im Bereich der ehemaligen Tenne zu positionieren. Dies auch deshalb, weil in diesem Bereich eine geringe Belichtung besteht, die im Projekt mit der geplanten Glasfläche im Dach vermehrt werden kann.

Zu Frage 6: Da das Haus über keinen Garten verfügt und der Anbau von Balkonen an der Haupt- beziehungsweise Südfassade aus denkmalpflegerischen und ortsbildlichen Gründen nicht möglich ist, wurde überlegt, wenigstens an der Nord- und damit an der Rückseite am zweiten Obergeschoss einen kleinen Balkon anzubauen. Ausschlaggebend war auch, dass Vorbauten wie Balkone oder Loggien innerhalb der mittelalterlichen Stadtstruktur von Neunkirch nicht fremd sind und an einigen Fassaden bereits bestehen. Mit dem übergeordneten Ziel, die bäuerliche Fassade des Hauses ablesbar bleiben zu lassen, schien es verträglich, der Wohnung im zweiten Obergeschoss einen kleinen, schmalen Balkon zur Verfügung zu stellen, der

sich im Material und in der Form in die bestehende Fassade integriert und ihr gleichwohl einen zeitgenössischen Akzent verleiht.

Das Projekt

Erdgeschoss und Keller

Der Haupteingang dieses Hauses an der Vorgasse als Hauptgasse von Neunkirch und damit an der Südseite bleibt bestehen und erschliesst im Projekt das Erdgeschoss (Abb. 16), aber auch alle Stockwerke darüber. Denn vom Eingang an der Vorgasse gelangt man in den bestehenden Flur, welcher jetzt einen grösseren Bereich darstellt, da die schmale, schwierig zu begehende Treppe zum ersten Obergeschoss entfernt wurde, und von dort in die ehemalige Tenne, in die jetzt die gesamte Erschliessung dieses Hauses integriert ist. Hier befinden sich nun die Treppenaufgänge und der Lift, die auch von Norden durch das ehemalige Tenntor zugänglich sind. Somit besteht im Erdgeschoss zwischen der Nord- und der Südseite ein offener Durchgang. Das Tenntor wird zur besseren Belichtung des Innenbereichs mit einer Verglasung und einem zusätzlichen Hauseingang versehen werden. Der ehemalige Stall östlich der Tenne ist als separater, von aussen zu betretender Fahrradabstellraum geplant.

Der bestehende Raum östlich des Eingangsbereichs im Süden sowie der sich daran anschliessende Raum nach Norden sollen bestehen bleiben. Dabei ist vorgesehen, den Raum zur Vorgasse in seinem Bestand zu sanieren und den davon erschlossenen nördlichen Raum als Koch- und Essraum auszubauen. Weiter nach Norden wurden ein kleines Bad mit WC und ein weiterer Raum geplant, der als Schlafraum oder als Büro dienen kann. Somit soll die Möglichkeit gegeben werden, das Erdgeschoss des Wohnteils entweder einer Wohn- oder einer Gewerbenutzung zuzuführen. Wie am Grundriss zu erkennen ist, wird die Wohn- oder Gewerbenutzung des Erdgeschosses mit ihrer räumlichen Ausdehnung in den ehemaligen Ökonomieteil hineinreichen. Hier wird eine neue einläufige Treppe den Keller erschliessen. Da der Keller unter dem Wohnteil eine Raumhöhe

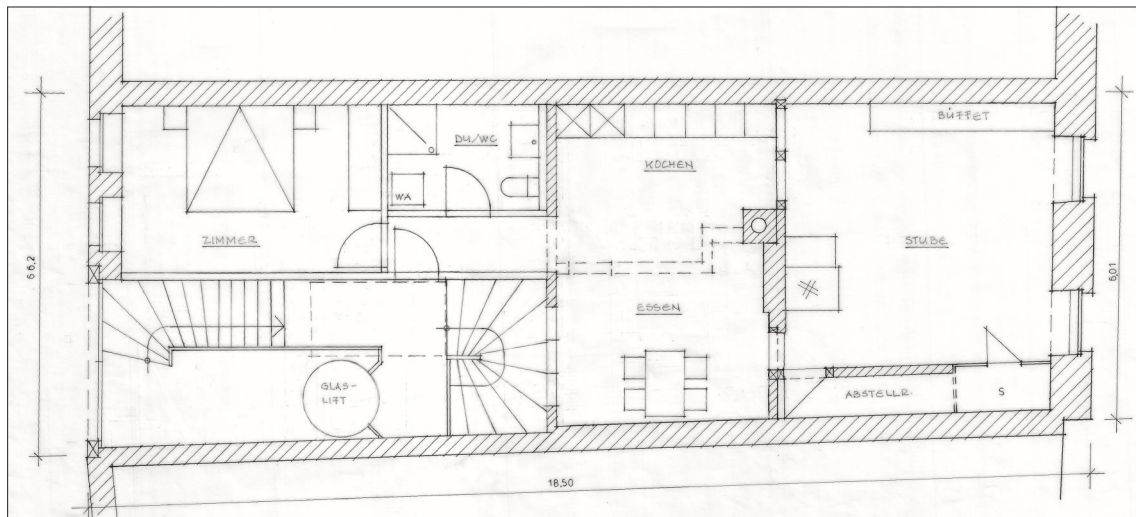
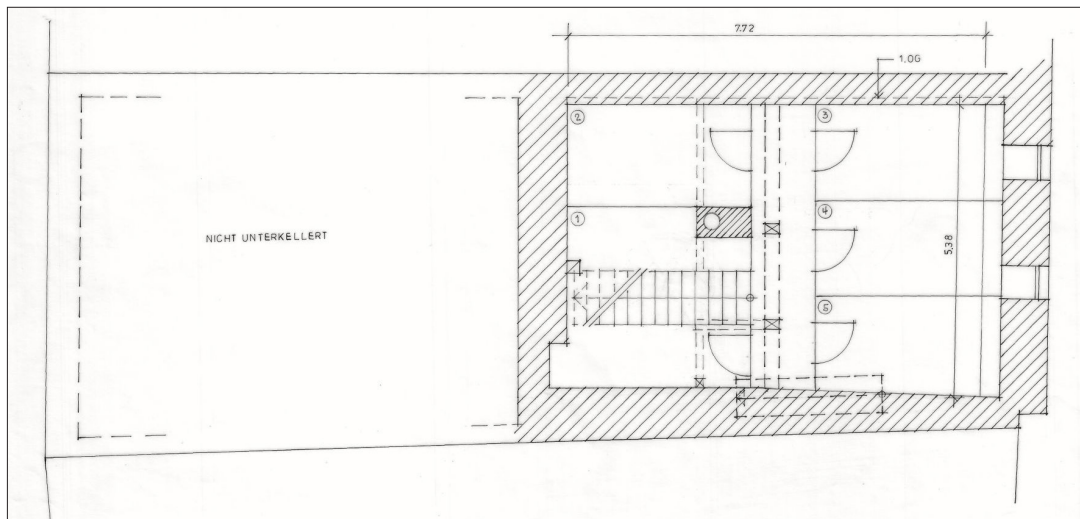
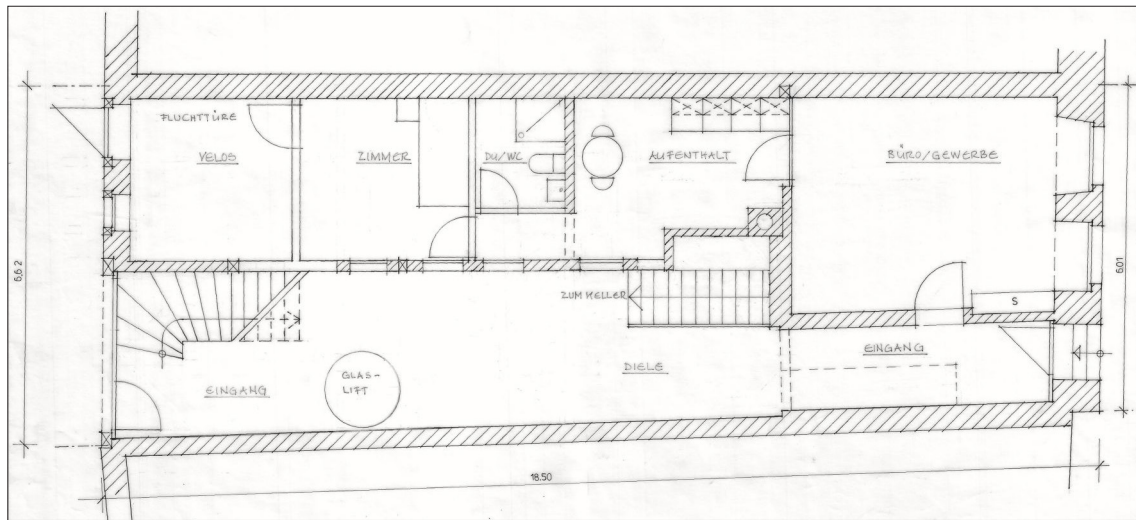


Abb. 16-18. Sabine Brintzer,
Sanierungs- und Umbaukonzept
Haus Vordergasse 44 in Neun-
kirch. Grundrisse Erd-, Keller- und
1. Obergeschoss. Zeichnungen:
Christina Waldvogel, Beringen.

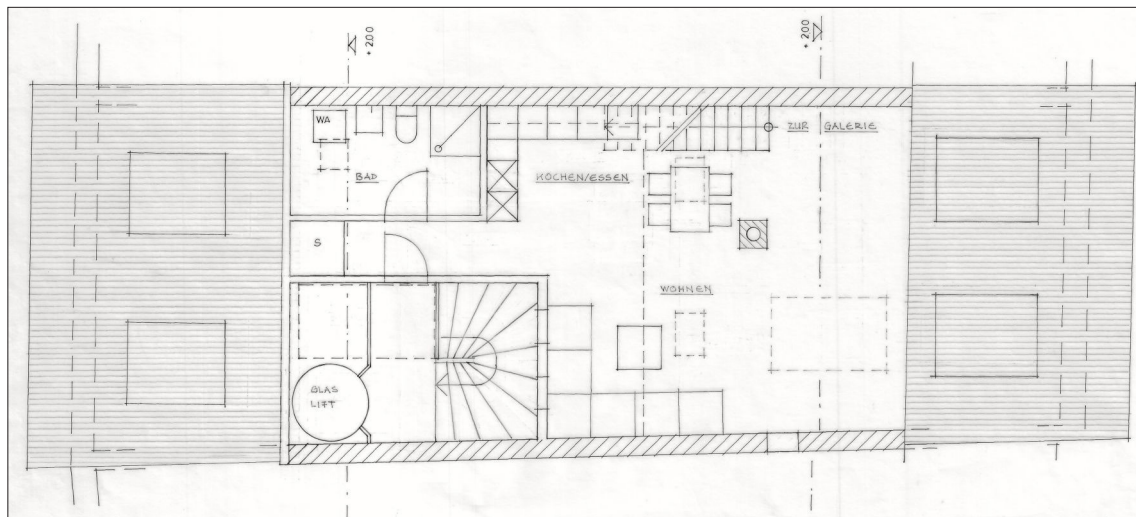
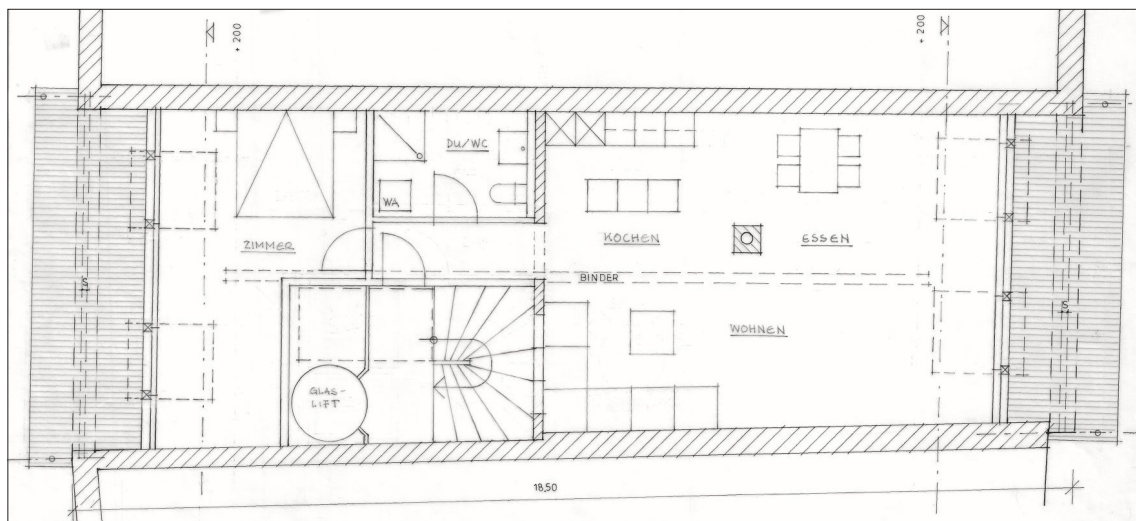
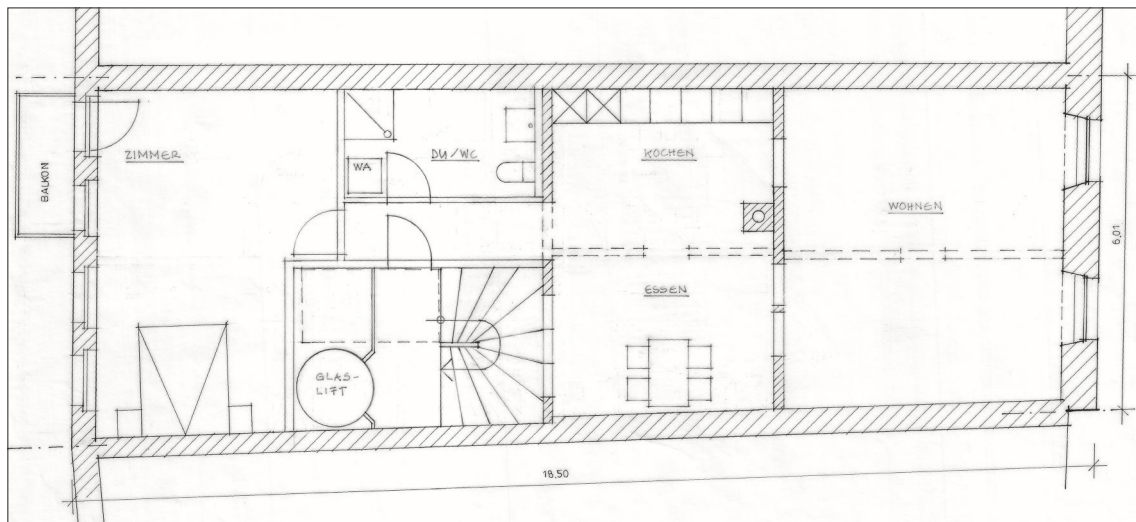


Abb. 19-21. Haus Vordergasse 44
in Neunkirch. Grundrisse 2., 3. und
4. Obergeschoss. Zeichnungen:
Christina Waldvogel, Beringen.

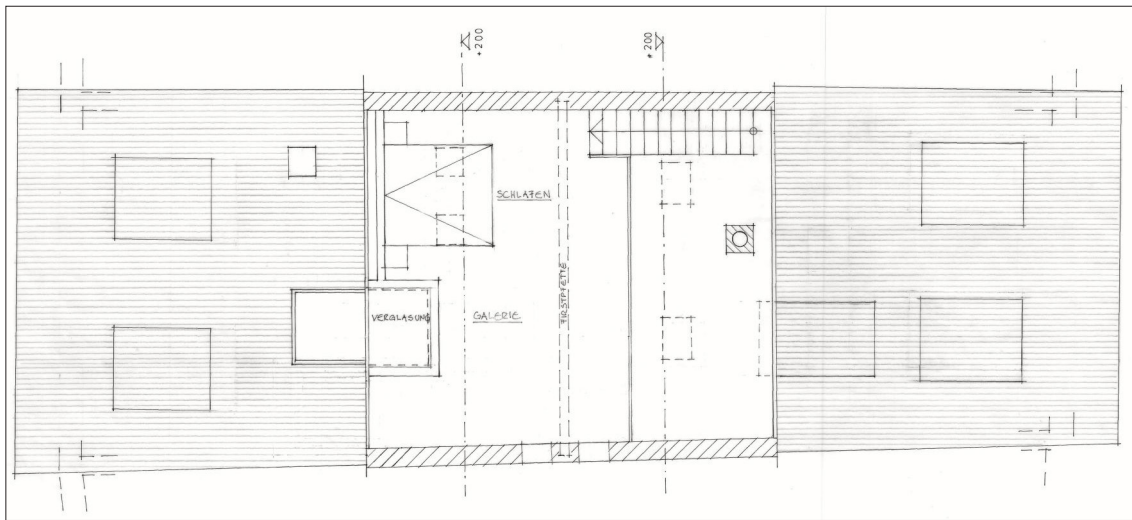


Abb. 22. Haus Vorgasse 44 in Neunkirch. Grundriss 5. Obergeschoss. Zeichnung: Christina Waldvogel, Beringen.

von 2,70 m bemisst, kann er in einzelne Raumkompartimente für die jeweiligen Wohnungen eingeteilt werden. (Abb. 17)

Erstes und zweites Obergeschoss

Der Grundriss des ersten Obergeschosses (Abb. 18) zeigt, dass die hier als Drei-Zimmer-Wohnung vorgesehene Ebene über die neue Treppe und den Lift in der ehemaligen Tenne erschlossen wird. Die Wohnung erstreckt sich von Süden über den bestehenden Wohnteil und nach Norden über den ehemaligen Ökonomie- teil, wo sie die östliche Haushälfte einnimmt. Sie ist über den neuen Treppenaufgang entlang der in der östlichen Haushälfte oder den Lift zu betreten, wo man in einen kurzen Flur gelangt, der ein Zimmer im Norden, das Bad und getrennte WC im Osten sowie die Küche und den Essraum im Zentrum erschliesst.

Zwischen diesen Bereichen hindurch gelangt man in die damit verbundene grosse Stube. Es ist vorgesehen, die Stube mit dem Kachelofen und den Einbauschränken zu sanieren und weiterhin als Hauptwohnraum zu nutzen. Das zuletzt bestehende, nachträglich eingebaute Badezimmer wird somit zur Küche und der ehemalige Treppenhausvorraum zu einem Essraum umgebaut. Für die geplanten Sanitäräume und den Flur sind Oberlichtwände mit Lüftungsflügeln vorgesehen. Auch das Esszimmer wird an der Nordseite zum Treppenhaus hin durch die bestehende Wand aus Fachwerk mit transparenten Flächen im oberen Teil eine Belichtung erhalten.

Der Grundriss des zweiten Obergeschosses (Abb. 19) unterscheidet sich von jenem des ersten Obergeschosses zunächst dadurch, dass er über ein zusätzliches Zimmer im nordwestlichen Bereich und damit über der ehemaligen Tenne verfügt. Der südliche Bereich besteht aus zwei Räumen, die durch eine Wand mit Tür voneinander getrennt sind. Um hier – dem ersten Obergeschoss entsprechend – einen grösseren Wohnraum anzubieten, sieht die Planung vor, die bestehende Zwischenwand herauszunehmen. Dadurch wird der charakteristische, zweiraumtiefe Grundriss bewahrt. Jedoch besteht auch die Möglichkeit, Teile der Zwischenwand, die vermutlich aus Fachwerk besteht, stehen zu lassen und damit die ursprüngliche Raumstruktur noch ablesbar zu machen. Beide Varianten sind angemessen. Eine zusätzliche Massnahme auf der Ebene des zweiten Obergeschosses stellt der Balkon dar, welcher das nordöstliche Zimmer in seiner Wohnqualität bereichern soll und sowohl im Hinblick auf die heutigen Ansprüche als auch auf seine respektvolle Gestaltung gegenüber der bestehenden Fassade als angemessen erscheint.

Die Dachgeschosse

Das bisher nicht ausgebaute dritte Obergeschoss, das zugleich das erste Dachgeschoss darstellt, ist als Zweieinhalb-Zimmerwohnung geplant (Abb. 20). Die Erschliessung erfolgt auch hier über einen etwas kürzeren Flur, welcher nach Norden in einen sich von Nordosten nach Nordwesten erstreckenden Raum, nach Osten in das Badezimmer und nach Süden in den



Abb. 23-24. Rückfassade nach Norden zur Mühlengasse (links) und Hauptfassade nach Süden zur Vorgasse. Zeichnungen: Christina Waldvogel, Beringen.

grossen Wohnraum mit integrierter offener Küche führt. Zur Belichtung sind auf dieser ersten Dachgeschossebene an der Süd- und an der Nordseite jeweils zwei Schleppgauben vorgesehen. Da sich die Schleppgauben mit der Dachschräge des bestehenden Satteldachs gleichgerichtet verbinden, erscheinen sie angemessener als Giebelgauben. Die Innenwände des Badezimmers und des Flurs sind auch hier als Oberlichtwände mit Lüftungsflügeln geplant. Die Wand zum Treppenhaus soll ebenfalls wieder mit transparenten Teilen ausgestattet werden, um den offenen Wohnbereich zu belichten.

Das vierte Ober- beziehungsweise das zweite Dachgeschoss erstreckt sich über eine Hauptebene und eine teilweise darüber sich spannende Galerie (Abb. 21). Der Grundriss entspricht – bis auf den nördlichen Bereich – annähernd jenem des dritten Obergeschosses. Jedoch ist die Fläche des vierten Obergeschosses aufgrund der höheren Position innerhalb des Satteldaches nun geringer. Einen Ausgleich dafür soll die Galerie bilden (Abb. 22),

die an der Ostseite des Wohnraums durch eine einläufige Treppe zu erreichen ist. Sie ist als einziger Raum über dem vierten Obergeschoss konzipiert, der auch um das Treppenhaus herumgeführt ist. Das Geschoss soll im Norden über dem Badezimmer ein Dachflächenfenster und im Süden eine Gaube erhalten. Über dem Wohn- und Essbereich sollen an der Südseite zwei Dachflächenfenster für eine ausreichende Belichtung sorgen. Damit wird im vierten Obergeschoss, aber auch auf der Galerie als fünftes Obergeschoss insgesamt eine ausreichende Lichtzufuhr erreicht.

Die Fassaden

Das Projekt sieht vor, die Fassaden in ihrem Bestand vollumfänglich zu erhalten und zu sanieren. Als angemessene Ergänzungen sind an der Nordfassade (Abb. 23) im ersten Obergeschoss neben dem Tenntor zwei Fenster vorgesehen, welche mit den bestehenden Stallöffnungen jeweils eine Achse bilden. Das Tenntor wird im Projekt durch eine Stahlkonstruktion mit Glasausfachungen ersetzt, die in

den Holzrahmen der Toröffnung integriert ist. Ausserdem wird darin eine Zugangstür eingeschrieben, sodass dieses Haus auch von der Nordseite zu betreten ist.

Darüber, im zweiten Obergeschoss, ist an der Ostseite ein kleiner Balkon aus einer Stahlkonstruktion mit filigraner Stabbrüstung geplant. Westlich davon wird die bestehende Fensteröffnung durch eine weitere ergänzt. Durch die Gegensätzlichkeit der Materialien Holz und Stahl sollen die zeitgemässen Ergänzungen erkennbar und die ursprünglichen Fassadenelemente aus Holz, welche die Fassade wesentlich charakterisieren, ablesbar bleiben. Alle neu einzubauenden Fenster sollen aus Holz bestehen.

Die Süd- und damit die Hauptfassade (Abb. 24) soll ebenfalls lediglich saniert und nicht verändert werden. Die vorgesehenen Dachaufbauten über der Nord- und der Südfassade sind in ihrer Position, Grösse, Materialität und Farbgebung einerseits auf die Strukturen der Fassaden und andererseits auf die Beschaffenheit des Daches abgestimmt. So soll sich die Glasfläche in der nördlichen Dachschräge zur Belichtung des Treppenhauses durch eine dunkle Farbgebung der farblichen Erscheinung des Daches anpassen und auch die Schleppgauben den Bestand der rotbraunen Biber-schwanzziegel aufnehmen, indem auch sie mit demselben Material gedeckt werden.

Auf diese Weise sieht das Projekt vor, angemessen mit dem Bestand in allen seinen Details umzugehen, ihn bestmöglich zu erhalten und dennoch respektvoll weiterzuentwickeln.

Anmerkungen

1 Siehe dazu Andreas Schiendorfer: *Unser Kulturerbe. Baukultur im Regionalen Naturpark Schaffhausen. Neunkirch.* Neunkirch, 2021; Wilhelm Wildberger: *Geschichte der Stadt Neunkirch.* Schaffhausen, 1917; Martina Stercken: *Neunkirch. Historischer Städteatlas der Schweiz, Bd.2,* Zürich 1997; Walter U. Guyan: *Neunkirch. Landstadt im Klettgau,* Schaffhausen, 1985; Isabell Hermann und Pius Räber: *Die Bauernhäuser des Kantons Schaffhausen,* Basel 2010.

2 Zu den Haustypen von Neunkirch siehe Guyan 1985, S. 77-81.

3 Vgl. ebd., S. 82-83 sowie Hermann/Räber 1985, S. 111, 164, 183, 213, 228 u. a.

4 Siehe Wildberger 1917.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Melanie Engler
(Prettin) und
Anke Fissabre
(Aachen)**

Angemessenheit an nationalsozialistischen Tatorten mit komplexer Überlagerungsgeschichte

Das Beispiel Schloss Lichtenburg in Prettin

Das Schloss Lichtenburg in Prettin, im sachsen-anhaltischen Landkreis Wittenberg gelegen, ist eine der bedeutendsten Schlossanlagen der Renaissance in Mitteldeutschland und zugleich eines der wichtigsten historischen Zeugnisse für die Entwicklungsgeschichte der frühen nationalsozialistischen Lager, die ab 1933 in Bestandsbauten eingerichtet wurden und in heutiger Zeit meist unsichtbar sind.

Im Schloss Lichtenburg ist die Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin als Teil der Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt heute eine zentrale Akteurin. Zugleich steht der größte Teil der Schlossanlage leer und sucht – verwaltet durch die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben – eine neue Nutzung. Die Frage von Angemessenheit stellt sich an diesem Ort in besonderem Maße; gleiches gilt für viele andere NS-Tatorte mit komplexer Überlagerungsgeschichte. Sie betrifft sowohl den Umgang mit den baulichen Zeugnissen, die die einzelnen Zeitschichten widerspiegeln, als auch die zukünftigen Nutzungen.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

DOI: 10.60857/archimaera.11.127-141

Oktober 2024

#11 "Angemessenheit"

S. 127-141



Wenige Wochen nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten im Januar 1933 brach sich reichsweit eine brachiale Welle der Gewalt Bahn. Mit großer Brutalität und Geschwindigkeit entstand ein dichtes Netz an Folter- und Haftstätten. Politische Gegner des nationalsozialistischen Staates, Intellektuelle, Kunstschaffende sowie Menschen, die sich in den 1920er Jahren gegen die aufkommende braune Bewegung stark gemacht hatten, wurden gefangen genommen, festgesetzt, gedemütigt, misshandelt und gefoltert. Auf dem Weg von der Demokratie zur Diktatur waren die frühen Konzentrationslager unverzichtbare Terror- und Repressionsmittel: Neben einer umfassenden und möglichst gründlichen Ausschaltung der erklärten Gegner:innen sollte deren Handlungsfähigkeit eingeschränkt werden mit dem Ziel, die eigene Herrschaft aufzubauen, zu etablieren und durchzusetzen.

Dabei bedienten sich die Nationalsozialisten in dieser frühen Phase bestehender Infrastruktur. Leerstehende Fabriken, vormalige Strafanstalten und Räumlichkeiten in aktiven Arbeitshäusern, die bereits selbst in historischen Anlagen wie Schlössern oder Klöstern eingerichtet worden waren, aber auch ehemalige Verteidigungsanlagen oder Kasernen wurden als Haftstätten umfunktioniert – bevorzugt Gebäude, die gegenüber ihrer Umgebung baulich abgeschottet und leicht zu kontrollieren waren.

Schätzungen zufolge wurden im Jahr 1933 reichsweit etwa 80.000 Personen inhaftiert, mehrere Hundert Menschen wurden in den frühen Konzentrationslagern ermordet – das erste, flächendeckende nationalsozialistische Großverbrechen, das nicht nur unmittelbar nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten, sondern auch unter den Augen der Öffentlichkeit stattfand.¹

Das dichte Netz der frühen Folter- und Haftstätten, der historischen Tatorte, ist heute – mehr als 90 Jahre später – weitestgehend unsichtbar, das erste nationalsozialistische Großverbrechen vielen gänzlich unbekannt. Während es an einigen Tatorten heute Gedenkstätten gibt,² sind andere mit Gedenkzeichen oder -tafeln markiert. An man-

chen Tatorten fehlt jeglicher Hinweis auf die ortsspezifische NS-Geschichte und damit ein (öffentliches) Bewusstsein um diese Zeitschicht. Mitunter stehen die aktuellen, sehr profanen Nutzungen der ehemaligen Tatorte in einem großen Spannungsverhältnis zu den Verbrechen, die an diesen Orten begangen wurden. Häufig wurden die Bauten über Jahrzehnte durch neue Nutzungen ohne Rücksichtnahme auf bauliche Spuren vollständig überformt. So erinnert an das KZ Oranienburg heute lediglich noch eine Bronzetafel, da auf dem ehemaligen Lagergelände in den 1960er Jahren das Volkspolizeikreisamt Oranienburg errichtet wurde. Die Burg Hohnstein in Sachsen, die 1933 als Konzentrationslager genutzt wurde, wirkt heute als Ferienstätte mit Hotel, Herberge, Burgcafé und Burgmuseum um Gäste.³ Andere Bauten, die als frühe Konzentrationslager genutzt wurden, stehen gegenwärtig (in Teilen) noch immer leer; ihre Nutzung bzw. Entwicklungsperspektive ist ebenso offen wie im Schloss Lichtenburg. Auf dem Gelände des im 12. Jahrhundert gegründeten Benediktinerklosters Breitenau in Guxhagen, dessen Klosterkirche 1933 als frühes Konzentrationslager für Inhaftierte umgenutzt wurde, will die gemeinnützige GmbH Vitos Kurhessen aktuell ein neues Wohnquartier bauen. Zwar wurde im Gebäude der Zehntscheune 1984 die Gedenkstätte Breitenau dauerhaft installiert, dennoch steht das bauhistorisch wertvolle Kirchengebäude der Klosteranlage weiterhin zu großen Teilen leer.⁴ Der Evangelische Kirchenkreis Wuppertal projiziert eine Gedenkstätte in der einstigen Putzwollfabrik an der Beyenburger Straße zur Erinnerung an das dort 1933 eingerichtete KZ Kemna.⁵ In der Kislauer Schlossanlage, die von 1933 bis 1939 als Konzentrationslager diente, befindet sich heute eine Außenstelle der Justizvollzugsanstalt Bruchsal. Die historischen Gebäude sind nicht öffentlich zugänglich. Der Verein Lernort Kislau e. V. setzt sich seit Jahren für die Einrichtung eines Lernortes am historischen Ort ein.⁶

Dies sind nur einige Beispiele, die die Notwendigkeit einer systematischen Erfassung, Aufarbeitung und Sicherung der im Baubestand erhaltenen Zeugnisse der Zeitschicht der frühen Konzentrationslager verdeutlichen. Bei den meisten Objekten steht eine grundle-



Abb. 01: Luftbildaufnahme des Schlosskomplexes Lichtenburg, 2023.
Foto: Sebastian Lehner / Kreatives .

gende Erforschung zur Bestimmung des Denkmalwertes unter Berücksichtigung der vielfältigen historischen Nutzungen der Bauten aus.

All diese Orte haben das Potential, als Erinnerungsorte in die Gesellschaft zu wirken. Dabei geht es zunächst darum, die frühen Verbrechen der Nationalsozialisten in der eigenen Nachbarschaft zu thematisieren und sich insbesondere mit der Frage auseinanderzusetzen, wie in kurzer Zeit und mit großer Radikalität unter den Augen der Öffentlichkeit eine Diktatur etabliert werden konnte. Gleichzeitig stellt sich an diesen Orten die Frage von Angemessenheit – sowohl im Hinblick auf den Umgang mit der komplexen Überlagerungsgeschichte dieser Orte und den baulichen Zeugnissen, die die einzelnen Zeitschichten widerspiegeln, als auch in Bezug auf gegenwärtige und zukünftige Nutzungen. Das (fortwährende) Verhandeln dieser Frage in einem offenen, transparenten und partizipativen Prozess mit den relevanten gesellschaftlichen Akteur:innen bietet die Chance, demokratiestärkend in die Gesellschaft zu wirken.

Ein derartiger Tatort ist das Schloss Lichtenburg in Prettin im sachsen-anhaltischen Landkreis Wittenberg. Das Ensemble ist heute eines der wichtigsten historischen Zeugnisse für die Entwicklungsgeschichte der frühen nationalso-

zialistischen Lager. Im System der Konzentrationslager nahm das KZ Lichtenburg eine entscheidende Position ein.⁷ Zugleich ist die Lichtenburg aber auch eine der bedeutendsten Schlossanlagen der Renaissance in Mitteldeutschland.⁸

Im Umgang mit der weitgehend erhaltenen Bausubstanz ist eine angemessene Herangehensweise gerade hier von großer Relevanz – sie ist aber in einem gesellschaftlichen Diskurs auszuhandeln. Die noch sichtbar erhaltenen historischen Zeitschichten des Schlosses sind in ihrer Dichte und Komplexität einzigartig. Jede Zeitschicht für sich allein betrachtet ist von historischer Bedeutung und hohem Denkmalwert: Antoniterkloster – Nebenresidenz und kurfürstlicher Witwensitz – Strafanstalt – Konzentrationslager – Standort der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) "Geschwister Scholl"-Lern- und Begegnungs-, Erinnerungs- und Gedenkort. Aufgrund der Lage des Schlossareals in einer strukturschwachen ländlichen Region mit geringer Wirtschaftskraft, schlechter infrastruktureller Anbindung und daraus resultierender Bevölkerungsabwanderung sind große Bereiche der Anlage mit qualitätvollen Innen- und Außenräumen heute ungenutzt.

Der historische Gesamtkomplex wurde nach dem Einigungsvertrag als früheres

Reichsvermögen Eigentum des Bundes und wird heute von der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben verwaltet. Seither fehlt es an einer ganzheitlichen und nachhaltigen Perspektive für das Schloss, dessen überaus wechselvolle Geschichte in besonderer Weise durch Spannungen und Gegensätze geprägt ist. Die Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin, die 2011 als Teil der Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt in einem Gebäudeteil der Schlossanlage mit Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Seminarräumen eingerichtet werden konnte, ist heute eine zentrale Akteurin vor Ort. Der größte Teil der Schlossanlage mit insgesamt etwa 23.000 Quadratmetern Nutzfläche steht leer und sucht eine neue Nutzung. Neben der enormen Größe des Schlosses und seiner schwierigen infrastrukturellen Lage stellt auch die besondere Dichte an bedeutenden baulichen Befunden eine große Herausforderung für die Entwicklung einer nachhaltigen und tragfähigen Nutzungskonzeption dar. – Wie kann eine konservierende Sicherung dieser besonderen Bausubstanz gelingen? Wie können die verschiedenen noch sichtbaren Zeitschichten, die sich umfassend durch wertvolle bauliche Zeugnisse widerspiegeln, mit ihrer spannungsvollen

Überlagerung erhalten werden? Wie können sinnvolle Nutzungen für einzelne Gebäudeteile gefunden werden, die den Erinnerungsort bewahren und das gesamte Schloss zugleich angemessen neu beleben? – Diese Fragen wurden unter dem Titel "Visionen für die Lichtenburg" in einem zweijährigen Partizipationsprozess (koordiniert und moderiert durch ein externes Büro) mit Vertreter:innen der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben als Eigentümerin und unterschiedlichen, mit dem Schloss verbundenen Akteur:innen diskutiert. Im Ergebnis des Prozesses entstand ein von allen Beteiligten gemeinsam entwickeltes und getragenes Nutzungskonzept, das den Ort als Erinnerungsort weiterentwickelt und zugleich in die Zukunft überführt. Das Konzept soll im weiteren Projektverlauf in den kommenden Jahren gemeinsam mit allen Projektbeteiligten im Detail ausgearbeitet und umgesetzt werden.

Schloss Lichtenburg – Brennglas einer über 700-jährigen Geschichte

1315 wurde das Antoniterkloster "Lichtenbergk" erstmals urkundlich erwähnt. Die Antoniter machten das nahe der Elbe gelegene Land um das

Abb. 02: Inhaftierte auf dem Nordhof des Schlosses Lichtenburg, der als Appellplatz genutzt wurde, um 1935. Sammlung Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin.



Abb. 03: Der ehemalige Appellplatz als Wirtschaftshof der LPG "Geschwister Scholl". Sammlung Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin.



Kloster nutzbar und legten Baumschulen und Gärten an, in denen sie Obst, Gemüse und Wein kultivierten.⁹ Das Kurfürstenpaar Anna und August von Sachsen ließ ab ca. 1565 auf diesem Gelände eine prächtige Renaissance-schlossanlage bauen. Reich verzierte Portale, eine imposante Schlosskirche und beeindruckende Wand- und Deckenmalereien sind bis heute erhalten. Der Schlosskomplex Lichtenburg diente von 1812 bis 1928 als Strafanstalt und hatte damit die baulichen Voraussetzungen für die Unterbringung von Gefangenen. Im Frühjahr 1933 ordnete der Merseburger Regierungspräsident der preußischen Provinz Sachsen auf der Suche nach Unterbringungsmöglichkeiten für verhaftete Regimegegner die Verlegung von Gefangenen in die Lichtenburg an.¹⁰ Am 12. Juni 1933 trafen die ersten männlichen "Schutzhäftlinge" im Schloss ein.¹¹

Zunächst als "Sammellager" für politische Gegner des Regimes eingerichtet, wurde das KZ Lichtenburg im Oktober 1933 als staatliches Konzentrationslager in Preußen bestätigt. Im Zuge einer Reorganisation des KZ-Systems und der damit einhergehenden schrittweisen Übernahme durch die SS überdauerte es die Frühphase des NS-Staates und nahm fortan eine Schlüsselposition im System der Konzentrationslager ein. Als Scharnier zwischen den frühen Konzentrationslagern und den ab 1936 errichteten Barackenlagern, die eine neue Entwicklungsstufe im KZ-System markieren, spiegelt die Lichtenburg auf

eindrückliche Weise die Entwicklungsetappen der Lager des NS-Staates von ihrer Frühphase zur Phase der Konsolidierung wider.

Nach der Auflösung des Männer-Konzentrationslagers Lichtenburg mit der Überführung der Inhaftierten in das KZ Buchenwald im August 1937 wurde im Dezember desselben Jahres ein Konzentrationslager für weibliche Gefangene eröffnet.¹² Innerhalb der Inspektion der Konzentrationslager (IKL), einer ab 1934 tätigen Verwaltungszentrale der SS, intensivierte man im Herbst 1937 die Bemühungen, ein zentrales Frauen-KZ im Schloss einzurichten. Zwischen Dezember 1937 und März 1938 wurden die weiblichen Gefangenen der Schutzhaftabteilung des Provinzialwerkhauses Moringen in das KZ Lichtenburg verlegt, das damit zum ersten zentralen Frauenkonzentrationslager für das gesamte Reichsgebiet werden sollte. Im Mai 1939 erfolgte die Auflösung des Frauen-Konzentrationslagers und die Verlegung der Inhaftierten sowie Teilen des Lagerpersonals in das KZ Ravensbrück. In der Folgezeit diente das Schlossareal zunächst als SS-Kaserne, später als SS-Versorgungslager und SS-Hauptzeugamt.¹³ Von September 1941 bis zum Kriegsende war auf dem Gelände ein KZ-Außenlager des Konzentrationslagers Sachsenhausen untergebracht.¹⁴

Damit besitzt der Schlosskomplex Lichtenburg eine KZ-Geschichte, die nahezu die gesamte Zeitspanne nationalsozialistischer Herrschaft umfasst.

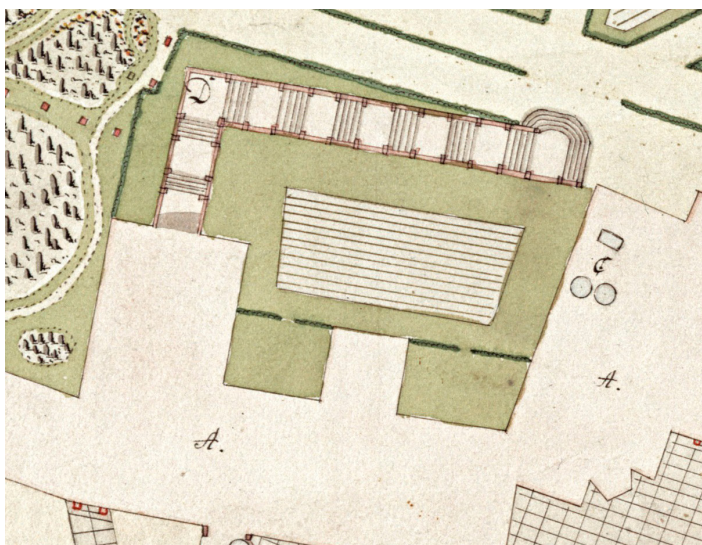


Abb. 04: Grundriss des kurfürstlichen Schlosses und Gartens zu Lichtenburg, Mieth 1804.

Abb. 05: Ausschnitt aus dem Grundrissplan (Abb. 04) mit Darstellung der großen Freitreppe, Mieth 1804.

Quelle: Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt Cap. 11, Nr. 25.

Mehr als 10.000 Menschen waren in der Zeit von 1933 bis 1945 im KZ Lichtenburg inhaftiert.

Für eine Vielzahl von SS-Männern und Aufseherinnen war die Lichtenburg ein Ort der Ausbildung und der Bewährung. Viele Personalverflechtungen innerhalb der SS, die das spätere System der Konzentrationslager maßgeblich prägten, gehen auf die Frühphase des Lagersystems und das KZ Lichtenburg zurück. Die Karrierewege zahlreicher späterer Lagerkommandanten begannen in diesem Konzentrationslager. Es ist ein Ort, an dem der systematische Terror seinen Anfang nahm.¹⁵

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges übernahm die Rote Armee das Schloss. In verschiedenen Bereichen wurden zunächst Geflüchtete untergebracht.¹⁶ Mit der Gründung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) "Geschwister Scholl" im Februar 1952 in Prettin begann in den 1950er Jahren dann eine intensive Nutzung des Schlosskomplexes für die Agrarproduktion, zu der auch die Einrichtung eines Getreide- und Gerätelagers sowie eines Maschinendepots gehörten.¹⁷

Am 8. Mai 1965 wurde infolge eines Beschlusses der SED-Bezirksleitung Cottbus im ehemaligen "Bunker" eine Mahn- und Gedenkstätte eingeweiht.¹⁸ Voraussetzungen waren zivilgesellschaftlich getragene Gedenkveranstaltungen, die das Schloss neben seiner landwirtschaftlichen Nutzung auch als kulturpolitischen Erinnerungs- und Gedenkort markierten. 1978 wurde die Mahn- und Gedenkstätte Lichtenburg um eine neue Dauerausstellung erweitert, die in drei ehemaligen Häftlingsschlafsälen präsentiert wurde und in das 1974 eröffnete Kreismuseum Schloss Lichtenburg integriert war.¹⁹ Bis auf wenige inhaltliche Veränderungen war diese Ausstellung bis November 2004 zu sehen. Zu diesem Zeitpunkt schloss der damalige

Landrat des Landkreises Wittenberg als Träger der Mahn- und Gedenkstätte Lichtenburg sowohl das Kreismuseum als auch die Gedenkstätte.

Die intensive und hitzige Debatte um die Zukunft der KZ-Gedenkstätte Lichtenburg, die bereits unmittelbar nach der Wiedervereinigung von Angehörigen ehemaliger Inhaftierter, Opferverbänden und Erinnerungsiniciativen und weiteren Akteur:innen geführt wurde, nachdem die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben die Bundesliegenschaft zum Verkauf ausgeschrieben und damit ein internationales Presseecho ausgelöst hatte, wurde mit der Schließung von Museum und Gedenkstätte erneut entfacht.²⁰

Im Ergebnis vielfältiger zivilgesellschaftlicher und politischer Initiativen beschloss der Landtag von Sachsen-Anhalt im März 2006 nach einem sehr langen und teilweise auch un-

rühmlichen Prozess, die ehemalige Mahn- und Gedenkstätte Lichtenburg in die 2007 gegründete Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt aufzunehmen. Im Dezember 2011 konnte die mit Unterstützung des Bundes und des Landes Sachsen-Anhalt neu gestaltete Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin der Öffentlichkeit übergeben werden.²¹

Sichtbare Zeitschichten in ihrer Überlagerung: Kurfürstliche Freitreppe und Maschinengewehrstand der SS

Welche Schwierigkeiten entstehen durch diese komplexe Nutzungsgeschichte? – Die besondere Brisanz der Überlagerung von Zeitschichten kann exemplarisch an einer Wand im ersten Obergeschoss des repräsentativen Hauptflügels der Lichtenburg gezeigt werden. Die Wand bildet den Abschluss eines Anbaus auf der Nordseite, der im 16. Jahrhundert - in der Zeit der

Abb. 06: Grundriss des Erdgeschosses Schloss Lichtenburg, 1822, Küche und vermuteter Restbestand der ehemaligen Außentreppe (Holz-Gewölbe) in Rot markiert.
Landesarchiv Sachsen-Anhalt, C 48 IX Regierung Merseburg. Plankammer, Lit. K Nr. 115b.

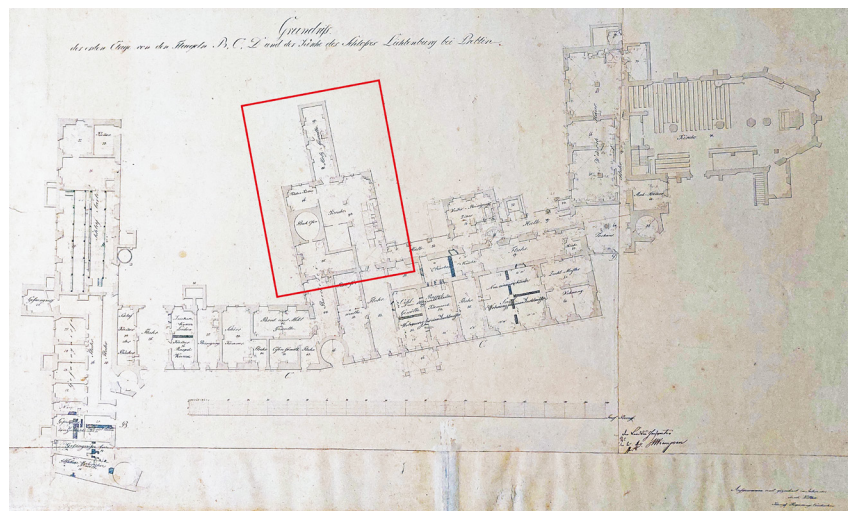


Abb. 07: Grundriss des 1. Obergeschosses Schloss Lichtenburg, 1822, in Rot markiert der Raum der ehemaligen Drechselstube von Kurfürst August, der im 17. Jahrhundert unterteilt wurde.
Landesarchiv Sachsen-Anhalt, C 48 IX Regierung Merseburg. Plankammer, Lit. K Nr. 115c.

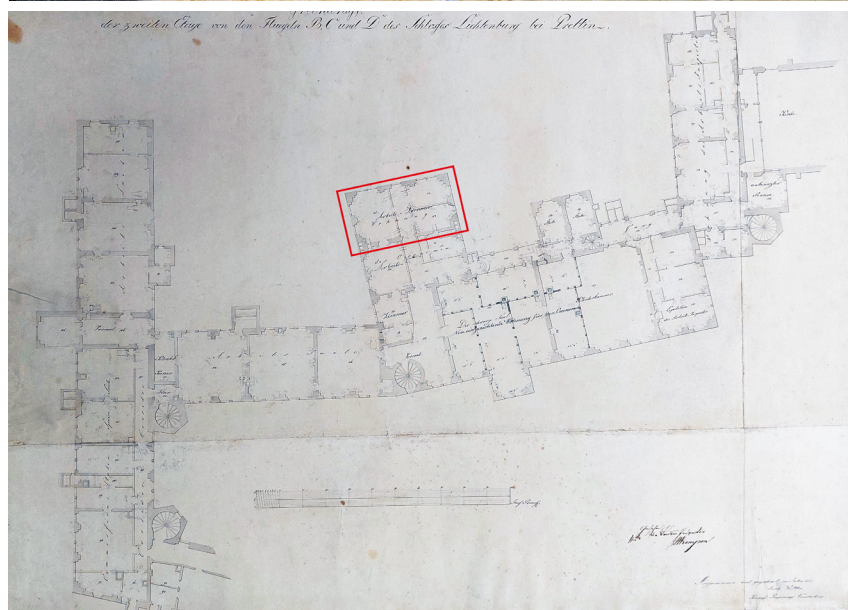
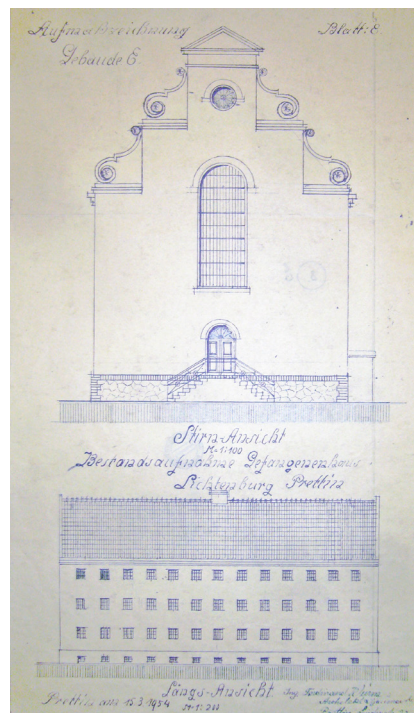


Abb. 08: Ansichten des 1878/79 erbauten Zellengebäudes, Bauaufnahme Ferdinand Wurm 1954.

Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Archiv.



stuben des Kurfürsten August beherbergte.²² An die "hinder Threstuben beim gartte[n]"²³ [hintere Drehstube beim Garten - Anm. d. A.] schloss vermutlich die breite Freitreppe an, die auf einem Grundrissplan der Schlossanlage aus dem Jahr 1804 (wenige Jahre bevor das Schloss als Gefängnis umgenutzt wurde) in ihren formalen Details gut zu erkennen ist und als "große Treppe" bezeichnet wird.²⁴

Die weit ausgreifende steinerne Winkeltreppe mit mehreren Zwischenpodesten muss äußerst flach und bequem zu begehen gewesen sein. Sie ermöglichte den direkten Zugang vom kurfürstlichen Appartementgeschoss in den nördlich des Schlosses gelegenen Gartenbereich.²⁵ Im 17. Jahrhundert, zur Zeit der Weiternutzung als kursächsischer Witwensitz, wurden die beiden Drechselstuben mit weiteren Zwischenwänden unterteilt und dienten fortan als Wohnappartement.

Nutzung als kurfürstliches Schloss - im Erdgeschoss die Hofküche und im ersten Obergeschoss zwei Drechsel-

Abb. 09: Grundriss des 1. OG Schloss Lichtenburg, Mitte 19. Jahrhundert, Raum der ehemaligen Drechselstube von Kurfürst August, der im 17. Jahrhundert unterteilt wurde. In Rot markiert die beiden Räume der "Kattunfactorie" und des Schlafsaals der Strafanstalt. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, C 48 IX Regierung Merseburg. Plankammer, Lit. K Nr. 92a-i, Bl. 7.

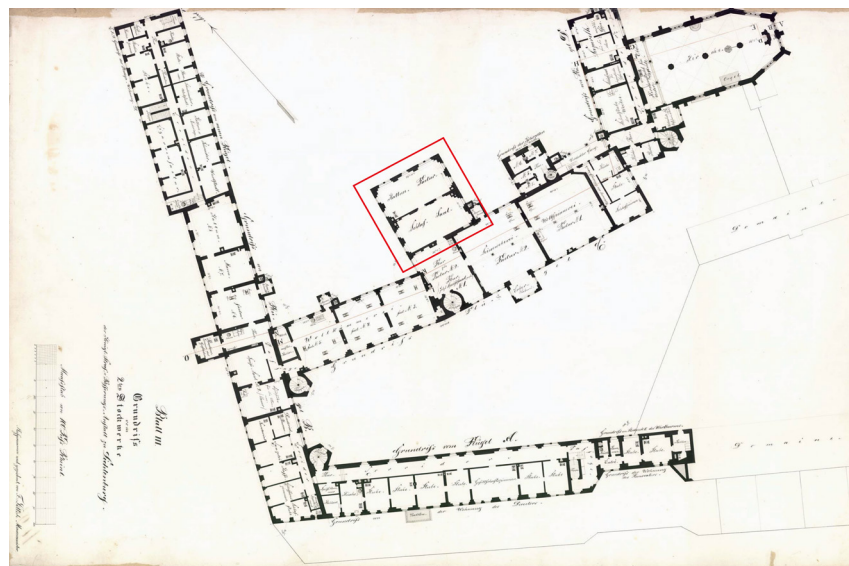


Abb. 10: Grundriss des 1. OG Schloss Lichtenburg mit Darstellung der Arbeitssäle, Bauaufnahme Ferdinand Wurm 1954. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Archiv. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, C 48 IX Regierung Merseburg. Plankammer, Lit. K Nr. 115c.

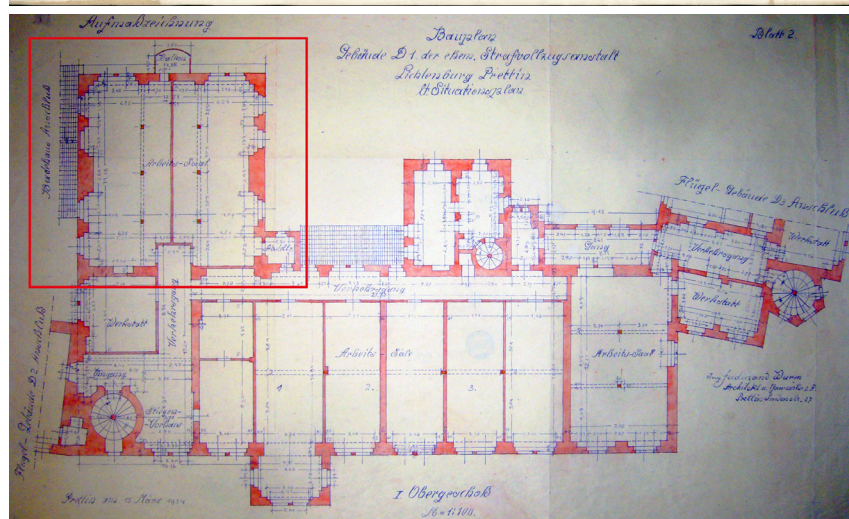
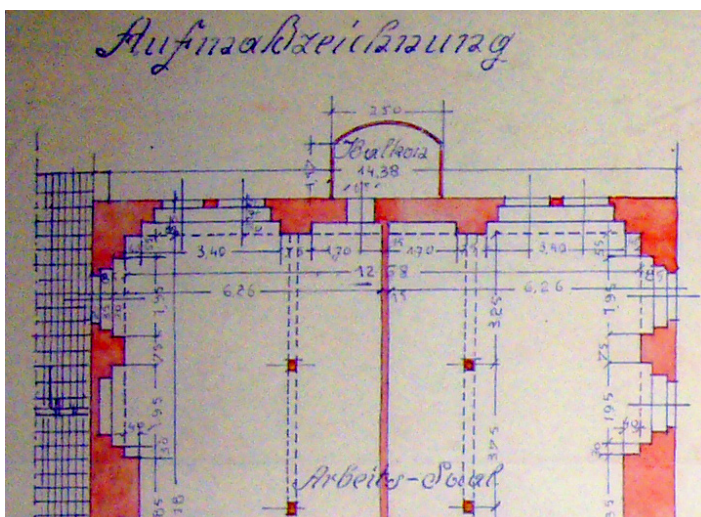


Abb. 11: Blick auf die nördliche Wand mit den relevanten Baubefunden. 1: Baubefund aus der Renaissance: zugesetzte bogenförmige Öffnung mit ehemaligem Zugang zur Außentreppe. 2: Baubefund aus der NS-Zeit: zugesetzte Türöffnung als ehemaliger Zugang zum Maschinengewehrstand. Sammlung Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin, 2023, bearbeitet von Anke Fissabre.



Abb. 12: Ausschnitt aus dem Grundrissplan (wie Abb. 10) mit Darstellung des Maschinen-gewehrstands, Bauaufnahme Ferdinand Wurm 1954. Die Baubefunde des Maschinengewehrstands und der beiden ehemaligen Öffnungen sind auch auf der Außenfassade noch als historische Zeugnisse dieser kontraststarken Nutzungen erhalten geblieben. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Archiv.



Ab 1812 begann die systematische Umwandlung der Schlossanlage in eine Strafanstalt. Der Baukomplex erschien aufgrund seiner abgeschiedenen Lage und seiner Größe für diese Nutzung als besonders geeignet. Für die ersten 373 männlichen und weiblichen Gefangenen, die von Torgau nach Prettin verlegt wurden, waren zwar umfangreiche Umbauarbeiten nötig, dennoch blieb die Schlossanlage in ihrem äußeren Erscheinungsbild und in ihren wesentlichen Raumstrukturen erhalten.²⁶ Zwei die Anlage ergänzende Neubauten, der Lazarettbau von 1829/39 und der Zellenbau von 1878/79, wurden mit ihren Volutengiebeln gestalterisch so an die bestehende Schlossarchitektur angepasst, dass sie von außen mit dem Schloss eine bauliche Einheit zu bilden schienen.

Ein umfangreicher und weitgehend erhaltener archivalischer Planbestand

zeigt die ausgedehnten Räumlichkeiten, die etwa zur Wollverarbeitung, Tuch- und Zigarrenherstellung dienten, sowie die Schlafräume der Gefangenen, die (mit starker Überbelegung) fortan in den verschiedenen Schlossflügeln, insbesondere in den Dachgeschossen, eingerichtet wurden. Das ehemalige Appartement im ersten Obergeschoss wurde mit seinen unterteilenden leichten Trennwänden wieder rückgebaut, die beiden Räume der ehemaligen Drechselstuben wurden nun als "Kattunfactorie" (Arbeitsraum zur Tuchverarbeitung) und Schlafsaal genutzt.²⁷

Ein Aufmaß aus dem Jahr 1954 stellt eine weitere wertvolle Quelle dar, die die Nutzung der Räume während der Phase des Konzentrationslagers abbildet. Die Zwischenwand zwischen den beiden Räumen war entfernt, quer dazu eine neue Trennwand errichtet worden. In dem gesamten ehemals repräsentativen kurfürstlichen Appartement im ersten Obergeschoss befanden sich Arbeitssäle, in denen die KZ-Inhaftierten Zwangsarbeit verrichten mussten.

Die heutige Raumsituation, ohne Trennwände, lässt von innen sehr gut die große Rundbogenöffnung erkennen, die einst auf das oberste Podest der Freitreppe führte, über die das Kurfürstenpaar mit seinen Gästen in den Garten schreiten konnte. Aber auch die spätere Zeitschicht der KZ-Nutzung ist genau an dieser Stelle als Baubefund einer heute zugesetzten Öffnung zu erkennen. Hier führte ein kleinerer

seitlicher Zugang auf den sogenannten Balkon, der zu Zeiten des Konzentrationslagers als Maschinengewehrstand umfunktioniert worden war. Der erhöhte Stand war permanent mit SS-Männern besetzt, die das Geschehen auf dem Appellplatz überwachten. Die ständige Präsenz des bewaffneten Lagerpersonals sollte die Machtposition der SS demonstrieren und unter den Inhaftierten ein Klima der Angst und Bedrohung erzeugen.

Die hier exemplarisch ausgewählte Befundstelle in der Lichtenburg ist wie ein Brennglas, durch das nicht nur die dichte Überlagerungsgeschichte des Schlosses, sondern ebenso das kontraststarke Spannungsverhältnis am Ort sichtbar wird. Zugleich illustriert die hier an nur einigen Details erläuterte Überlagerung von Zeitschichten die Bedeutung des Bauwerks als materielle Quelle, die im Abgleich mit den historischen Schrift- und Bildquellen als ein weiterer wesentlicher Informationsträger fungiert. Sowohl der Erhalt als auch ein bewusster Umgang mit den Zeitschichten leistet nicht nur einen wertvollen Beitrag zu einer pluralen Erinnerungskultur und ermöglicht eine konkrete und nachhaltige Auseinandersetzung mit NS-Geschichte, sondern bewahrt und überliefert die Heterogenität der Geschichtlichkeit.²⁸

Visionen für die Lichtenburg – Ein öffentlicher Beteiligungsprozess zur Weiterentwicklung des Schlosskomplexes

Unter dem Titel "Visionen für die Lichtenburg" haben die Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin und die FH Aachen einen zweijährigen Partizipationsprozess initiiert, um eine zukunftsweisende und innovative Nutzungskonzeption für das Schloss Lichtenburg zu entwickeln. Die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben konnte als Kooperationspartnerin für das Projekt gewonnen werden, das zugleich durch das Land Sachsen-Anhalt gefördert wurde. Ziel des Projektes war es, im Rahmen eines transdisziplinären Beteiligungsprozesses alle relevanten und mit dem Schloss verbundenen Akteur:innen und Strukturen zu berücksichtigen und die Schlossanlage Lichtenburg mit neuen Nutzungseinheiten und möglichen baulichen Ergänzungen so zu

entwickeln, dass sowohl die historische Vielschichtigkeit der Anlage als auch die Nutzungs- und Akteur:innenvielfalt vor Ort sichtbar und erhalten bleibt.

Der Prozess basierte auf der Grundannahme, dass die Zeitschichten des Ortes in ihrer Überlagerung dokumentarischen Charakter haben und nicht in Konkurrenz zueinander stehen bzw. gestellt werden dürfen. Aus Sicht der Projektverantwortlichen definiert der Erhalt einer konkurrenzlosen Heterogenität historischer Befunde einen *angemessenen* Umgang mit dem Ort. Basierend auf dieser Grundannahme ging es darum, alle relevanten Akteur:innen für die jeweils vertretenen Perspektiven zu sensibilisieren und einen wertschätzenden Kommunikations- und Aushandlungsprozess zu organisieren. Damit war ein Rahmen gesetzt, um gemeinsam den Umgang mit der NS-Geschichte der Lichtenburg zu erörtern. Dazu gehörte, in einem Diskussions- und Aushandlungsprozess mögliche Nutzungsbausteine auf ihre "Konfliktfähigkeit" zu überprüfen und im Falle einer gegenseitigen Störung auszuschließen. Den Raum für ein Gespräch über diese Fragen zu öffnen, war ein wertvolles und "verbindendes" Ergebnis des Projektes. Es geht um die gemeinsame Gestaltung von Erinnerungskultur: Welche Relevanz hat NS-Geschichte für unser gegenwärtiges Dasein? Wie gehen wir heute mit den Zeugnissen dieser Geschichte angemessen um?

Angemessenheit als Konzept der Aushandlung

Für eine Vielzahl der baulichen Zeugnisse von NS-Verbrechen ist charakteristisch, dass ihre Umnutzung als Lager bereits in der "Unangemessenheit" vorheriger Umnutzungen begründet liegt. Dies gilt z.B. für die Umwandlung von Residenzen und Konventen in Haftanstalten, "Umerziehungsheime" oder Arbeitshäuser im 19. Jahrhundert. Diese Vorgeschichte ist bereits durch radikale Nutzungsänderungen geprägt, die die Substanz der historischen Architektur bei gleichzeitiger Wahrung der robusten Grundstrukturen in ihren Funktionen respektlos pervertierten. In Schloss Lichtenburg ist zu beobachten, dass im Zuge der Umnutzung zur Haftanstalt bau- und kunsthistorisch wertvolle Portalgewände erhalten blie-



Abb. 13: Blick über den ehemaligen Appellplatz mit dem Maschinengewehrstand auf dem Balkon aus der Zeit des Konzentrationslagers. Rechts im Bild das 1938 errichtete Badehaus, das 1979 abgerissen wurde, undatiert.

BArch, Y1 9002 und 9008.

ben und die repräsentativen Wand- und Deckenfassungen hinter (reversiblen?) neuen Einbauten verschwanden. Zugleich scheint eine "ansprechende" Gestaltung nach außen von größerer Relevanz gewesen zu sein, da die architektonischen Ergänzungen des Ensembles durch Lazarett- und Zellenbau gestalterisch sehr durchdacht an die bestehenden Renaissanceflügel des Schlosses angepasst wurden oder der Gefängnisdirektor gar eine große Wohnung mit Ziergarten im vorderen Flügel des Schlosses erhielt. Forschungen dazu, wie die Umnutzungen des 19. Jahrhunderts im Einzelnen in Schloss Lichtenburg umgesetzt wurden, gibt es bislang kaum. Eine systematische Erfassung dieser Zeitschicht würde grundlegende Beiträge zum Verständnis der 1933 durchgesetzten Umnutzung des Schlosskomplexes als nationalsozialistisches Konzentrationslager liefern, für das solche gestalterischen Aspekte offenbar keine Rolle mehr gespielt haben. Vielmehr deuten historische Quellen einen pragmatischen Umgang an. Ziel war, mit geringem Kostenaufwand möglichst viel Fläche für die Unterbringung von Inhaftierten zu gewinnen.

Der Umgang mit dem historischen Erbe war und ist auch ein Spiegel der Gesell-

schaft und ihrer jeweiligen kulturpolitischen Auffassungen. Die Diskussion um die denkmalpflegerische Methode – Rekonstruktion, Restaurierung oder Konservierung – prägt die Denkmaltheorie und -praxis seit der Nachkriegszeit bis heute und wird international sehr unterschiedlich geführt. Seit der 1964 verabschiedeten Charta von Venedig ist die respektvolle Bewahrung der Beiträge *aller* Epochen eines Denkmals ein wichtiges anerkanntes Ziel der Denkmalpflege. Im Artikel 11 der Charta heißt es hierzu: "Wenn ein Werk verschiedene sich überlagernde Zustände aufweist, ist eine Aufdeckung verdeckter Zustände nur dann gerechtfertigt, wenn das zu Entfernende von geringer Bedeutung ist, wenn der aufzudeckende Bestand von hervorragendem historischen, wissenschaftlichen oder ästhetischen Wert ist und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt. Das Urteil über den Wert der zur Diskussion stehenden Zustände und die Entscheidung darüber, was beseitigt werden darf, dürfen nicht allein von den für das Projekt Verantwortlichen abhängen."²⁹ Die denkmalpflegerische Diskussion forderte schon 1964 ausdrücklich einen Aushandlungsprozess, um einen respektvollen Umgang mit der Integrität des Denkmals zu

gewährleisten. Sichtbarmachung und Lesbarkeit der Zeitschichten in Schloss Lichtenburg – ebenso wie auch an anderen Standorten früher Konzentrationslager – stellen heute eine große Herausforderung dar.

Wie ein gezielter Blick auf diese Spuren einer heterogenen Nutzungsgeschichte eine bereichernde und wertschätzende Auseinandersetzung mit der Gegenwart ermöglichen könnte, zeigt ein studentischer Entwurf zum Thema der Überlagerung von Zeitschichten in Schloss Lichtenburg.³⁰ Die Zeilen des Gedichts "Der Späher", das der homosexuelle, jüdische und 1942 in Auschwitz ermordete Schriftsteller Alfred Grünewald verfasst hatte, dienen hier als Stufen einer neuen Treppeninstallation im nördlichen Schlosshof, dem einstigen Appellplatz. Das stählerne Gerüst der Installation ist der oben beschriebenen ehemaligen "großen Treppe" in den Garten nachgebildet und führt über die einzelnen Zeilen der Stufen bis zum ehemaligen Maschinengewehrstand des Konzentrationslagers. Der Entwurf schafft so eine symbolische Brücke über die Zeitschichten des Schlosses hinweg, ohne diese in Konkurrenz zueinander zu setzen. Jede Zeitschicht hat ihre Berechtigung.

der Umnutzung von nationalsozialistischen Tatorten mit komplexer Überlagerungsgeschichte der "Angemessenheit" oberste Priorität zukommen kann. Ziel ist, dass alle möglichen zukünftigen Nutzungsszenarien mit der Erinnerungskultur des Gedenkortes vereinbar sind und die Vielschichtigkeit der historischen Entwicklung in ihrer Überlagerung sichtbar bleibt. Idee des Projektes ist es, Angemessenheit als Konzept und fortwährenden, nicht statischen, gemeinwohlorientierten Verhandlungsprozess zu verstehen, der durch unterschiedliche Akteur:innengruppen getragen wird und damit die Basis für eine nachhaltige Entwicklungsperspektive bildet. Das Beispiel Lichtenburg verdeutlicht, dass im Umgang mit erhaltenen NS-Tatorten eine Weiterentwicklung des Bauwerks unter Bewahrung all seiner Spuren, Brüche und Veränderungen eine große Chance und die Herausforderung bietet, die unterschiedlichen Zeitschichten zur Geltung zu bringen. Es zeigt, dass in ein offener und transparenter gesellschaftlicher Prozess, an dem alle relevanten Akteur:innen gleichberechtigt beteiligt sind, gelingen kann.

Ist der Begriff der "Angemessenheit" (lat. *decorum*) einerseits seit der Antike Ausdruck für die Komplexität architektonischen Schaffens, so durchläuft er andererseits in der Architekturgeschichte einen stetigen Bedeutungs-

Abb. 14: Blick auf die heutige Fassade mit den baulichen Überresten des Maschinengewehrstandes. Links im Bild sind die baulichen Reste der zweigeschossigen, offenen Loggien aus der Zeit der Renaissance zu sehen, 2023.
Michel Winter für die Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin.





DER SPÄHER

WIR MÜSSEN
UNS FINDEN
DEIN WEG
IST DER MEINE

WIR SUCHEN
NACH FEUER
WIR STÖREN
AUF STEINE

WIR SIND
IN FREIHEIT
UND FLUCH
VERBUNDEN

WIR BLÜHEN
UND BLÜTEN
AUS GLÜHEN
WUNDEN

NICHTS AUF
DER WEIT
KANN UNS
EWIG TRENNEN

DOCH MÖCHT
ICH DICH NOCH
IM FRÜHLING
ERKENNEN

VIEL HUNDERT
LEBEN
MUSS ICH
BESCHLEICHEN

IMMER
MACH
ICH DIR
ZEICHEN

Abb. 15: Studentischer Entwurf im Rahmen des Projektes "Visionen für die Lichtenburg": Überlagerung von Zeitschichten und ihre Sichtbarmachung durch eine neue gestalterische Intervention.
Hannah Depkat, Angelique Gerasch, Hanna Bergmann, FH Aachen.

wandel und steht heute, in einer Gesellschaft, deren nachhaltige Zukunft vom Erhalt des architektonischen Bestands abhängt, auch für die Komplexität des architektonischen Umbaus des Bestands. Das Beispiel des Schlosses Lichtenburg zeigt, dass die denkmalpflegerische Angemessenheit insbesondere im Umgang mit ehemaligen NS-Tatorten durch einen gemeinschaftlichen Abwägungs- und Aushandlungsprozess definiert werden kann, durch den

die sich überlagernden, miteinander konkurrierenden Zeitschichten und historischen Brüche der Nutzungsgeschichte in Beziehung zu einander gesetzt und in ein ausgewogenes Verhältnis gebracht werden können. Eine Neudefinition des Begriffs der "Angemessenheit" für den architektonischen Bestand geht einher mit der Neugestaltung einer zeitgemäßen, pluralen und vielfältigen Gedenk- und Erinnerungskultur.

Anmerkungen:

1 Wolfgang Benz / Barbara Distel (Hg.): *Instrumentarium der Macht. Frühe Konzentrationslager 1933–1937*. Berlin 2003.

2 Im Jahr 2018 gründete sich eine Arbeitsgemeinschaft "Gedenkstätten an Orten früherer Konzentrationslager". Ziele des Zusammenschlusses sind die gegenseitige Unterstützung bei wissenschaftlichen Forschungsvorhaben, der Austausch über die historisch-politische Bildungsarbeit und das gemeinsame Bestreben, die öffentliche Sichtbarkeit der frühen Konzentrationslager zu erhöhen. Heute arbeiten 19 Einrichtungen der historisch-politischen Bildungsarbeit aus zwölf Bundesländern in der

AG zusammen.

3 Vgl. <https://burg-hohnstein.info/ueber-die-burg/> [08.09.2023].

4 "18 neue Appartements für chronisch psychisch kranke Menschen sowie 20 weitere Wohneinheiten mit 80 bis 100 Quadratmetern für Bauherren sollen entstehen", vgl. <https://www.hna.de/lokales/meldungen/vitos-will-wohnungen-am-kloster-breitenau-in-guxhagen-bauen-11313249.html> [08.09.2023].

5 Vgl. <https://www.kemna-erinnern.de/startseite.html> [08.09.2023].

6 Vgl. dazu <https://lernort-kislau.de/> [08.09.2023].

7 Vgl. hierzu Stefan Hördler: "KZ und SS-Standort: eine Verortung des Komplexes Lichtenburg". In: Stefan Hördler / Sigrid Jacobeit (Hg.): *Lichtenburg: ein deutsches Konzentrationslager*. Berlin 2009, S. 13–43, hier S. 13. Vgl. auch Melanie Engler: "Zur Geschichte und Entwicklung der Gedenkstätte KZ Lichtenburg Prettin." In: Justus H. Ulbricht in Kooperation mit der Landeszentrale für politische Bildung Sachsen-Anhalt, der Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt und dem Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e. V. (Hg.): *Schwierige Orte. Regionale Erinnerung, Gedenkstätten, Museen*. Halle (Saale) 2013, S. 113–135, hier S. 114.

8 Hans-Joachim Krause: "Schloß Lichtenburg und die mitteldeut-

- sche Renaissancearchitektur." In: *Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt. Veröffentlichung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt*, Jg. 1, Heft 2, Halle 1993, S. 129-157. Ute Essegern: *Fürstinnen am kursächsischen Hof. Lebenskonzepte und Lebensläufe zwischen Familie, Hof und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 2007. Mario Titze: "Annaburg und Lichtenburg. Schlossbauten des Kurfürsten August von Sachsen und seiner Gemahlin Anna von Dänemark". In: Michael Andersen / Birgitte Bogild Johannsen / Hugo Johannsen (Hg.). *Reframing the Danish Renaissance Problems and Prospects in a European Perspective. Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September - 1 October 2006*. Copenhagen 2011, S. 183-196. Anke Fissabre: "Residenzarchitektur des Kurfürstenpaares August und Anna von Sachsen als Ausdrucksmusterhafter Landeskultivierung – Das Renaissanceschloss Lichtenburg." In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Neue Folge, Stadt und Hof. 2013, S. 40-59.
- 9** Förderverein Schloss und Gedenkstätte Lichtenburg e.V. (Hg.): *Kloster Lichtenbergk. Generalpräzeptorei der Antoniter*. Prettin 2018, S. 11. Laut Arno Sames gründeten die Antoniter bereits vor 1273 eine Niederlassung in Lichtenburg-Prettin, die 1348 dann als Generalpräzeptorei bezeichnet wird, vgl. Arno Sames: "Zur Geschichte der Antoniter in Prettin. Der Kontext der Entstehung des Antoniterordens / der Antoniter." In: *Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt. Veröffentlichung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt*, Jg. 1, Heft 2, Halle 1993, S. 120-128, hier S. 123-128.
- 10** Schreiben des Merseburger Regierungspräsidenten an den Torgauer Landrat vom 6. April 1933, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Merseburg, 50, Torgau I, Nr. 570, Bl. 32, zitiert nach Engler 2013, vgl. Anm. 7, S. 114.
- 11** Vgl. *Torgauer Zeitung* vom 13. Juni 1933, zitiert nach Engler 2013, vgl. Anm. 7, S. 114. Vgl. auch Stefan Hördler: "Kurfürstinnensitz, Königliche Strafanstalt, Konzentrationslager, Kreismuseum. Wandel von Funktion und Nutzung des Schlosses Lichtenburg". In: *Die Transformation der Lager. Annäherungen an die Orte nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2011, S. 261-288, hier S. 266. Schreiben des Regierungspräsidenten in Merseburg vom 13.6.1933, Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Merseburg, C 48 Ie, Regierung Merseburg Polizeiregistratur, Nr. 1189a, "Die Unterbringung von Schutzhaftlingen", Bl. 36.
- 12** Vgl. Klaus Drobisch: "Frauenkonzentrationslager im Schloß Lichtenburg." In: *Dachauer Heft 3. Frauen - Verfolgung und Widerstand*. München 1993, S. 101-115.
- 13** Hördler 2009, vgl. Anm. 7, S. 39.
- 14** Ebd.
- 15** Ebd. S. 32-33 sowie Stefan Hördler: "SS-Kaderschmiede. Zur Bedeutung des KZ Lichtenburg in der Vorkriegszeit." In: Stefan Hördler / Sigrid Jacobeit (Hg.). *Lichtenburg: ein deutsches Konzentrationslager*. Berlin 2009, S. 75-129.
- 16** Stefanie Endlich: "Ein Gutachten zur KZ-Gedenkstätte Lichtenburg. Vorgeschichte, Essentials und Nachgeschichte eines Versuchs, die Gedenkstätte für zukünftige Erinnerungsarbeit neu zu konzipieren." In: Stefan Hördler / Sigrid Jacobeit (Hg.). *Lichtenburg: ein deutsches Konzentrationslager*. Berlin 2009, S. 245-268, hier S. 246.
- 17** Endlich 2009, vgl. Anm. 16, S. 246.
- 18** Endlich 2009, vgl. Anm. 16, S. 247.
- 19** Endlich 2009, vgl. Anm. 16, S. 248-249.
- 20** Deutscher Bundestag Drucksache 14/4475, 1.11.2000, S. 1. Vgl. auch Endlich 2009, vgl. Anm. 16, S. 250.
- 21** Zur Geschichte der Gedenkstätte vgl. <https://gedenkstaette-lichtenburg.sachsen-anhalt.de/geschichte/gedenkstaette/> [08.09.2023].
- 22** Inventar Schloss Lichtenburg 1582, Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10036 Finanzarchiv, Nr. Rep. A 25a I, I, Nr. 2247, fol. 29r-29v. Anfang des 17. Jahrhundert wurden die zwei Zimmer weiter unterteilt.
- 23** Inventar Schloss Lichtenburg 1582, vgl. Anm. 22, fol. 29v. Im Inventar des Schlosses Lichtenburg von 1586 heißt es hierzu: "In der hinder Drehstuben [...] Eine große Tür [...] sonach den austritt gehet [...]", Inventarium des Schlosses zu Lichtenburg 1586, Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat, Nr. Loc. 10550/13, 20r.
- 24** Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt Cap. 11, Nr. 25. Die genaue zeitliche Zuordnung der in diesem Plan dargestellten Außentreppe ist unklar. Ein Austritt aus dem Innenraum in den Garten ist zwar schon im Schlossinventar von 1586 archivalisch belegt, jedoch könnte die Treppe auch in der Barockzeit verändert worden sein. Die im Plan dargestellte große Treppe könnte folglich auch von einer der folgenden Kurfürstinnen in dieser Form errichtet worden sein, etwa von der Kurfürstin Hedwig (1581-1641), die zahlreiche Umbauarbeiten an ihrem Witwensitz vornehmen ließ, oder von der Kurfürstin Wil-

helmine Ernestine (1650–1706), die den Schlossgarten in einen Lustgarten umwandeln ließ, vgl. A. Richter: *Das Schloß Lichtenburg und seine nächste Umgebung: Vergangenheit und Gegenwart nach Urkunden und Traditionen*. Prettin a. d. Elbe 1881, S. 28.

25 Bei circa fünf Metern Höhe und 45 Steigungen (in dem Grundrissplan von 1804 in Abb. 4 dargestellt) müssen die Treppenstufen nur etwa 11 cm hoch gewesen sein.

26 Neben den Umbaumaßnahmen wurde das Glockengeläut im Turm ausgebaut, um es in der Kirche St. Annen in Dresden wieder einzubauen. Auch das Grabmal der beiden Kurfürstinnen und Schwestern Wilhelmine Ernestine und Anna Sophia wurde in den Freiburger

Dom versetzt. Richter, vgl. Anm. 24, S. 30.

27 Ein Plan aus dem Jahr 1843/44 illustriert das Vorhaben, die beiden Räume später in Speisesäle für die männlichen Gefangenen umzuwandeln, LASA, Merseburg, C 55 Torgau Z, 1-100 093, Bl. 7.

28 Der sehr komplexe und umstrittene Begriff der "Authentizität" wird hier explizit nicht verwendet. Vgl. Tino Mager: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*. Dissertation TU Berlin 2015.

29 Charta von Venedig, https://www.charta-von-venedig.de/denkmalpflege-kongress_restauration_art.9-13_deutsch.html [08.09.2023].

30 Teil des Projektes "Visionen für die Lichtenburg" war ein studentisches Masterseminar am Fachbereich Architektur der FH Aachen im Wintersemester 2021/22, in dem unter Leitung von Anke Fissabre die inhaltlichen Grundlagen für den im darauffolgenden Semester in Lichtenburg durchgeführten Workshop gelegt wurden. Neben einer Auseinandersetzung mit Schloss Lichtenburg wurden vergleichbare Orte betrachtet, die ebenfalls als Konzentrationslager genutzt wurden und von einer Überlagerungsgeschichte geprägt sind. Der hier ausgewählte Interventionsvorschlag zweier Studierender macht die überlagerten Zeitschichten durch neue gestalterische Eingriffe am Beispiel der ehemaligen kurfürstlichen Treppenanlage sichtbar.

