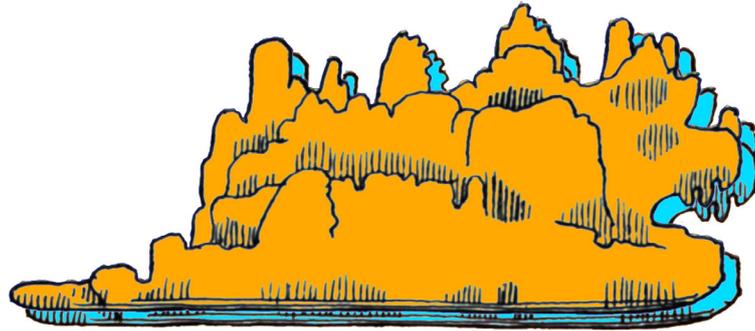




archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Atmosphären

archimaera

#8

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

ISSN:1865-7001

November 2019

Willkommen

Was macht eine Architekturerfahrung einzigartig? — Eine Antwort lautet: die Atmosphäre. Atmosphären stehen für unmittelbares, emotional gefärbtes Erleben. In einer Zeit, in der Kunst und Architektur durch vielfältige Formen der medialen Vermittlung geprägt sind, haben atmosphärische Räume in der Architektur besonderen Stellenwert gewonnen. Das Interesse an Präsenz und Atmosphären drückt also das Bedürfnis aus, einen unmittelbaren, eben nicht nur indirekt vermittelten Modus der Erfahrung zurückzugewinnen. Der Bedeutungsgewinn der Atmosphäre aber wirft aus Sicht von Architektur und Städtebau neue Fragen auf: Was macht atmosphärische Räume aus? Und wie entsteht die besondere Aufmerksamkeit, die sie auslösen? Diesen und weiteren Fragen ist die achte Ausgabe von **archimaera** gewidmet.

Der Begriff „Atmosphäre“ gehört zu den wichtigen und zugleich schwierigen Themen im jüngeren Architekturdiskurs. Ursprünglich beheimatet in Physik und Meteorologie, bezeichnet er im ästhetischen Bereich die emotionale Wahrnehmung von Dingen, Räumen oder Situationen und bezieht sich auf subjektiv gefärbte Erfahrungen, die weder messbar noch mit naturwissenschaftlichen Methoden zu erfassen sind. Andererseits wird der Anspruch formuliert, dass das Erleben von Atmosphären nicht der Willkür der Betrachterin und des Betrachters unterliegt, so dass Atmosphären in der jüngeren Diskussion als „quasi-things“ (Tonino Griffero) angesprochen werden. Sie wären demnach in gewisser Weise objektiv gegeben und ließen sich durch den Einsatz gestalterischer Mittel hervorrufen. Während eine ältere Forschungsrichtung die emotionalen An-

mutungen von „Stimmungsarchitektur“ (Dieter Bartzko) grundsätzlich skeptisch beurteilt, sehen nicht wenige Architektinnen und Architekten im atmosphärischen Charakter von Bau- und Kunstwerken den eigentlichen Schlüssel zu architektonischer Qualität.

In der Ästhetik ist das Themenfeld der Atmosphäre eng mit jenen der „Präsenz“ und der „Zeitlichkeit“ verbunden. Das Erleben von Atmosphären und die Präsenzerfahrung eines Bau- oder Kunstwerks beziehen sich auf Formen unmittelbarer Wahrnehmung, welche die persönliche Anwesenheit einer oder eines Betrachtenden notwendig macht. Durch die Wahrnehmung und Vergegenwärtigung von Atmosphären werden Orte der Präsenz geschaffen, die kontinuierliche Manifestationen oder plötzliche Einschläge einer emotionalen Wirklichkeit sein können. Das Erleben von Atmosphären unterliegt so einer Zeitstruktur, die ausdehnbar ist.

Der Deutung und Bedeutung emotionaler Qualitäten im Architekturdiskurs geht Anselm Wagner in einer ideengeschichtlichen Untersuchung nach, die Positionen der klassisch-modernen Architektur mit jenen der Gestaltpsychologie und der vormodernen Architekturtheorie in Beziehung setzt. Dass Architektur durch ihre emotionale Wirkung bestimmt sein soll, ist ein Gedanke, der erstmals in den Architekturtraktaten des 18. Jahrhunderts auftauchte und dazu führte, dass in den ausgelösten Gefühlen die eigentliche künstlerische Qualität von Bauwerken gesucht worden war. In dieser Tradition steht auch Le Corbusier, der meist als Vertreter eines funktionalistischen Rationalismus angesehen wird – für den Architektur aber

erst dann zum Kunstwerk wird, wenn sie als „Gefühlserregungsmaschine“ agiert. Die damit angedeuteten Wirkungsmechanismen überprüft der Autor am Beispiel einer persönlichen Erfahrung mit zeitgenössischer Architektur.

Ebenfalls mit einem Blick in das 18. Jahrhundert untersucht Felix Martin die historischen Grundlagen des Atmosphärischen. Der Fokus liegt hierbei nicht – wie so häufig – auf den stimmungsvollen Landschaften des Englischen Gartens. Vielmehr wird die Architektur selbst als Stimmungserzeugerin analysiert. Geleitet von beispielhaften Bauwerken wie dem Newgate Prison in London oder dem Casino at Marino in Dublin wird erläutert, wie zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Charaktertheorie und der Sensualismus zu architekturtheoretischen Postulaten führten, die auch für den gegenwärtigen Atmosphärendiskurs von grundlegender Bedeutung sind.

Auch in der denkmalpflegerischen Praxis spielt der „Charakter“ eine wichtige Rolle. Zwar ist ihre Kernaufgabe der Erhalt geschützter Monumente, so dass das Hauptaugenmerk der Disziplin naturgemäß auf der historischen Substanz der Objekte und den zur Bestandspflege notwendigen konservatorischen Techniken liegt. Doch ist es ein Ziel aller Maßnahmen, historische Authentizität zu bewahren – weshalb die Denkmalpflege in der Alltagsrede oftmals in Bezug zu Begriffen wie „Atmosphäre“, „Stimmung“ oder eben „Charakter“ gestellt wird. Die Fachszene verzichtet darauf, dies diskursiv zu erörtern, was Svenja Hönig zum Anlass genommen hat, auf die Notwendigkeit dieses Diskurses hinzuweisen und die darin enthaltenen Chancen zu reflektieren.

Aus einer entwurfsdidaktischen Perspektive heraus fordern Anne Brandl und Martin Mackowitz in ihrem Beitrag eine „wahrnehmungsorientierte Lehre in Städtebau und Architektur“ ein. Sie argumentieren, dass es der Schulung einer „urbanen Empathie“ bedarf, um Planerinnen und Planer in die Lage zu versetzen, den Stadtraum als Ort der gesellschaftlichen Teilhabe gestalten zu können. Grundlage dafür müsse die sinnliche Erfahrung sein, die sich mithilfe geeigneter Instrumente durchaus ein Stück weit objektivieren, in jedem Fall aber nachvollziehbar doku-

mentieren lasse. Ihren Ansatz erläutern Brandl und Mackowitz am Beispiel des von ihnen im Rahmen der Lehre an der Universität Liechtenstein entwickelten Tools des „Sketch Carpet“.

Auch im Mittelpunkt des Beitrags von Thomas Schmitz steht die im wissenschaftlichen Kontext schwierige Frage, ob oder wie man Atmosphären entwerfen kann. In neun Schritten wird das Entwerfen als ein Erinnern bestimmt, durch das wir uns auf ein kollektives Wissen über Atmosphären besinnen. Mit Bezug auf Christopher Alexanders *Pattern Language* werden dabei einerseits methodische Entwurfs-Praktiken des Erinnerns vorgestellt, andererseits wird die Interaktion von manuellen Zeichenpraktiken und diskursiven Methoden thematisiert. Darüber hinaus erkundet Schmitz die affektiven Wirkungen von Material und Faktur als Wege zur Schöpfung von vorbewussten ‘Denkbildern’.

Ralf Liptau widmet sich einem konkreten Entwurfswerkzeug, mit dem Atmosphären erzeugt werden können: dem Licht. Am Beispiel von Betonkirchen der 1960er und 70er Jahre zeigt er, dass zwar der Außenbau dieser Kirchen von der wuchtigen Materialität des Betons dominiert wird, dass diese physische Präsenz des Baumaterials aber in den dunklen Innenräumen in den Hintergrund tritt, wo es zum bloßen Rezipienten für den immateriellen Baustoff Licht umgedeutet wird. Liptau argumentiert, dass die Architekten der Nachkriegsmoderne ihre Kirchenräume anhand gezielter Lichteffekte mit einer atmosphärisch-auratischen Wirkung aufluden, die – abseits jeglicher christlich-religiöser Konnotation – als „Sakralität“ erfahrbar sein sollte. Der pointierte Gegensatz von Dunkelheit und Licht rufe vor allem im Moment des Eintretens Verunsicherung und Überforderung hervor und erzeuge damit ein Gefühl der Überwältigung im Angesicht des vermeintlich Unendlichen. Hier schlägt der Autor einen Bogen zum philosophisch-ästhetischen Konzept des „Erhabenen“, das im 18. Jahrhundert von Edmund Burke und Immanuel Kant formuliert worden war, sowie zu Rudolf Ottos Begriff des „Numinosen“.

Neben Kirchen stellen Museen eine weitere Bautypologie dar, die unmittelbar

geeignet scheint für entwerferische Atmosphärenkonstruktionen. Am Beispiel dreier Projekte – dem Palazzo Abatellis in Palermo, dem Castelvecchio in Verona und der Erweiterung des Canova-Museums in Possagno – arbeitet Federico de Matteis diejenigen Mittel heraus, mit denen der italienische Architekt Carlo Scarpa es unternommen hat, die von ihm konzipierten Räume mit Stimmungsgehalten zu versehen. Es sind, so der Autor, insbesondere die (von Hermann Schmitz theoretisch begründeten) „Bewegungssuggestionen“, mit denen Scarpa zwischen den Besucherinnen und Besuchern der Häuser sowie den darin aufgestellten Plastiken vermittelte. Die Aufstellung der plastischen Werke nämlich folgt einem strengen Regime, das mit Blickbeziehungen, Körperdrehungen und -haltungen Bewegungen suggeriert und die Räume in eine zwischen Subjekt und Objekt flirrende Spannung versetzt. Durch seine Objektivierung dieses Entwurfsmittels verfolgt de Matteis nicht zuletzt das Ziel, die atmosphärische Aufladung von Scarpas Bauten einer Mystifizierung zu entheben und somit der Architekturkritik zugänglich zu machen.

An einem weiteren italienischen Beispiel geht Francesca Mugnai der Frage nach, ob und inwiefern Atmosphären bewusst gesucht und mit architektonischen Mitteln inszeniert werden können. Sie analysiert dabei eine für die emotionale Wahrnehmung besonders relevante Kategorie von Bauten – Denkmale. Diese verbinden ihr zufolge ein kulturelles Gedächtnis mit einer spezifischen Form emotionalen Erinnerens. In Bezug auf traumatische Ereignisse kann die symbolische Form und Gestaltung des Gedenkens im Zusammenspiel von Raum und Bildwerk gar therapeutische Wirkung entfalten. Mugnai untersucht diesen Zusammenhang am Beispiel des Widerstandsdenkmals an der Cima Grappa in Venetien. In einer detailgenauen Analyse folgt sie den Inszenierungsmitteln, mit denen die Gestalter der Anlage von 1974 architektonische, landschaftliche und plastische Elemente zu einer symbolischen *promenade architecturale* verbunden haben, dank derer das Denkmal zum Teil einer Denkmaltopogra-

phie wird, welche vordergründig durch die riesige Anlage eines faschistischen Kriegerdenkmals dominiert ist, diesem aber eine neue Sinndimension einschreibt.

Ausgehend von philosophischen Thesen Heideggers, Schmitz', Böhmes und Griferos untersucht der Beitrag von Anja Novak schließlich, wie Werke der bildenden Kunst atmosphärische Erfahrungen ermöglichen. Die Autorin geht davon aus, dass Atmosphäre im Mittelpunkt unserer affektiven Auseinandersetzung mit Kunst steht und untersucht, auf welche Weise die im Kunstwerk eingesetzten Medien diese affektive Beteiligung beeinflussen.

Die achte Ausgabe von **archimaera** gibt den Startschuss zu etwas Neuem: die etwas in die Jahre gekommene Website archimaera.de hat mit dem Erscheinen des Hefts eine Auffrischungskur erfahren und erscheint fortan im neuen Gewand. Da dies ein Anlass zum Feiern ist, werden der Relaunch der Online-Plattform und die neue Ausgabe am 22. November 2019 im Kölner Ungers Archiv für Architekturwissenschaft (UAA) vorgestellt. So geht das Projekt, das vor mehr als zehn Jahren von jungen Architektinnen und Architekten, Kunst- und Architekturhistorikern mit dem Anspruch gegründet wurde, fundiert und zeitgemäß *open access* zu publizieren, mit Elan in die nächste Runde.

Den Gastgeberinnen möchten wir für die Gelegenheit danken, unser neues Heft in den wunderbaren Räumen in der Belvederestraße vorstellen zu dürfen. Auch gilt unser Dank den Autorinnen und Autoren, die dieses Heft mit ihrer Expertise und Kreativität überhaupt erst möglich gemacht haben, sowie den Gutachtern und Gutachterinnen, die sein Zustandekommen kritisch begleitet haben.

archimaera wünscht eine anregende Lektüre und ein fröhliches Erkunden der runderneuernten Online-Plattform!

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

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Anke Naujokat
Lehrstuhl für Architekturgeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
52056 Aachen

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

Herausgeber des Heftes
Atmosphären
redaktion archimaera

Redaktion des Heftes
Atmosphären
redaktion archimaera

Kontakt:
redaktion [at] archimaera.de

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

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

November 2019

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

6 Impressum

Anselm Wagner (Graz)
9 **Architektur und Emotion**
Eine Skizze

Felix Martin (Aachen)
33 **Charakter und Ausdruck**
Zur Stimmungserzeugung in der
Architektur der Spätaufklärung

Svenja Hönig (Bamberg)
49 **Das atmosphärische Ensemble**
Bauliche Objektgruppe oder
stimmungshafte Erscheinung?

**Anne Brandl und Martin
Mackowitz (Vaduz)**
65 **Atmosphäre als Haltung**
Für eine wahrnehmungs-
orientierte Lehre in Städtebau
und Architektur

Thomas H. Schmitz (Aachen)
79 **Entwerfen als Erinnern**

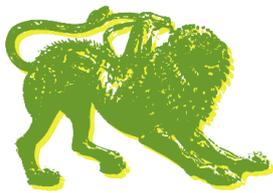
Ralf Liptau (Wien)
91 **Der rezeptive, der erhabene
Raum**
Licht in Betonkirchen der
Nachkriegsmoderne

Federico De Matteis (L'Aquila)
103 **Suggestions of movement**
Atmospheric techniques in Carlo
Scarpa's museum designs

Francesca Mugnai (Florenz)
117 **When the meaning creates the
atmosphere**
The symbolic language of
architecture in the Monument to
the Resistance on Cima Grappa
by Giuseppe Davanzo, Augusto
Murer, and Andrea Zanzotto

Anja Novak (Amsterdam)
133 **Affective Spaces**
Experiencing atmosphere in the
visual arts

Thema des nächsten Heftes
143 **Rückseiten**



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Anselm Wagner
(Graz)

Architektur und Emotion

Eine Skizze

Emotionen gelten heute, besonders in der Politik, als etwas Gefährliches. Andererseits ist die Rede über Emotionen im wissenschaftlichen wie im populärwissenschaftlichen Bereich – Stichwort "emotionale Intelligenz" – seit geraumer Zeit in Mode. In den Künsten, vor allem in der Musik, im Film und der bildenden Kunst, war vor eineinhalb Jahrzehnten eine massive neoromantische Welle zu beobachten, in der starke Gefühle an- und Coolness abgesagt waren. In der Architektur, wo es das Erbe des Faschismus lange unmöglich machte, an die Emotionen der Nutzer und Betrachter zu appellieren, pflegte die Nachkriegsmoderne Sachlichkeit und Understatement. Dem stellte die Postmoderne ein emotionales Zugeständnis entgegen: Architektur durfte (wieder) Spaß machen. Vor allem aber mit der atmosphärischen Aufladung räumlich minimalistischer, aber materiell differenzierter Gebäude durch die neomodern (oder besser: metamodern) Architektur seit den 1990er-Jahren, der es vor allem um sinnliches Erleben und Authentizität geht, werden die Emotionen der Rezipienten sehr bewusst adressiert und gesteuert.

Der Beitrag beschäftigt sich, ausgehend von der älteren architektonischen Emotionstheorie, mit der Frage, welche Emotionen von Gebäuden eigentlich ausgelöst werden können, bei welchen Gebäudetypen bzw. welchen Entwurfskonzepten das Wecken von Emotionen eine Rolle spielt und was dies über die zeitgenössische Architektur aussagt. Emotionalität erweist sich dabei als zentrales Kennzeichen metamoderner Architektur. Die Untersuchung zeigt – jenseits der traditionellen Architekturpsychologie – die Wichtigkeit von Emotionsforschung in der Architektur.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49443
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 9-32



"L'Architecture, C'EST POUR
ÉMOUVOIR."

Le Corbusier¹

"Architektur wird emotional geboren
und emotional konsumiert."

Gregor Eichinger²

Emotionen gelten heute, besonders in der Politik, als etwas Gefährliches. Andererseits ist die Rede über Emotionen im wissenschaftlichen wie im populärwissenschaftlichen Bereich – Stichwort "emotionale Intelligenz"³ – seit geraumer Zeit in Mode. Von einem "emotional turn",⁴ sogar von einer "emotionalen Revolution"⁵ ist die Rede. In den Künsten, vor allem in der Musik, im Film und der bildenden Kunst, war vor eineinhalb Jahrzehnten eine massive neoromantische Welle zu beobachten, in der starke Gefühle⁶ an- und Coolness abgesagt waren.⁷ In der Architektur, wo es das Erbe des Faschismus lange unmöglich machte, an die Emotionen der Nutzer und Betrachter zu appellieren, pflegte die Nachkriegsmoderne Sachlichkeit und Understatement. Dem stellte die Spät- und Postmoderne (von Cedric Price' *Fun Palace* bis zu *Learning from Las Vegas*) zunächst ein höheres Informationsangebot, aber auch ein erstes emotionales Zugeständnis entgegen: Architektur durfte nun (wieder) Spaß machen. Vor allem aber mit der atmosphärischen Aufladung räumlich minimalistischer, aber materiell differenzierter Gebäude durch die neomodern (oder besser: metamodern)⁸ Architektur seit den 1990er-Jahren, der es vor allem um sinnliches Erleben und Authentizität geht, werden die Emotionen der Rezipienten sehr bewusst adressiert und gesteuert. Schließlich hat die weltweite Bestürzung, welche der Brand der Pariser Kathedrale Notre-Dame vom 15. April 2019 auslöste, mit einem Schlag bewusst gemacht, dass der Verlust eines ikonischen Bauwerks mindestens ebenso starke Gefühle wecken kann wie der plötzliche Tod eines Popstars.

Obwohl sich bereits die Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts mit der Frage beschäftigt hat, wie und ob Gebäude Emotionen hervorrufen können bzw. sollen und der von Peter Zumthor und Gernot Böhme in den 1990er-Jah-

ren initiierte Atmosphärediskurs⁹ die Gefühlsdimension in der Rezeption architektonischer Räume direkt adressiert, ist die Architekturtheorie dem "emotional turn" in den Kultur- und Geisteswissenschaften bisher nur zögerlich gefolgt.¹⁰ Die folgenden Überlegungen, die hier skizziert werden, sollen als Einstieg in eine komplexe Thematik dienen und mithelfen, einige grundsätzliche Fragen aufzuwerfen (ohne natürlich beanspruchen zu können, sie nur annähernd erschöpfend zu behandeln). Es geht mir vielmehr darum, der Architekturtheorie einen Anstoß zu geben, sich auch mit psychologischen Fragen zu befassen bzw. die Frage nach der Gefühlsdimension von Architektur nicht allein den Psychologen zu überlassen. Die von Gebäuden ausgelösten Emotionen betreffen jeden Menschen und sind deshalb für den entwerfenden Architekten von zentraler Bedeutung. Sie sollten nicht als etwas "bloß Gefühlsmäßiges", über das nicht weiter reflektiert werden kann, abgetan werden.

Vorab stellt sich die Frage, warum ich nicht den bereits eingeführten und auf den ersten Blick der Architektur wohl näheren Begriff der Atmosphäre diskutiere, werden doch Atmosphären in der ersten Linie Räumen und Emotionen höheren Lebewesen zugeschrieben. Emotionen haben allerdings den Vorteil, dass sie von der Psychologie mittlerweile ziemlich gut erforscht und neben der empirischen auch zur philosophisch-kunstwissenschaftlichen Forschung anschlussfähig sind, während der Atmosphärebegriff weitgehend auf die philosophische Ästhetik beschränkt geblieben ist und von architekturtheoretischer Seite auch massive Kritik erfahren hat.¹¹ Diese – teilweise berechtigte – Kritik hat aber wohl auch mit verhindert, eine breitere Debatte über Emotionen in der Architektur zuzulassen. Dass es zwischen Atmosphäre und Emotion enge Beziehungen gibt – Böhme definiert Atmosphären nach Hermann Schmitz als "*ergreifende Gefühlskräfte*"¹² –, soll aber keinesfalls geleugnet werden.

Zur Psychologie der Emotionen

Was verstehen wir unter "Emotion"? "*Everybody knows what emotion is – until asked to give a definition*",¹³ stell-



Abb. 01. Giotto di Bondone. Be- weinung Christi. 1303-1305. Padua, Arenakapelle, Nord- wand.

ten die Psychologen James A. Russell und Jacalyn Snodgrass vor dreißig Jahren ironisch fest. In der Psychologie, in der es auch heute keine Einigkeit darüber gibt, kursieren über hundert Definitionen¹⁴ und verwandte Begriffe wie Stimmung, Affekt, Gefühl werden oft synonym gebraucht oder nur unscharf abgegrenzt.¹⁵ Peter Salovey und John D. Mayer etwa, die "Erfinder" der "emotionalen Intelligenz", betrachten Emotionen als "organized responses [...] to an event, either internal or external, that has a positively or negatively valenced meaning for the individual".¹⁶ Spezifischer und zugleich allgemeiner beschreibt Thomas Hüls- hoff Emotionen als "körperlich-see- lische Reaktionen, durch die ein Um- weltereignis aufgenommen, verarbei- tet, klassifiziert und interpretiert wird, wobei eine Bewertung stattfindet."¹⁷ Unterscheidet die englische Sprache angeblich über 2000 verschiedene Emotionen, so wurden seit Charles Darwins *The Expression of the Emo-*

*tions in Man and Animals*¹⁸ zahlreiche Untersuchungen unternommen, die grundlegenden Emotionen, auf die alle anderen zurückzuführen seien, zu definieren. Diese decken sich meistens und differieren zahlenmäßig zwischen einem und einem halben Dutzend, wie ein Blick in die einschlägigen Handbücher lehrt. Für Paul Ekman z.B. sind diese Basisemotionen Trauer, Ekel, Zorn, Angst, Überraschung und Freude.¹⁹ Caroll E. Izard fügt diesen noch Interesse, Scham und Schuld- gefühl hinzu.²⁰ Bei Thomas Hüls- hoff fehlen Ekel, Überraschung und Inte- resse, dafür rangiert bei ihm die Lie- be unter den Hauptgefühlen.²¹ Diese Listen haben gemeinsam, dass es sich jeweils um starke Emotionen handelt; Gefühle wie Langeweile kommen da- rin nicht vor. Das hat u.a. damit zu tun, dass die Emotionsforschung im Anschluss an Darwin sich vor allem auf jene Emotionen konzentriert hat, die an den Gesichtszügen ables- bar sind. Emotionen existieren ja be-

kanntlich nicht nur in der Psyche des Menschen und haben physiologische Auswirkungen wie z.B. Herzklopfen oder Schwitzen, sondern drücken sich auch unwillkürlich in Mimik und Körpersprache aus (wobei dieser Ausdruck durch kulturelle Verhaltensregeln unterdrückt werden kann). Schon Darwin vertrat die Ansicht, dass Mimik global und unabhängig von Kultur und Entwicklungsgrad instinktiv gelesen werde; eine Annahme, die lange bestritten, aber von der experimentellen Psychologie ab den 1960er-Jahren durch zahlreiche Untersuchungen bestätigt worden ist.²² Damit stellen Emotionen nicht bloß psychische Reaktionen dar, die mehr oder weniger unwillkürlich nach außen sichtbar werden, sondern dienen auch der aktiven (und transkulturellen) Kommunikation, wie Thomas Anz festhält:

*"Man ist traurig und weint auch deshalb, weil man Trost erhalten möchte. Ebenso sind Wut oder Ärger nicht nur Reaktionen auf Ereignisse, die den eigenen Erwartungen und Wünschen zuwiderlaufen, sondern Botschaften an andere, sich so zu verhalten, dass die Ursachen für die Wut entfallen [...]. Emotionen und Signale der Emotionalisiertheit werden mehr oder weniger kontrolliert eingesetzt, um andere zu emotionalisieren und zu motivieren, sich in gewünschter Weise zu verhalten. Emotionalisierung anderer kann zugleich Motivationalisierung anderer sein."*²³

Emotion und Motivation besitzen wohl nicht zufällig denselben Wortstamm. "Emotion" leitet sich als französisches Lehnwort vom Verb *émouvoir*, ("bewegen, erregen") ab und geht auf das lateinische *emovere* ("herausbewegen") zurück, während das lateinische *movere* ("bewegen", "antreiben") die Grundlage für das französische *motif* ("Leitgedanke", "Beweggrund", "Antrieb") bildet. Emotionen drängen danach, geäußert zu werden und Handlungen zu evozieren und zu motivieren, und sie wirken zugleich ansteckend. Wie der Emotionspsychologe Paul Ekman feststellt, sind wir "so konstruiert, dass wir auf Emotionen mit Emotionen reagieren; in aller Regel fühlen wir die Botschaft, was nicht heißen soll, dass wir immer auch die Emotion fühlen, die signalisiert wird."²⁴ Neurologisch betrachtet, sind dafür die sogenannten

Spiegelneuronen verantwortlich, die es ermöglichen, auf Emotionen anderer emotional zu reagieren und z.B. Empathie zu zeigen.²⁵

Mimesis und Muster: Emotionen in den Künsten

Diesem Umstand der Emotionalisierbarkeit durch gezeigte Emotionen ist es zunächst zu verdanken, dass es Sinn macht, über Emotionen in den Künsten nachzudenken, da ein Kunstwerk natürlich *per se* keine Emotionen haben kann, sehr wohl aber in der Lage ist, diese auszulösen. Wie ist das möglich? Bei Schauspielkunst und Rhetorik ist dies noch relativ einfach nachvollziehbar, da jedes Werk von menschlichen Akteuren verkörpert wird und die vom Schauspieler oder Redner gezeigten – aber künstlich produzierten und kalkuliert eingesetzten – Emotionen auf uns ebenso zu wirken scheinen wie "natürliche" Emotionen unserer Mitmenschen in Alltagssituationen. Als ikonische Zeichen wirken dargestellte Emotionen durch ihre Ähnlichkeit mit echten Emotionen. Schon Aristoteles begriff in seiner berühmten *katharsis*-Theorie die Emotionalisierung des Publikums als die zentrale Aufgabe der Tragödie: "Die Tragödie ist Nachahmung [mimesis] einer [...] Handlung [...], die Jammer und Schauer hervorruft und hierdurch eine Reinigung [katharsis] von derartigen Erregungszuständen bewirkt."²⁶ Dasselbe gilt für andere mimetische Künste wie etwa die bildende Kunst (solange sie nicht gegenstandslos ist): Giottos *Beweinung Christi* in der Arenakapelle (Abb. 01) zeigt trauernde Menschen und stimmt deshalb traurig, Auguste Renoirs *Moulin de la Galette* tanzende und flirtende Paare und stimmt deshalb heiter. Noch effektvoller können Literatur und Film die Emotionen ihrer Rezipienten schüren (und dabei die *katharsis* manchmal verfehlen);²⁷ das Spektrum reicht von den serienweisen Ohnmachtsanfällen, die unter dem *King Kong*-Kinopublikum von 1933 auftraten, bis zu den Selbstmorden, die Goethes *Leiden des jungen Werther* (angeblich) hervorrief. Semiotisch betrachtet, beruhen solche Extremfälle auf einer Verwechslung von Zeichen und Bezeichnetem,²⁸ und die philosophische Ästhetik hat viel Energie darauf verwandt, zwischen echten (alltäglichen) und künstlerisch

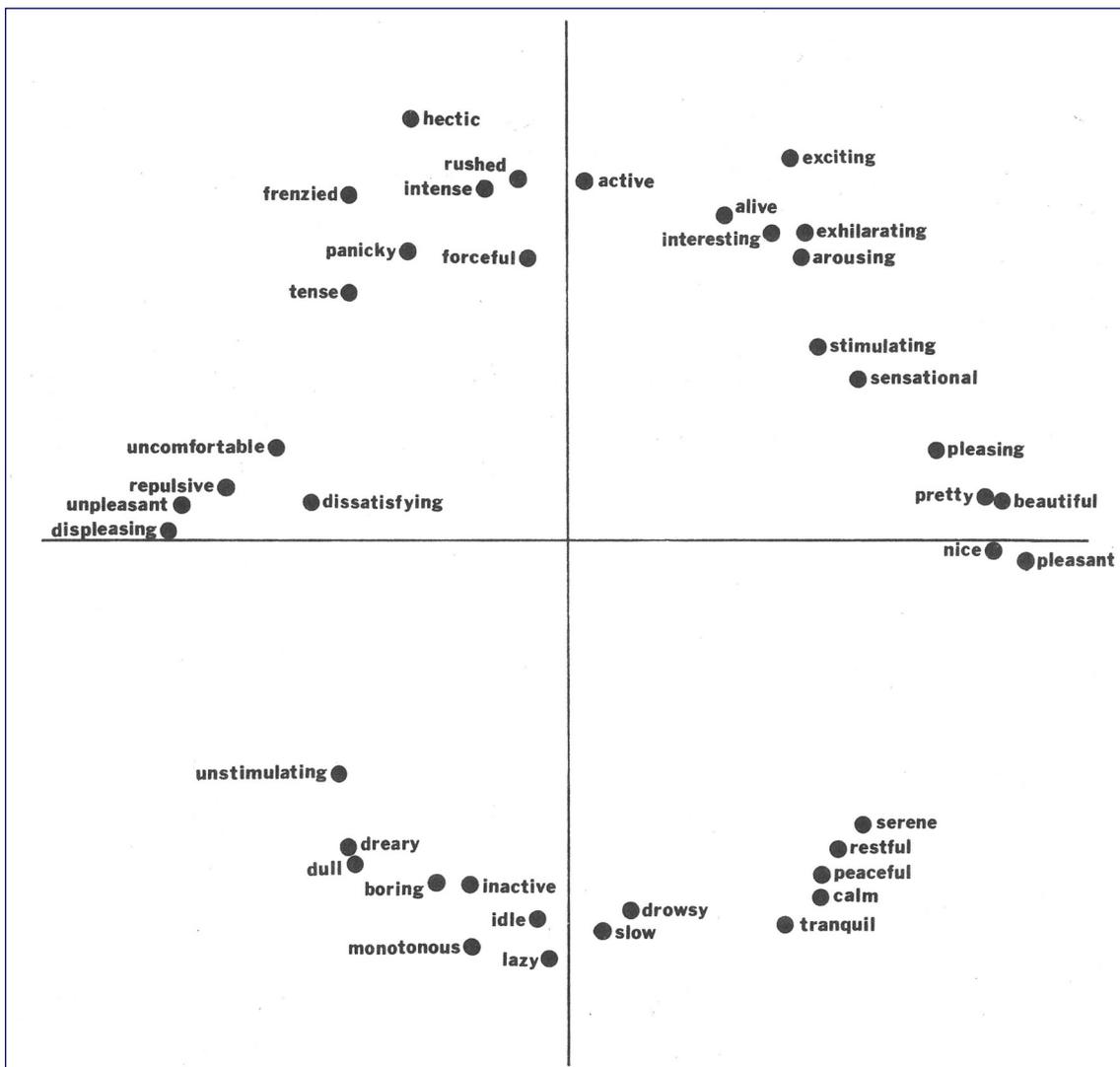


Abb. 02. James A. Russell/Ulrich F. Lanius: Kreisförmige Anordnung von Deskriptoren der affektiven Eigenschaften von Orten, aus: James A. Russell/Jacalyn Snodgrass: "Emotion and the Environment". In: Daniel Stokols (Hg.): *Handbook of Environmental Psychology*. Bd. 1. New York 1987, S. 250.

evozierten Emotionen, die erstere bloß repräsentieren bzw. symbolisieren, zu unterscheiden,²⁹ wenngleich die Rezeptionsgeschichte lehrt, dass diese Trennung recht modernen Ursprungs ist und auch für viele moderne Rezipienten kaum zutrifft. Ein klassisches Beispiel ist die in zahlreichen antiken Texten berichtete *agalmatophilia*, die Liebe zu (Götter-)Statuen, die bis zu sexuellen Handlungen führte und im Pygmalion-Mythos ihre populärste Ausformung fand.³⁰

Bei nicht-mimetischen Künsten wie der Musik oder der Architektur leuchtet deren emotionalisierende Wirkung weniger unmittelbar ein. Weder eine Melodie noch ein Bauwerk zeigen Mimik und Gestik, die wir analog zum menschlichen Gegenüber instinktiv erfassen könnten. Dennoch ist es ein Gemeinplatz, dass wohl kaum eine Kunstgattung so stark zu emotionalisieren vermag wie Musik.³¹ Warum empfinden wir manche Melodien als

freudig und andere als traurig? Kultur- und Sozialwissenschaftler, aber auch einige Musikpsychologen tendieren dazu, solche Zuschreibungen ähnlich wie die Sprache als kulturelle Konventionen zu betrachten. Demnach empfinden wir einen Trauermarsch als traurig, weil solche Klänge immer bei traurigen Anlässen erklingen, so dass wir nach ausreichender Konditionierung automatisch in eine traurige Stimmung verfallen, wenn wir – auch ohne traurigen Anlass – einen Trauermarsch hören. Demnach wäre es theoretisch möglich, auch bei einem Cancan in Tränen auszubrechen – man müsste ihn den Probanden nur oft genug bei tragischen Momenten vorspielen.³² Wenngleich der kulturelle Kontext in Fragen des künstlerischen Ausdrucks natürlich nie außer acht gelassen werden darf, spricht die universelle Kommunizierbarkeit von primären Emotionen, die nicht nur beim Menschen, sondern auch bei Tieren nachzuweisen ist, eher dafür, die Konventi-

onstheorie nicht sofort für die alleinig ausschlaggebende zu halten. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: Ein langsamer Rhythmus ist eher in der Lage, Trauer zu vermitteln, als ein schneller, weil wir wissen, dass sich traurige Menschen instinktiv langsamer bewegen als fröhliche, weil Freude aktiviert und den Puls schneller werden lässt, während umgekehrt Trauer zu Passivität führt – also eine gewisse "Gleichartigkeit der logischen Form" besitzt, wie Susanne K. Langer³³ aus gestalttheoretischer Perspektive sagt – und nicht, weil wir es "gelernt" haben, bei Trauer nicht herumzuhüpfen.³⁴ Dass es prinzipiell vielleicht möglich ist, eine umgekehrte Konditionierung herbeizuführen, sagt nichts über das ursprünglich instinktive Erkennen eines musikalischen Ausdrucks von Trauer bzw. Freude aus. Offensichtlich stellen wir im konkreten Beispiel einen direkten Bezug zwischen musikalischer Bewegung (Rhythmus) und eigener Körperbewegung her, die nie neutral, sondern immer auch emotional besetzt ist.

Nun wäre es zu kurz gegriffen, in Musik bloß die Übersetzung oder Illustration begrifflich fassbarer Gefühle zu sehen. Komplexerer Musik als dem oben erwähnte *Cancon* oder einem Trauermarsch können unmöglich exakt bestimmbare Gefühlregungen zugeordnet werden. Das liegt aber nicht an der Unfähigkeit komplexer Musik, Gefühle zu evozieren, sondern an der Begrenztheit unseres sprachlichen Ausdrucks, wie Susanne Langer schreibt: "Weil die Formen des menschlichen Fühlens den musikalischen Formen viel kongruenter sind als denen der Sprache, kann die Musik die Natur der Gefühle in einer Weise detailliert und wahrhaftig offenbaren, der die Sprache nicht nahekommt." Langer verweist hier auf den deutschen Komponisten und Musiktheoretiker Johann Adam Hiller (ab 1763 Hiller), der diesen Umstand schon 1753 bemerkt hat:

"Man gebe Achtung, auf das, was in dem Herzen bey Anhörung mancher Musiken vorgehet. Man ist aufmerksam, sie gefällt. Sie suchet weder Traurigkeit noch Freude, weder Mitleiden noch Wuth zu erregen, und doch werden wir von ihr gerühret. Wir werden so unvermerkt, so sanft von ihr gerührt, daß wir nicht wissen, was wir empfin-

*den; oder besser, daß wir unsrer Empfindung keinen Namen geben können."*³⁵

Als Kunstform, die weder menschliche Gefühlsäußerungen abbildet noch in abstrahierter Form Bewegungen darstellen kann, in denen sich Emotionen zu äußern pflegen, scheint die Architektur am weitesten davon entfernt zu sein, Emotionen ausdrücken zu können. Dazu kommt, dass Architektur im Gegensatz zu allen anderen Kunstgattungen wesentlich durch Permanenz, Alltäglichkeit und beiläufige Wahrnehmung bestimmt ist (Umberto Eco bezeichnet sie daher als "*Massenkommunikationsmittel*"),³⁶ während andere Künste mehr oder weniger den Ausnahmezustand bilden und deshalb mit erhöhter Aufmerksamkeit rechnen können. Wäre eine urbane Umgebung, die in uns ständig Freude, Trauer, Wut, Ekel oder ein Gefühl der Überraschung auslösen würde, nicht extrem anstrengend und letztlich dysfunktional? Sind Gefühlsneutralität und eine gewisse Ausdruckslosigkeit nicht notwendig, damit wir dauerhaft in architektonisch definierten Räumen leben können? Dem kann entgegengehalten werden, dass nicht jedes Bauwerk gleich intensiv wirkt und ein öffentliches, für die Identität einer Kommune zentrales Gebäude vermutlich auch mit einer anderen Gefühlsintensität ausgestattet ist bzw. rezipiert wird als ein durchschnittliches Wohnhaus und dass der Gewöhnungseffekt auch bei Werken anderer Kunstgattungen dazu führt, dass deren Wahrnehmung abstumpft. So nehmen Touristen die Architektur einer fremden Stadt in der Regel aufmerksamer wahr als deren Bewohner; allerdings sagt dies noch nichts darüber aus, ob und inwiefern letztere die emotionalen Botschaften der Gebäude ihrer Stadt vielleicht dennoch unbewusst wahrnehmen. Am entscheidendsten ist aber, dass gemäß den Forschungen der Architekturpsychologie auch ganz alltägliche, unspektakuläre Räume emotionale Reaktionen hervorrufen.³⁷

Die Architekturpsychologie versteht sich als Teilgebiet der Umweltpsychologie, welche den Einfluss der jeweiligen Umgebung auf die Psyche untersucht. Das Spektrum der Emotionen, das von Umweltpsychologen wie Russell und Snodgrass erforscht

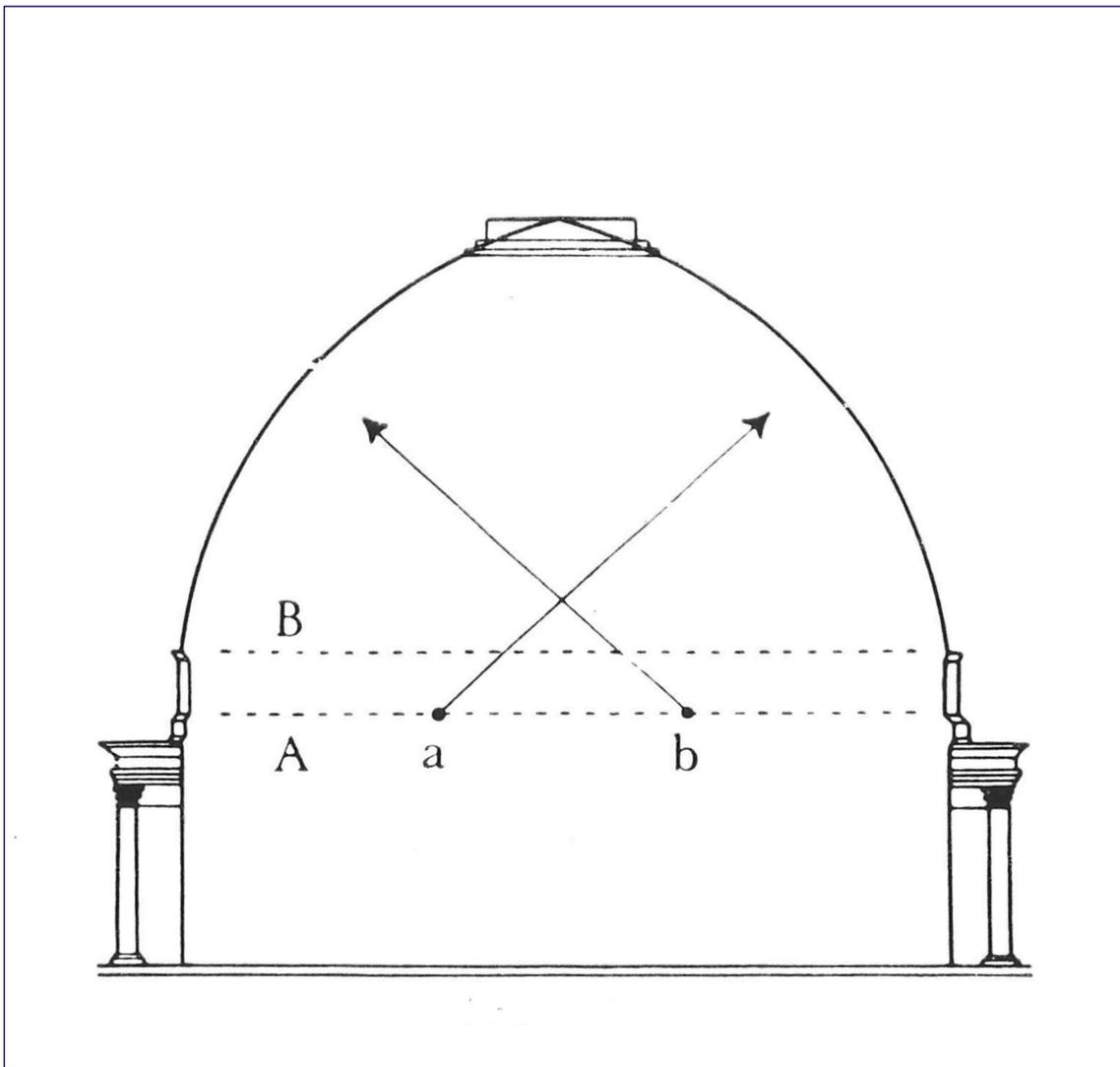


Abb. 03. Michelangelo: St. Peter, Rom, Schnitt durch die Kuppel, in: Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Neufassung, Berlin-New York 1978, S. 454 (überarbeitete Grafik nach Heinrich Wöfflin: *Renaissance und Barock*, München 1888, S. 297).

wird, ist enger gesteckt als das der generellen Emotionspsychologie, die vor allem zwischenmenschliche Reaktionen untersucht; negative Gefühle wie Ekel, Scham oder Schuld fehlen hier beispielsweise, und die (horizontale) Achse Lust-Unlust wird von der (vertikalen) Achse Erregung-Nichterregung durchkreuzt (Abb. 02): Auch Ruhe und Gelassenheit (auf der positiven Seite) bzw. Langeweile und Reizlosigkeit (auf der negativen Seite) stellen emotionale Reaktionen auf unsere Umwelt dar. Architektur wirkt also auch dann emotional, wenn sie beruhigt oder langweilt, und keineswegs nur dann, wenn sie uns erregt. Für den experimentellen Psychologen Daniel E. Berlyne müssen allerdings drei Reizqualitäten vorhanden sein, damit uns eine Umgebung emotional positiv berührt: Neuartigkeit, Komplexität und Überraschung.³⁸ Sind diese Reize aber zu stark und führen zu Missverhältnis und Unstimmigkeit, tritt die gegenteilige Wirkung ein. Interessan-

terweise decken sich die Bedeutung von Komplexität und Ambiguität mit den zur selben Zeit entwickelten architekturtheoretischen Überlegungen von Robert Venturi,³⁹ auf den Berlyne auch ausführlich eingeht.⁴⁰

Die emotionalisierende Einfluss der Umwelt kann also empirisch ermittelt werden, doch bleibt dann immer noch die Frage unbeantwortet, wie diese Übertragung eigentlich zustande kommt. Kulturelle Konventionen und individuelle Prägungen und Vorlieben spielen dabei sicher eine Rolle, doch ist damit, wie oben erwähnt, der grundsätzliche Vorgang nicht erklärbar.

Einfühlung versus Isomorphie der Struktur

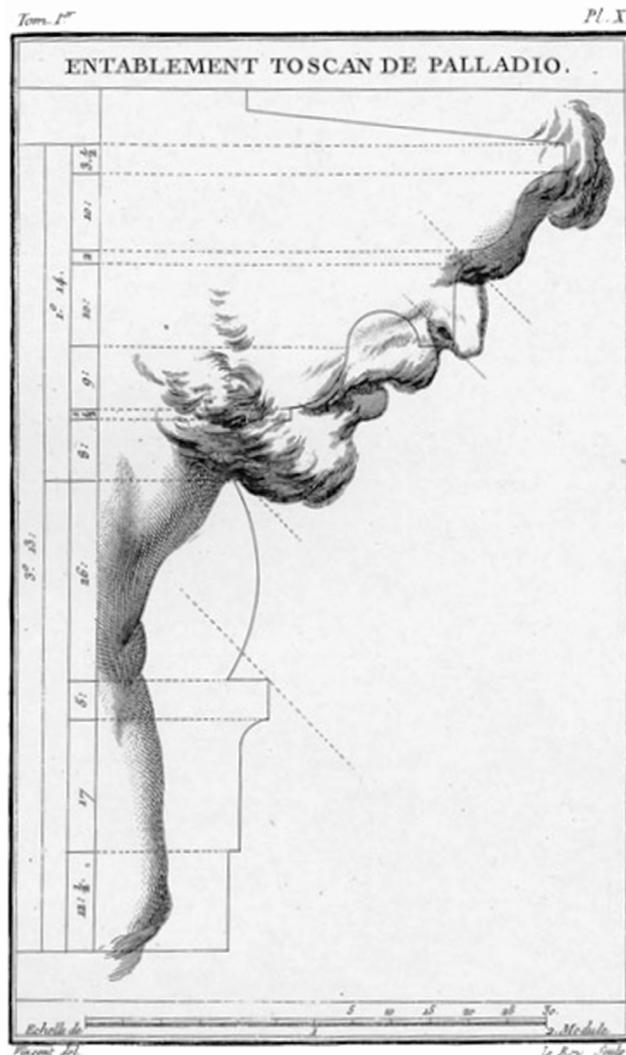
Sucht man nach Alternativen zur Konventionstheorie, für die Emotionen bloß willkürlich mit Objekten verknüpft sind, so bieten sich zwei im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert

parallel entwickelte Konzepte an: die Einfühlungstheorie und die Gestaltpsychologie. Die von Robert Vischer 1873 begründete Einfühlungstheorie beruht auf der Annahme, wir würden unsere eigenen leiblichen Erfahrungen und die davon hervorgerufenen Empfindungen auch auf die unbelebte Natur projizieren. So könnten eben auch Landschaften, Kunstwerke oder Gebäude Gefühle in uns auslösen. Bei Betrachtung einer Säule, so Theodor Lipps, würden wir uns instinktiv mit ihr identifizieren; Druck, Last und Gegendruck aus eigener körperlicher Erfahrung nachempfinden: "Indem ich in die Natur meine Strebungen einfühle, fühle ich in sie auch die Weise ein, wie mir bei meinem Streben und in meiner Kraft zumute ist, meinen Stolz, meine Kühnheit, meinen Trotz [...] Das macht die Einfühlung in die Natur erst zur wirklich ästhetischen Einfühlung."⁴¹ Ähnlich argumentiert Heinrich Wölfflin in seiner Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie*

der Architektur von 1886: "Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen."⁴² Da auch Gebäude aus Körpern bestehen, werde ihr Ausdruck analog zum Nacherleben der Emotionen eines menschlichen Gegenübers nachempfunden – Wölfflin nennt dies "organische Analogie".⁴³

Auch die Gestaltpsychologie geht von analogen Verhältnissen aus, sieht aber weniger projektive Kräfte am Werk als einen "Isomorphismus", wie Rudolf Arnheim sagt, eine "Strukturverwandtschaft zwischen dem Reizmuster und dem Ausdruck, den es vermittelt."⁴⁴ Arnheim demonstriert dies am Unterschied von Parabel und Kreis. Warum wirkt "der Kreisbogen starrer, der Parabelbogen sanfter"?⁴⁵ Während die Punkte des Kreises alle gleich weit vom Mittelpunkt entfernt sind, also nur einem einzigen Prinzip folgen, stellt die Parabel einen Kompromiss zwischen zwei Prinzipien dar, weil

Abb. 04. Toskanisches Kranzgesims nach Palladio, in: Jacques-François Blondel: *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Bd. 1, Paris 1770, Nachdruck Paris 2002, nach S. 260.



sie die Reihe aller Punkte bildet, welche die gleiche Entfernung von einem Punkt und einer Geraden aufweisen: *"die starre Härte des Kreisbogens und die sanfte Biegsamkeit der Parabel lassen sich aus dem eigentlichen Wesen der zwei Kurven ableiten."*⁴⁶ Arnheim wendet diese Erkenntnis auf ein prominentes Beispiel der Architektur an, Michelangelos Kuppel von St. Peter in Rom (Abb. 03). Betrachtet man ihren Querschnitt, so besteht sie nicht aus einem Halbkreis, sondern aus zwei Segmentbögen mit unterschiedlichen Mittelpunkten, was aber durch Laterne und Tambour kaschiert wird: *"Der gesamte Umriss der Kuppel sieht wie eine Abweichung von einer Halbkugel aus, wie eine Halbkugel, die nach oben gestreckt ist. So kommt es zur Wirkung des Emporstrebens."* Da der Tambour den vertikalen Teil der Kreissegmente verdeckt, wirkt die Kuppel *"leicht nach innen geneigt: das ergibt einen Hang zur Mitte, eine Schwere."*⁴⁷ Aus Wölfflins *Renaissance und Barock* zitierend, resümiert Arnheim die paradoxe Struktur der Kuppel: *"Man bewahrt das Sinnbild der Schwere [...] und man übertrumpft es dennoch durch den Ausdruck geistiger Befreiung".*⁴⁸

Arnheim wehrt sich gegen eine bloße Anthropomorphisierung, die immer etwas Nachträgliches und Gewolltes besitzt. Vielmehr wohnt für den Gestaltpsychologen

*"jedem deutlich geformten Objekt [...] ein Wahrnehmungsausdruck inne [...]. Ein steiler Felsen, eine Trauerweide, die Farben des Sonnenuntergangs, die Risse in einer Wand, fallendes Laub, eine sprudelnde Quelle, ja schon eine bloße Linie oder Farbe oder der Tanz einer abstrakten Form auf der Filmleinwand – sie alle haben so viel Ausdruck wie der menschliche Körper [...]."*⁴⁹

Oder, wie es Achim Hahn im Anschluss an Wilhelm Perpeet im Hinblick auf die Architektur formuliert: *"[...] wir verstehen nicht eine Form, sondern das, was sie ausdrückt."*⁵⁰ Bevor unsere Sinnesorgane überhaupt "neutrale" Formen wahrnehmen, nehmen sie deren Ausdruck wahr; die Vorstellung, es gäbe reine Formen und Farben jenseits einer Ausdrucksqualität, sei, so Arnheim, erst eine jüngere zivilisatorische Errungenschaft.⁵¹ Aller-

dings sind Formen nicht mit Symbolen im semiotischen Sinn zu verwechseln, die eine eindeutige Bedeutung besitzen. *"Eine gesetzlich kanonische Zuordnung von Ausdruck und Form ist nicht möglich"*, so Perpeet. *"Formale Gleichheit der optischen Formen bedeutet nicht ohne weiteres schon Gleichheit der in den Formen zum Ausdruck kommenden Sinngehalte."*⁵² Hierin liegt der Unterschied zwischen den – mehr oder weniger eindeutigen und universell verständlichen – emotionalen Äußerungen durch Mimik und Gestik und den nicht-mimischen Formen der Architektur, deren emotionale Wirkung durch verschiedene Parameter wie Maßstab, Farbe und Material, die jeweilige Funktion, den kulturellen, räumlichen und zeitlichen Kontext und nicht zuletzt durch die individuelle Prägung und momentane Gestimmtheit der jeweiligen Rezipienten mitbestimmt wird. Achim Hahn bestreitet deshalb in seiner Kritik von Gernot Böhmes Atmosphärentheorie, man könne als Architekt Atmosphären entwerfen, da Gefühlseindrücke, die Räume hervorrufen, immer an eine konkrete, *"nicht wiederholbare Situation gebunden"* seien und nicht antizipiert werden können.⁵³ Meines Erachtens werden dabei die Einmaligkeit von Situationen und Individualität der Rezipienten etwas überstrapaziert und nicht nur die Gültigkeit von Wahrnehmungsmustern, wie sie etwa die Gestaltpsychologie untersucht, sondern auch kulturelle Konventionen in Entwurf und Rezeption außer Acht gelassen. Dass verschiedene Personen einen Raum in unterschiedlichen Situationen unterschiedlich wahrnehmen, bedeutet nicht, dass diese Wahrnehmungen beliebig breit gestreut sind, und jede umweltpsychologische empirische Untersuchung wird bestätigen, dass die Emotionen, die bestimmte Räume auslösen, immer nur ein bestimmtes Spektrum umfassen. Jeder Designer eines Supermarkts weiß, wie er das Kaufverhalten der Kunden durch atmosphärische Mittel beeinflussen kann. Warum sollten gute Architekten nicht in der Lage sein, die Gefühle der Nutzer mehr oder weniger gezielt anzusprechen?

Produktdesigner wie Mareike Roth und Oliver Saltz nennen ihre Entwurfsmethode daher unverblümt *Emotion gestalten: "Funktion ist"* für

sie "die Pflicht, Emotion die Kür".⁵⁴ Im Produktdesign ist der gezielte Einsatz emotionalisierender Faktoren und deren Benennung und Analyse freilich einfacher als in der Architektur, weil der Komplexitätsgrad etwas geringer ist, aber prinzipiell besteht diesbezüglich kein Unterschied. Dass emotionalisierende Gestaltungselemente eingesetzt, erkannt und analysiert werden können, liegt als theoretische Grundannahme nahezu jeder strukturellen Analyse von Kunst und Architektur implizit zugrunde, die über das reine Benennen von Einzelementen hinausgeht. Insofern stellt die Gestaltpsychologie immer noch eine brauchbare Theorie zur Untersuchung der emotionalen Qualitäten von Architektur dar.

Emotion und Charakter in der vor-modernen Architekturtheorie

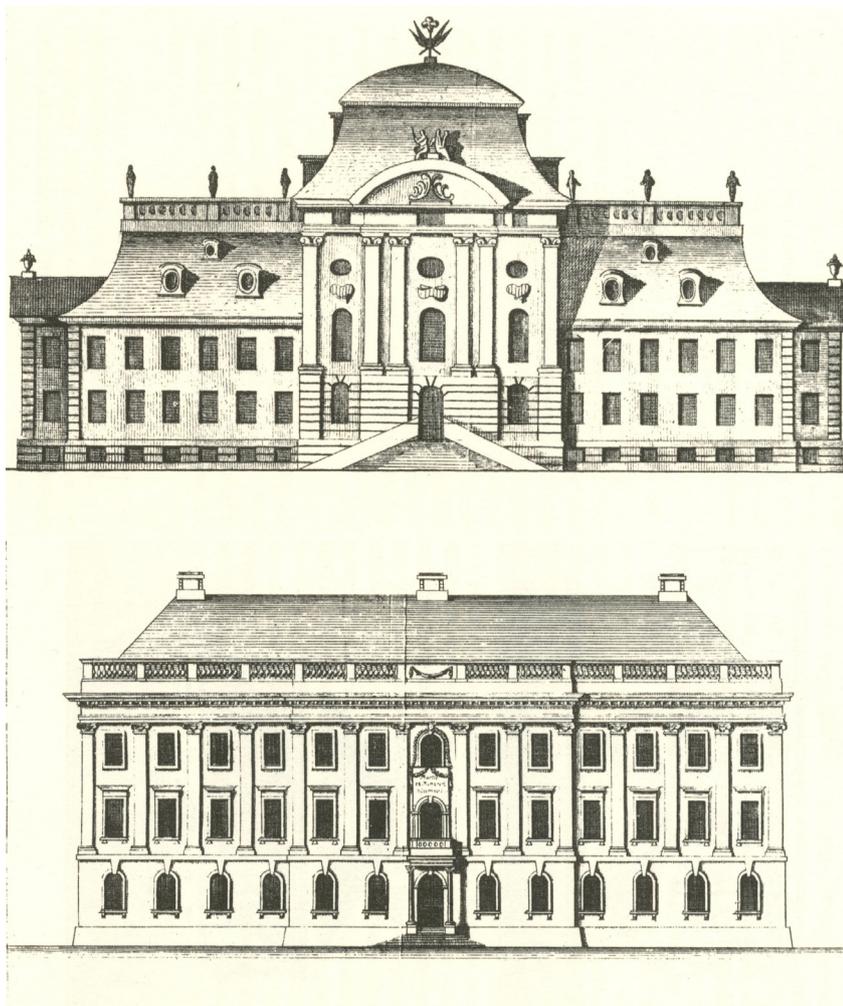
Wenn Arnheim den Ausdruckscharakter von Architektur an Kreislinien zeigt, die in architektonischen Schnitten vorkommen, schließt er fast nahtlos an die ersten theoretischen Versuche an, Architektur als Ausdruckskunst zu begreifen. In der nachvitruvianischen, wirkungsästhetisch orientierten französischen Architekturtheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird *caractère* zu einem Schlüsselbegriff, der die bis dahin vorherrschende Grammatik der Säulenordnungen quasi von innen heraus zersetzt und auflöst. *Caractère* zeige sich vor allem in Schnitt- und Konturlinien: "Je mehr ich [die Werke der Natur] analysierte", schreibt Nicolas Le Camus de Mézières in seinem *Génie de l'architecture* von 1780, "desto deutlicher erkannte ich, dass jedes Objekt einen Charakter besitzt, der ihm eigen ist, und dass oft eine einzige Linie, eine schlichte Kontur ausreicht, um diesen auszudrücken."⁵⁵ Für Jacques-François Blondel zeigt sich Charakter vor allem im Kranzgesims. Um dieser Idee Anschaulichkeit zu verleihen, zeichnet er verschiedene männliche Profile über Gesimsschnitte von Palladio, Vignola und Scamozzi (Abb. 04).⁵⁶ In der 1785 publizierten *Untersuchung über den Charakter der Gebäude* eines anonymen deutschen Autors wird diese Vorstellung zu einem ganzen System erweitert, das davon ausgeht, dass die Konturlinie eines Gebäudes seinen Cha-

rakter dem Betrachter direkt mitteile. "Charakter" wird hier bereits völlig wirkungsästhetisch definiert: "*Die Eigenschaft eines Gebäudes, wodurch es eine merkliche Wirkung auf unser Herz thut, nenne ich seinen Charakter*" (Abb. 05).⁵⁷ Die Nähe zur im 18. Jahrhundert so beliebten Physiognomik, in der man eine unwissenschaftliche Vorstufe zur darwinistischen Mimikforschung sehen kann, liegt auf der Hand, und sie setzt sich fort über Goethes Morphologie (die nebenbei Darwins Evolutionstheorie inspiriert hat)⁵⁸ bis zu John Ruskins *Stones of Venice*, der ähnliche "Charakterstudien" – nun ausgeweitet auf ganze Konfessionen – an den Gesimsprofilen von Venedig unternimmt, die er "*wie Präparate einer Evolutionstheorie*"⁵⁹ nebeneinanderlegt:

*"Diese Gesimse stehen für die amtskirchliche Gotik Venedigs; da liegt das christliche Element im Kampf mit dem Formalismus des Papsttums – und dieses Papsttum ist in allen Grundzügen ganz und gar heidnisch. Das Offiziöse dieser Blätter und Rippen deutet auf die apostolische Nachfolge hin und auf vieles mehr, und es bereitet sich schon der Übergang zum alten Heidentum, zur Renaissance, vor."*⁶⁰

Diese aus heutiger Sicht lächerlichen Kurzschlüsse von Form und Charakter werden dann von Wölfflin und Arnheim durch eine wissenschaftliche Herangehensweise ersetzt; erhalten bleibt aber die Grundüberzeugung von Architektur als Ausdruckskunst. Regine Heß, die einschlägigen Architekturtraktate des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf den Emotionsbegriff untersucht hat, verweist darauf, dass bereits Blondel eine Analogie zum Theater herstellt, deren "lyrische, tragische oder pastorale Gattung" emotionale Grundstimmungen transportiert.⁶¹ Der städtische Raum gleicht einer Bühne, auf dem die Gebäude wie Schauspieler einen speziellen Charakter repräsentieren. So müssten, so Blondel, Gefängnisbauten und Wehrbauten durch ihre Form und Materialwahl "mit Stolz gemacht" sein (*traités avec fierté*) und Schrecken einflößen.⁶² Ganz ähnlich liest sich das noch knapp 140 Jahre später bei Adolf Loos, bei dem man es aufgrund seiner Pionierrolle im funktionalen Bauen ei-

Abb. 05. "Die Gebäude, welche der Erziehung und dem Unterricht der Jugend, oder überhaupt der Ausbreitung der Gelehrsamkeit gewidmet sind, will ich insgesamt academische Gebäude nennen, und die Grundzüge ihres Charakters andeuten." Anonym: Untersuchung über den Charakter der Gebäude. Leipzig 1788. S 182, 184.



gentlich nicht mehr erwarten würde: "Die architektur weckt stimmungen im menschen [...] Das zimmer muß gemütlich, das haus wohnlich aussehen. Das justizgebäude muß dem heimlichen laster wie eine drohende gebärde erscheinen."⁶³

Dass ein Gebäude im Sinne Vitruvs nicht nur zweckmäßig, stabil und ästhetisch, sondern auch ausdrucksstark sein solle, postuliert als erstes Germain Boffrand in seinem *Livre d'architecture* von 1745. Bezeichnenderweise entwickelt er seine architektonische Affektenlehre entlang der von ihm paraphrasierten Poetik des Horaz: "Es genügt nicht, dass ein Gebäude schön sei, es solle ansprechend sein, sodass der Betrachter den Charakter, den es ausdrücken soll, empfinde, so dass er heiter sei bei denen, die Freude ausdrücken sollen, und dass er ernst und traurig sei bei denen, die Respekt oder Traurigkeit ausdrücken sollen."⁶⁴ Durch diese Fähigkeit, emotionale Gehalte zu transportieren, gleiche die Architektur, so Boffrand, der Musik.⁶⁵ Ein halbes Jahrhundert spä-

ter, bei Marie-Joseph Peyre, ist die Fähigkeit, starke Emotionen zu schüren, schließlich zum Qualitätsmerkmal von Architektur aufgestiegen: "Die gute Architektur erzeugt für unser Gemüt die stärksten Affekte; sie ruft Schrecken, Furcht, Respekt, Sanftheit, Ruhe, Lust etc. hervor."⁶⁶

Für Peyres Zeitgenossen Étienne-Louis Boullée, der bekanntlich ursprünglich Maler werden wollte, besteht in dieser emotionalisierenden Fähigkeit das eigentlich Künstlerische und damit Wesentliche von Architektur. Diese trennt er strikt vom bloßen Bauen (*l'art de bâtir*), das eine (ebensogut auch von Ingenieuren ausgeführte) Wissenschaft sei. Wahre Architektur produziere dagegen ausdrucksstarke Bilder, die den Betrachter berühren: "Bauwerke, vor allem die öffentlichen Bauten, sollten in gewisser Weise Gedichte sein. Die Bilder, die sie unseren Sinnen bieten, sollten imstande sein, in uns die gleichen Gefühle [sentiments] zu erregen, wie der Zweck, dem diese Bauten geweiht sind."⁶⁷ Zweck und Gefühl fusionieren

im Charakter, den Boullée wortgleich wie der deutsche Anonymus von 1785 mit der gefühlsmäßigen Wirkung definiert, die von einem Objekt ausgeht, die "uns irgendeinen Eindruck [impression] macht."⁶⁸ Die Architektur ist dabei den anderen Künsten in emotionaler Hinsicht sogar überlegen: Denn während die Dichtung Gefühle nur beschreiben könne, rufe sie die Architektur – damit "die Natur ins Werk setzend" (*mettre la nature en oeuvre*) – direkt hervor.⁶⁹ Dies gelinge ihr vor allem durch ihren Rückgriff auf reine geometrische Körper, die Boullée wie selbstverständlich unter die Natur reiht und deren elementare Wirkung – im Verein mit gezielten Licht- und Schatteneffekten – den Gebäuden den gewünschten Charakter verleihe. Monika Steinhauser hat darauf hingewiesen, dass Boullées Bevorzugung der regelmäßigen geometrischen Körper eine Erkenntnis der Gestaltpsychologie vorwegnimmt, "die ja nachgewiesen hat, daß etwa die Quadratform unter den Vierecken, die Kegelschnitte unter den Kurven als besonders gute, weil prägnante Gestalten empfunden werden."⁷⁰ Boullée geht es dabei um "die Idee der schönen [Bau-]Massen [l'idée des belles masses], denn unsere Emotionen entstehen aus dem Effekt des Gesamten und nicht den Details."⁷¹ "Boullée gibt [...] mit seiner Körpertheorie ein Instrument frei", schreibt Werner Oechslin, "mit dem man aktiv in den Bereich der Empfindungen eindringen kann."⁷² Der Architekt interessiert sich für die geometrischen Körper also nicht per se, sondern allein wegen ihrer gefühlsproduzierenden Wirkung.⁷³

"Die runden Körper sind für uns angenehm wegen der Sanftheit ihrer Konturen; die eckigen Körper sind für uns unangenehm wegen der Härte ihrer Formen; die Körper, die sich zur Erde neigen, stimmen uns traurig; jene, die sich in den Himmel erheben, erfreuen uns, und jene, die sich am Horizont erstrecken, sind nobel und majestätisch."⁷⁴

Die enge Verbindung, welche diese von Emil Kaufmann als "autonom" bezeichnete Architektur reiner geometrischer Körper⁷⁵ mit der ihnen zugeschriebenen emotionalisierenden Wirkung eingeht, wird, wie wir gleich sehen werden, auch noch in der "auto-

nomen" Architektur der Moderne Bestand haben. Und wie in der Moderne imaginiert Boullée seine Bauten oft als isolierte Monumente in der Landschaft, deren Charakter, wie in der zeitgenössischen Gartentheorie gefordert, durch den entsprechenden Charakter des Gebäudes verstärkt wird.⁷⁶

Boullées Interesse beschränkt sich auf öffentliche Bauten, da es bei Wohnbauten "sehr schwer [sei], in ihnen die Poesie der Architektur zu verwirklichen."⁷⁷ Es sind die großen, kollektiven Gefühle zum Wohle der Nation, die der Künstler-Architekt mit seinen Monumentalbauten evozieren will. Eine Kirche soll im Volk "ein Gefühl der Verehrung" (*un sentiment de vénération*), ein Monument der öffentlichen Dankbarkeit "Entzücken" (*enchantements*), ein Theater "Freude" (*plaisir*) auslösen, und der Anblick eines Grabmonuments schließlich "muss unsere Herzen gefrieren lassen" (*doit glacer nos coeurs*).⁷⁸ Spätestens mit Albert Speers formal ähnlichen megalomanen Projekten fiel auf Boullées Entwürfe ein schiefes Licht⁷⁹ und war auch jegliche auf Massenwirkung bedachte Architektur als faschistoid diskreditiert – was aber auch dazu beitrug, dass man vor allem im deutschen Sprachraum den Gefühlsaspekt von Bauwerken lange Zeit unterdrückte oder ignorierte.

Reine Emotion: Le Corbusier

Es liegt nicht zuletzt an Frankreichs wirkungsästhetischer Tradition, dass der Emotionsbegriff in der Architekturtheorie Le Corbusiers, dem "Sohn des französischen 18. Jahrhunderts"⁸⁰ und geistigen Erben Boullées,⁸¹ einen so breiten Raum einnimmt. Entgegen seines landläufigen Images als Verfechter eines funktionalistischen Rationalismus hat der Propagandist der "Wohnmaschine" in seinem theoretischen Hauptwerk *Vers une architecture* der emotionalen Wirkung von Architektur von allen Architekten der Moderne die größte Beachtung geschenkt. Und nicht nur das: Für Le Corbusier besteht wie für Boullée die Hauptaufgabe der Architektur darin, Emotionen zu wecken – ein Umstand, der in der Standardliteratur meist unterschlagen oder nur nebenbei erwähnt wird.⁸² Gleich im ersten Kapi-

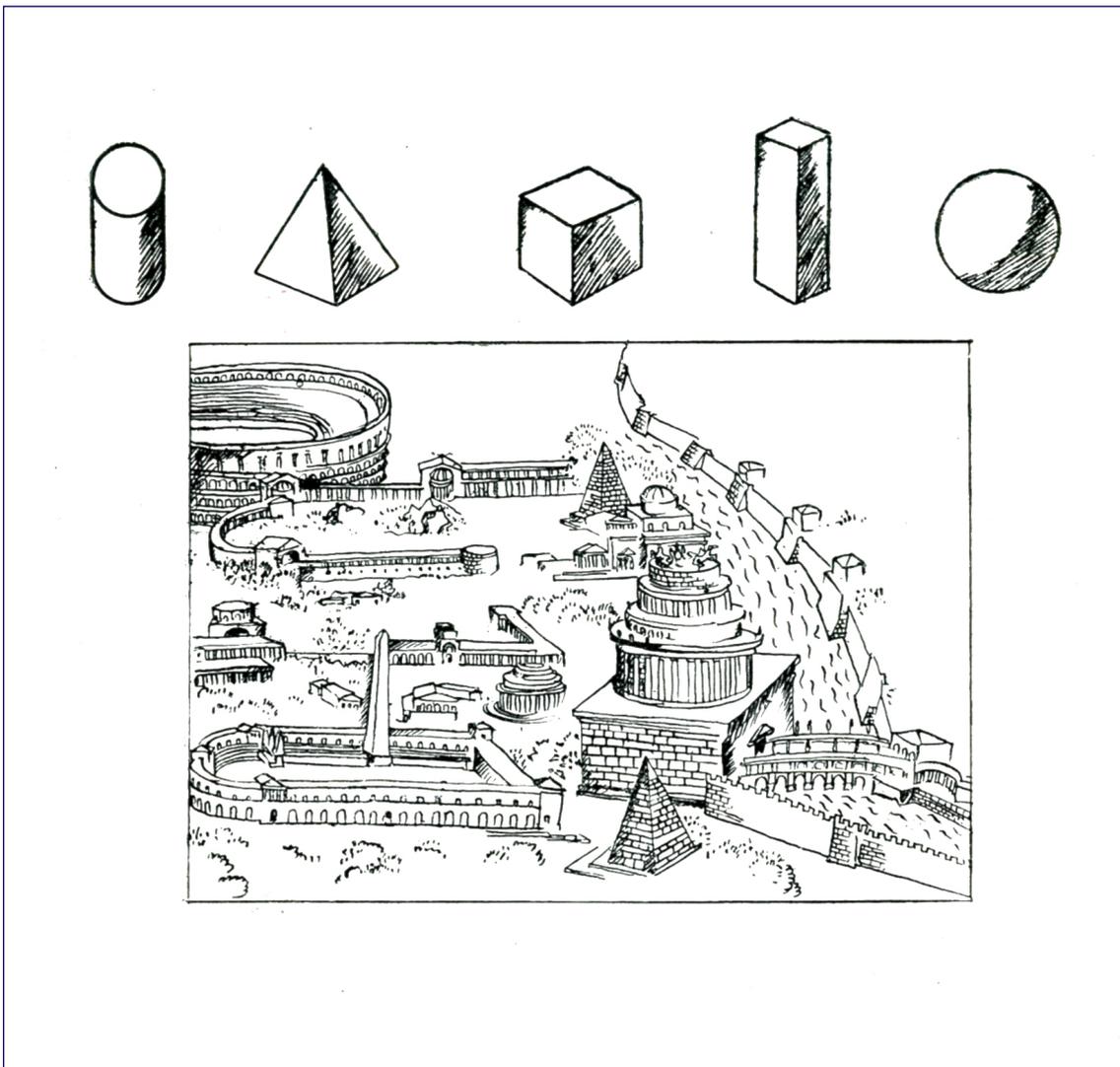


Abb. 06. "La lumière caresse les formes pures: ça rend. Les volumes simples développent d'immenses surfaces qui s'énoncent avec une variété caractéristique suivant qu'il s'agit de coupoles, de berceaux, de cylindres, de prismes rectangulaires ou de pyramides." Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1923. S. 128.

tel, das der für Le Corbusier vorbildlichen Ingenieurästhetik gewidmet ist, wird diese gleich wieder relativiert, da die von ihm (wie von Boullée) als Kunst begriffene Architektur eine emotionale Angelegenheit sei:

"Die ARCHITEKTUR ist eine künstlerische Tatsache, ein emotionales Phänomen [un phénomène d'émotion]; sie steht außerhalb von Konstruktionsfragen, jenseits von ihnen. Die reine Konstruktion gewährleistet die STABILITÄT; die Architektur ist da, um EMOTIONEN ZU WECKEN [l'Architecture, C'EST POUR ÉMOUVOIR]."⁸³

Noch schärfer wird der Gegensatz von Kunst und Technik im Kapitel "Architektur. III. Reine Schöpfung des Geistes" herausgearbeitet:

"Mein Haus ist praktisch. Dank dafür. Den gleichen Dank wie den Ingenieuren der Eisenbahn und der Telefongesellschaft. Mein Herz habt ihr nicht berührt. Aber die Mauern steigen vor dem Himmel in einer Ordnung auf, die mich bewegt [ému]. Ich fühle euren Willen. Ihr wart sanft, brutal, liebenswürdig oder würdevoll. [...] Mit tragem Material im Rahmen eines mehr oder weniger zweckbestimmten Programms, über das ihr hinausgegangen seid, habt ihr Beziehungen hergestellt, die mich bewegt haben [ému]. Das ist Architektur."⁸⁴

Dass Architektur eine emotionale Angelegenheit ist, hängt für Le Corbusier ursächlich mit ihrem Kunststatus zusammen: "Es gibt keine Kunst ohne Emotion, keine Emotion ohne Leidenschaft."⁸⁵ Le Corbusier verwendet dabei mehrfach den Begriff der "plastischen Emotion" (*émotion plastique*)⁸⁶ bzw. der "architektonischen Emotion" (*émotion architecturale*),⁸⁷ die der Architekt in uns Rezipienten hervorruft, indem er unsere Sinne intensiv mittels der von ihm gewählten Formen rührt ("par les formes, il affecte intensivement

*nos sens, provoquant des émotions plastiques").⁸⁸ In Anknüpfung an die physiologischen Theorien des 18. Jahrhunderts, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert durch eine "psychologisch-experimentelle Ästhetik" aktualisiert worden waren,⁸⁹ sieht Le Corbusier hier "physische Bedingungen" (*conditions physiques*)⁹⁰ bzw. eine "Physiologie der Sinnesreize" (*physiologie des sensations*) am Werk, bei der "primäre oder feine, zarte oder brutale" geometrische Formen wie*

"Kugel, Würfel, Zylinder, Waagrechte, Senkrechte, Schräge [...] physiologisch auf unsere Sinne wirken und diese erschüttern [commotionnent]. Einmal ergriffen [affectés], sind wir fähig, jenseits roher Sinnesreize wahrzunehmen; dann werden sich bestimmte Be-

ziehungen herstellen, die auf unser Bewusstsein wirken und uns in einen freudigen Zustand versetzen (Übereinstimmung mit den Gesetzen des Universums, die uns regieren und denen all unser Tun unterworfen ist)" (Abb. 06).⁹¹

Bereits 1920 hatte Le Corbusier – damals noch unter seinem bürgerlichen Namen Charles-Edouard Jeanneret – zusammen mit Amédée Ozenfant in dem Aufsatz "Über das Plastische" Paul Cézannes berühmten Ausspruch zitiert, dass alles in der Welt sich nach Kugel, Kegel und Zylinder forme.⁹² Diese geometrischen Körper werden schon in Platons Dialog *Philebos* als an sich schön bezeichnet, weil sie das "Reine und Lautere und Maßvolle"⁹³ verkörpern und deshalb "eigentümliche Lustgefühle"⁹⁴ – im Ge-



Abb. 07. Parthenontempel, Detail der Gebälk und Giebelzone.
Aus: Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1923, S. 173.

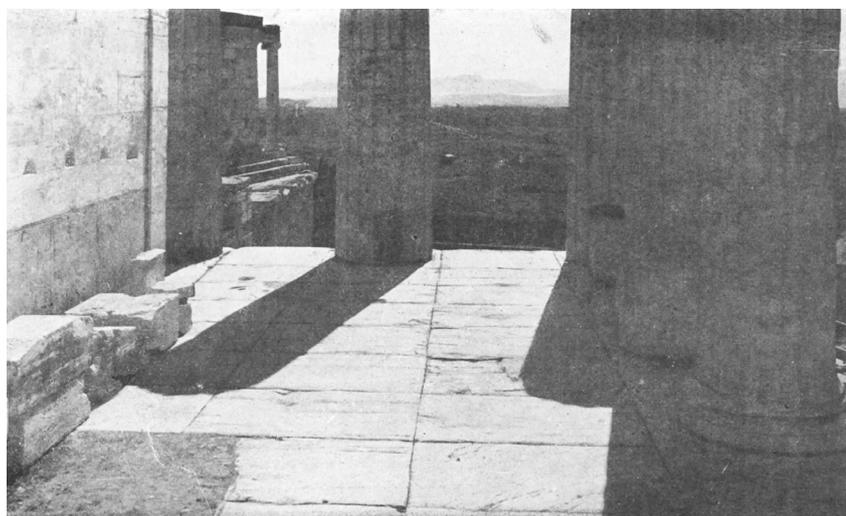


Abb. 08. Propyläen, Akropolis.
Aus: Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1923, S. 167.

gensatz zum oberflächlichen Kitzel der Sinne – wecken könnten. Ozenfant dürfte Jeanneret auf diese Passage aufmerksam gemacht haben, die eine Schlüsselrolle in der puristischen Kunsttheorie der beiden einnimmt.⁹⁵ Demnach gebe es einen Auslösemechanismus subjektiver Reaktionen, wonach die einfachen geometrischen Körper konstant (und unabhängig von kulturellen Konventionen) dieselben Gefühle hervorriefen.⁹⁶ Diesem vom puristischen Künstler kalkuliert eingesetzten "Mechanismus der Emotion" (*mécanisme de l'emotion*)⁹⁷ hatten Ozenfant und Jeanneret bereits 1918 in ihrem Manifest *Après le cubisme* ein ganzes Kapitel gewidmet. Demnach habe Kunst wie die Wissenschaft das Ziel, die unveränderlichen Naturgesetze sicht- und fühlbar zu machen.⁹⁸ Die "Emotion des Künstlers vor der Natur [ist] vollkommen analog zu den Vibrationen eines Resonanzkörpers";⁹⁹ diese "reine Empfindung"¹⁰⁰ oder "absolute Empfindung, welche Schönheit ist",¹⁰¹ habe der Künstler auszudrücken, nicht jene "flüchtigen Bilder unserer flüchtigen Emotionen",¹⁰² die aus dem Zufälligen entstehen und jenes "angenehme Kitzeln, [hervorrufen], an dem die Maler heute ihr Gefallen finden, welches Sokrates [im Philebos] tadelte".¹⁰³ Ozenfant und Jeanneret spielen damit neben den in ihren Augen zu Dekorateuren herabgesunkenen Kubisten auf den formlosen Fluss der Erscheinungen in den Werken der von ihnen noch mehr verachteten Impressionisten an.¹⁰⁴ "Ein wahrhaft puristisches Werk muss den Zufall besiegen, die Emotion kanalisieren."¹⁰⁵ Nur die unveränderlichen Gesetze bringen die "menschliche Stimmgabel"¹⁰⁶ zum Vibrieren.

Le Corbusier macht dann daraus in *Vers une architecture* seine Definition des Emotionalen in der Architektur: "Architektonische Emotion: Das ist, wenn das Werk in euch die Stimmgabel eines Universums anschlägt, dem wir unterworfen sind, das wir anerkennen und dessen Gesetze wir bewundern."¹⁰⁷ Echte und tiefgehende Emotionen werden für Le Corbusier deshalb nicht von einer regellosen, expressiven und exaltierten Architektur ausgelöst, sondern von einer klassisch-geometrischen, weil nur diese auf den ewigen Gesetzen des Universums basiert,

welche Wissenschaftler erforschen und Ingenieure sich beim Bau der Maschinen nutzbar machen. Damit avanciert die Maschine – auch dies ein ins französische 18. Jahrhundert zurückreichender Topos¹⁰⁸ – zum metaphysischen Gleichnis, sodass der Purismus das Kunstwerk zur "Gefühlserregungsmaschine" deklariert: "*L'objet d'art est une machine à émouvoir l'homme*".¹⁰⁹ Analog dazu ist das Bauwerk nicht nur eine Wohnmaschine ("*machine à habiter*"), sondern genauso eine *machine à émouvoir*. Dass Le Corbusier diese Maschine als etwas im höchsten Maße Spirituelles und Ergreifendes sieht, beweist das Baudenkmal, das für ihn die *machine à émouvoir* schlechthin darstellt: der Parthenontempel, den er auf seiner Orientreise 1911 besucht und der damals in ihm "ein weites Spektrum an Emotionen" ausgelöst hatte, wie Turrit Fröbe in ihrer erschöpfenden Studie zu Le Corbusiers Akropolisrezeption darlegt.¹¹⁰ So schreibt er unter ein Foto der Gebälk- und Giebelzone des Parthenon (Abb. 07):

"Hier die Maschine um Emotionen zu wecken. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik. Es gibt keine Symbole, die an diesen Formen haften; diese Formen wecken kategorische Empfindungen [sensations]; wir brauchen keinen Schlüssel zu ihrem Verständnis. Brutalität, Intensität, das Zarteste, das Feinste, das Stärkste."¹¹¹

Der schon in einem vorhergehenden Kapitel von *Vers une architecture* gezeigte Vergleich von griechischen Tempeln und modernen Automobilen¹¹² dient nicht der Provokation, sondern der These, dass die Maschine wieder mit reinen platonischen Körpern operiere, die wahre Lustgefühle erzeugen. So schreibt Le Corbusier unter ein Foto, das einen Blick auf Säulenbasen, Pflaster und Mauer der Propyläen mit der Landschaft im Hintergrund zeigt (Abb. 08): "Woraus entsteht die Emotion? Aus einer bestimmten Beziehung kategorischer Elemente: Zylinder, glatter Boden, glatte Wände. Aus dem Einklang mit den Dingen der Gegend."¹¹³ Der Einklang der Akropolis mit der Landschaft hat keinerlei imitative Gründe – Le Corbusier betrachtet die Tempelanlagen als ein völlig abstrakte "Maschine" –, sondern beruht



Abb. 09. Snøhetta, Norwegische Nationaloper und Ballett, Oslo, 2000–2008, Ansicht von Westen, Foto: A. Wagner, 2018.

auf ihrer restlosen Verwirklichung der Naturgesetze, deren künstlerische Umsetzung ein tiefes Glücksgefühl vermittelt, das in den hymnischen Schlusssätzen des Parthenonkapitels beschworen wird:

"In der heutigen Zeit [...] bringt der Parthenon Gewißheiten: erhabene Emotion [l'émotion supérieure], mathematische Ordnung. Kunst ist Poesie: Erregung der Sinne [l'émotion des sens], Freude des Geistes, der misst und abwägt, Erkennen des axialen Prinzips, das den Grund unseres Seins berührt. Kunst, das ist jene reine Schöpfung des Geistes, die uns von gewissen Gipfeln aus den Gipfel der Schöpfungen zeigt, die der Mensch zu erreichen fähig ist. Und der Mensch empfindet großes Glück, wenn er sich schöpferisch zu sein fühlt."¹¹⁴

Der Parthenon wird nicht zuletzt deshalb zum Paradefall emotionalisierender Kunst-Architektur erhoben, weil er als Tempelruine einer nicht mehr praktizierten Religion aller praktischen Funktionen entledigt ist und nach Le Corbusiers Auffassung nicht einmal mehr etwas symbolisiert, sondern nur mehr die universalen Gesetze des Mathematik verkörpert. Als

Maschine, die allein Emotionen produziert, stellt der Parthenon somit das vollkommenste Beispiel "reiner" Architektur dar.

In ähnlicher Weise besitzt Le Corbusiers *émotion architecturale* im Gegensatz zu den Theoretikern des 18. Jahrhunderts keine verschiedenen Inhalte wie Trauer, Ehrfurcht oder Lust, sondern bezeichnet allein eine freudige Hochstimmung, eine ästhetische Ergriffenheit mit nahezu religiösen Zügen, die auf der "Übereinstimmung mit den Gesetzen des Universums"¹¹⁵ beruht. Auch hier handelt es sich sozusagen um "reine" Emotion schlechthin, am ehesten noch vergleichbar mit Johann Adam Hüllers "Empfindung ohne Namen". Diese tiefe Emotion sowohl im schöpferischen Vorgang zu erfahren als auch den Rezipienten zu schenken, ist für Le Corbusier das höchste Ziel einer als Kunst begriffenen Architektur.

Ein Architektur Erlebnis

Wie eingangs erwähnt, stellt sich die Frage nach den Emotionen in bzw. durch die Architektur vor allem aufgrund der starken emotionalen Wirkung, die zeitgenössische Architek-

tur ausübt. Auch wenn vom *emotional turn* in der Architekturtheorie nicht viel zu spüren ist – in der Architektur gibt es ihn auf jeden Fall. Berichte über Menschen, die im Kartenbüro der Hamburger Elbphilharmonie anrufen, sie müssten unbedingt vor ihrem Tod noch die Elbphilharmonie besuchen – egal, welches Konzert gerade gespielt werde –, solche Berichte zeigen, welche tiefen Emotionen ein populäres *iconic building*, das mit allen Mitteln (neo-)romantischer Inszenierung arbeitet und auch über ein entsprechendes Medienecho verfügt, auszulösen vermag.

Wie erforscht man den emotionalen Gehalt eines Gebäudes? Man kann eine größere Gruppe von Testpersonen mithilfe von Fragebogen befragen, qualitative Interviews führen oder sich auch ganz einfach selbst beobachten, wenn man ein Gebäude besucht und sich anschließend fragt, wann und warum bestimmte Reaktionen zustande kamen. Prinzipiell geht jeder Architekturbeschreibung ein solcher Selbstversuch voraus, nur erwähnen wir das in der Regel nicht, sondern kleiden unsere persönlichen Beobachtungen und Erlebnisse in eine neutrale, scheinbar objektive Sprache, die kaum Raum für Gefühlsäußerungen lässt, um den Regeln der Wissenschaftlichkeit Genüge zu tun. Emotionale Einschübe werden, wenn sie uns doch einmal entschlüpfen, als Entgleisungen belächelt oder maximal in Form von Zitaten älterer nichtwissenschaftlicher Rezipienten aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit zugelassen. Es könnte aber sein, dass damit gerade dem professionellen Betrachter ganz wesentliche Wirkungen von Architektur entgehen bzw. von ihm unterdrückt werden, um spätestens in der schriftlichen Formulierung unter den Tisch zu fallen. Vielleicht wäre es gut, wenn Architekturanalysen öfter das Wort "ich" enthielten.

Im Folgenden möchte ich von einem solchen Selbstversuch erzählen. Mein Testobjekt war die Norwegische Nationaloper in Oslo, das vom Büro Snøhetta ab 2000 geplant und 2008 fertiggestellt worden ist (Abb. 09).¹¹⁶ Ich kannte das Gebäude von Fotos, aus der Fachpresse und von Erzählungen meiner Frau, die es kurz nach

der Eröffnung besucht hatte, fand selbst aber erst im September 2018 die Gelegenheit, anlässlich einer Tagung nach Oslo zu fahren und das berühmte Gebäude, von dem ich schon so viel Interessantes gehört und gelesen hatte, zu besichtigen. Meine Erwartungen waren hoch, allerdings wusste ich aus Erfahrung, dass man in solchen Fällen nicht selten enttäuscht wird: Die Künste der Architektur fotografie rächen sich am Besuch vor Ort. Ich hatte den ganzen Tag in einem Seminarraum der Universität verbracht und brach am späten Nachmittag Richtung Stadtzentrum auf. Es war ein kalter Herbsttag, es regnete und ein eisiger Wind blies mir entgegen, der regelrecht durch Mark und Bein ging. In Küstennähe wurde der Wind so stark, dass ich mich nur mit Mühe vorwärts bewegen konnte. Endlich erreichte ich den Kai und das Ziel meines Spazierganges: die Oper. Das Besondere bei diesem Gebäude ist, dass es nicht einfach vor einem steht, sondern langsam wie ein Eisberg aus dem Meer aufzutauchen scheint. Direkt am Wasser gelegen, ist es genauso ein Stück Küstenlandschaft wie ein Gebäude: Man kann schwer sagen, wo die Uferverbauung des Kais endet und das Opernhaus beginnt. Schräge, mit weißem Carraramarmor verkleidete Platten schieben sich wie Eisschollen aus dem Wasser empor und die Lücken, die zwischen diesen schiefen Ebenen entstehen, sind verglast und dienen der Belichtung. Rampen sind zugleich Wände und Wände zugleich Dach und alles ist begehbar. Somit fungiert die gesamte Außenhaut des Gebäudes als dreidimensionaler öffentlicher Platz. Ich kämpfte mich gegen den Sturm, der mir den Regen ins Gesicht peitschte, auf einer der Rampen empor, um die oberste Ebene zu erreichen. Himmel und Meer waren dunkelgrau und verschmolzen zu einem gemeinsamen feuchten Element. Plötzlich riss die Wolkendecke im Westen ein wenig auf und ließ ein paar Sonnenstrahlen durch. Wie Bühnenscheinwerfer fokussierten sie das regennasse Gebäude und ließen es in glänzendem Weiß erstrahlen (Abb. 10). Zu allem Überfluss spannte sich noch ein Regenbogen über dieser wildromantische Szenerie. Nicht nur ich, auch alle anderen Besucher, Einheimische wie Touristen, die dieses

Schauspiel miterlebten, waren sichtlich zutiefst bewegt und ergriffen.

Zweifellos hatte die Natur bei diesem emotionalen Architekturserlebnis die Hauptrolle gespielt, aber kein anderes Gebäude am Hafen konnte einen nur annähernd vergleichbaren Effekt erzielen (und die Gegend rund um die Oper ist mit einer Gebäudekette namens "Barcode" dicht verbaut). Das lag sicherlich daran, dass die Oper selbst wie eine Landschaft gebaut ist und nicht nur mit der Küstenlandschaft kommuniziert, sondern ein integrativer Bestandteil davon ist (insofern perfektioniert sie, was die Gartentheorie des 18. Jahrhunderts forderte, dass ein Gebäude den Charakter einer Gegend zum Ausdruck bringen soll). Ich gehe sicher nicht zu weit, wenn ich behaupte, dass die Architekten von Snøhetta, die ihr Büro unweit der Oper in einem ehemaligen Hafengebäude mit Blick aufs Meer haben und sich nach einem norwegischen Berg nennen (Snøhetta bedeutet soviel wie Schneekuppe), die Oper gerade für solche (im norwegischen Wettergeschehen nicht seltene) Momente entworfen haben, um ein atmosphärisches Architektur-Naturschauspiel zu bieten. Dass die Oper einer Kunstgattung gewidmet ist, die wie kaum eine andere das Darstellen und Wecken großer Gefühle zelebriert, ist da wohl kaum ein Zufall, und man kann die Rampen und das begehbare Dach auch als urbane Bühne interpretieren, auf der die Besucher einerseits selbst zu Darstellern werden und andererseits dem kostenlosen Schauspiel beiwohnen können, das ihnen die Natur darauf tagtäglich bietet.

Als offene Bühne, in die sich die Natur mit ihren Effekten einschreibt, stellt die Osloer Oper kein traditionelles *signature building* dar. Ihre Gestalt ist weit weniger spezifisch als z.B. die Oper von Sydney oder der CCTV Tower in Peking und kaum zeichenhaft. Sie wirkt weniger objekthaft als situativ und prozesshaft und sieht nicht nur von jedem Standpunkt, sondern auch bei jedem Wetter anders aus. Sie erzeugt damit auch eine jeweils andere Atmosphäre. (Am nächsten Tag ging ich wieder hin, nun war strahlender Sonnenschein und außerdem "Tag der offenen Tür" aufgrund des zehnjähri-

gen Jubiläums, und die Oper war außen dicht bevölkert wie eine Schipiste an einem strahlenden Wintersonntag in den Alpen.) Der vergleichbar geringe Wiedererkennungswert erlaubt eine Wandlungsfähigkeit, sodass das Gebäude selbst Einheimische immer wieder zu überraschen und in besonderen Momenten emotional tief zu berühren vermag.

Wenn ich den ersten Besuch rekapituliere, dann haben diesen meine hohen Erwartungen selbstverständlich beeinflusst. Die Basisemotion "Interesse" war schon vorhanden, bevor ich das Gebäude erblickte (hätte ich es nicht gekannt, hätten wohl die Abweichungen von der Orthogonalität beim ersten Anblick mein Interesse geweckt). Trotz meiner Vorkenntnisse und hohen Erwartungen wurde ich aber vom eigenen Sehen und Erleben überrascht, da ich mit dem sukzessiven Auftauchen und ständigen Sich-Verändern des Gebäudes beim Näherkommen nicht gerechnet hatte, weil solche Prozesse in Fotos nicht vermittelt werden können (und nebenbei bemerkt ist die Oper nicht übermäßig fotogen). Neben die Reizqualität "Überraschung" trat die der "Komplexität", da das Gebäude eine zunächst einfach wirkende, aber bei näherer Beschäftigung diffizile Geometrie besitzt, die sich erst in der Begehung erschließt. Das Fehlen einer Ansicht, einer "Fassade", in der sich das gesamte Gebäude zeigen würde, und die gleichzeitige Begehrbarkeit dieser "Fassade" provozieren das Ersteigen des Gebäudes (meiner Erinnerung nach ist keiner von den Besuchern unten stehen geblieben, alle wollten hinauf). Dieser Vorgang ist ungewöhnlich, erinnert mehr an eine Bergwanderung, und ist einerseits mit einer stärkeren körperlichen (Selbst-)Erfahrung, andererseits mit einer stärkeren Landschafts- und Wettererfahrung verbunden als die übliche Besichtigung eines Gebäudes. Gesteigert wird diese Selbsterfahrung durch die glatten, nackten und weißen Marmorflächen, auf denen die Besucher und man selbst sich wie ausgestellt und emporgehoben erlebt. Das Resultat war bei mir ein unbeschreibliches Glücksgefühl, nicht zuletzt auch deshalb, weil das Wetter auf einmalige Art und Weise mitspielte und mit dem Regenbogen auch noch ikono-



Abb. 10. "Der magische Moment" auf dem Dach der Norwegischen Nationaloper, Blick Richtung Westen, Foto: A. Wagner, 2018.

grafisch das Tüpfelchen auf dem i bot. "Unbeschreiblich" war das Glücksgefühl nicht nur wegen seiner Größe, sondern ganz wörtlich wegen seiner sprachlichen undefinierbarkeit; Kunst vermag zu rühren, ohne dass wir "wissen, was wir empfinden", wie Johann Adam Hiller sagt.

Dadurch, dass die Oper von Oslo sich in ihrer Außenwirkung so stark von Wetter und Landschaft abhängig macht und eine feste, stabile und eindeutig abgegrenzte Form vermissen lässt, obwohl sie in steinerner Permanenz vor uns liegt, besitzt sie eine zutiefst romantische Qualität. Insofern

ist sie prototypisch für die neoromantische "Metamoderne", wie Robin van den Akker und Timotheus Vermeulen die Kultur der Gegenwart beschreiben,¹¹⁷ und eine Art Testgelände für unterschiedliche emotionale Erlebnisse, die sie den Besuchern ermöglicht. Um nicht missverstanden zu werden: Die Oper von Oslo ist ein Ausnahmegebäude, und nicht nur Ausnahmegebäude beeinflussen unsere Gefühle. Es lässt sich an diesem Extrembeispiel aber gut studieren, wie Emotionalisierung in der zeitgenössischen Architektur funktioniert und dass Architektur nicht zuletzt da ist, "um uns zu ERGREIFEN".¹¹⁸

Anmerkungen:

- 1 Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1924, S. 9.
- 2 Gregor Eichinger: *Funktion. Emotion. Das Unsagbare in der Architektur*. Wien 2017, S. 37.
- 3 Vgl. grundlegend: Peter Salovey/John D. Mayer: "Emotional Intelligence". In: *Imagination, Cognition, and Personality* 9 (1990), S. 185–211. Popularisiert wurde dieser Ansatz durch Daniel Goleman: *Emotionale Intelligenz*. München, Wien 1996 (*Emotional Intelligence: Why it can matter more than IQ*. New York 1995).
- 4 Vgl. überblicksmäßig Thomas Anz: "Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung". In: *literaturkritik.de* 12 (2006), <https://literaturkritik.de/id/10267>.
- 5 Wolfgang Friedlmeier/Manfred Holodynski: *Emotionale Entwicklung*. Berlin 1999, S. VII.
- 6 Ich verwende im Folgenden die Begriffe Emotion und Gefühl synonym; zu deren schwieriger Unterscheidung vgl. Rudolf Arnheim: "Emotion und Gefühl in der Psychologie und in der Kunst". In: ders.: *Zur Psychologie der Kunst*. Frankfurt a. M., Wien, Berlin 1980, S. 220–242, hier S. 228 (*Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, 1966).
- 7 Vgl. zusammenfassend Robin van den Akker/Timotheus Vermeulen: *Anmerkungen zur Metamoderne*. (Uhlenhorst Bd. 2. Hamburg 2015, S. 33–47 (Notes on Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 2, 2010).
- 8 Vgl. ebd.
- 9 Vgl. Gernot Böhme: *Die Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995. Ders.: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006. Peter Zumthor: *Architektur denken*. Basel 1998. Ders.: *Atmosphären. Die Dinge um mich herum*. Basel, Boston, Berlin 2004.
- 10 Es gibt natürlich Ausnahmen; zu nennen sind etwa die Schriften von Achim Hahn, der sich der Thematik aus phänomenologischer Perspektive nähert; vgl. Achim Hahn: *Architektur und Lebenspraxis. Für eine phänomenologisch-hermeneutische Architekturtheorie*. Bielefeld 2017. Ders. (Hg.): *Erlebnislandschaft – Erlebnis Landschaft? Atmosphären im architektonischen Entwurf*. Bielefeld 2012.
- 11 Vgl. Hahn: *Architektur und Lebenspraxis*, S. 198. Carsten Ruhl: "Architekturen des Unbestimmten. Auratische Räume und mediale Projektionen". In: *Kritische Berichte* 2 (2016), S. 23–34, hier S. 30–32.
- 12 Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, S. 19, S. 25.
- 13 James A. Russell/ Jacalyn Snodgrass: "Emotion and the Environment". In: Daniel Stokols (Hg.): *Handbook of Environmental Psychology* Bd. 1. New York/ NY 1987, S. 245–280, hier S. 246.
- 14 Vgl. Heinz Mandl/ Harald A. Euler: *Emotionspsychologie. Ein Handbuch mit Schlüsselbegriffen*. München 1983, S. 5–10.
- 15 Vgl. Russell/ Snodgrass: *Emotion and the Environment*, S. 246.
- 16 Salovey/ Mayer: *Emotional Intelligence*, S. 186.
- 17 Thomas Hülshoff: *Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe*. München, Basel 2012, S. 13.
- 18 Vgl. Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London 1872; dt. *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Übers. v. J. Victor Carus, Stuttgart 1872.
- 19 Vgl. Paul Ekman: "Universal and cultural differences in facial expression of emotion". In: J. R. Cole (Hg.): *Nebraska Symposium on Motivation*, 1971, Lincoln/ NE 1972, zitiert nach Russell/ Snodgrass: *Emotion and the Environment*, S. 253.
- 20 Vgl. Carroll E. Izard: *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Weinheim 1994, passim (*Human Emotions*, New York/NY 1977).
- 21 Vgl. Hülshoff: *Emotionen*, passim.
- 22 Vgl. Paul Ekman: *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. Berlin, Heidelberg 2017, S. 1–22 (*Emotions Revealed. Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York/NY 2007).
- 23 Anz: *Emotional Turn?*
- 24 Ekman: *Gefühle lesen*, S. 129.
- 25 Vgl. Antonio R. Damasio: *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. Berlin 2003, S. 139.
- 26 Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/ Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2018, S. 19 (1449b).
- 27 Vgl. Sandra Poppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2012.
- 28 Vgl. Daniel E. Berlyne: *Aesthetics and Psychobiology*. New York/ NY 1971, S. 54.
- 29 Vgl. Susanne K. Langer: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M. 1965, S. 220 f. (*Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge/MA 1942).
- 30 Vgl. die Zusammenstellung der entsprechenden Quellen

- bei Jas Elsner: *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art & Text*. Princeton 2007, S. 1, Anm. 3 sowie Ernst Kris/ Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a. M. 1995 (Erstausg. Wien 1934), S. 100f, erwähnen auch analoge Beispiele aus der Neuzeit und dem persischen und arabischen Raum. Die (erotisch) motivierte Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Natur, Zeichen und Bezeichnetem ist auch noch für die Kunstrezeption des 18. Jahrhunderts typisch. Vgl. Oskar Bätschmann: "Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts". In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985, S. 183–224.
- 31** Vgl. Helga de la Motte-Haber/ Günter Rötter: *Musikpsychologie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft Bd. 3). Laaber 2005, S. 268.
- 32** Vgl. Lothar Schmidt-Atzert: "Emotionspsychologie und Musik". In: Klaus-E. Behne (Hg.): *Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn* (Musikpädagogische Forschung Bd. 3). Laaber 1982, S. 26–43, hier S. 39 f. Schmidt-Atzert führt als Beispiel einen Versuch von G. H. S. Razran an, bei dem politische Slogans wie "Arbeiter der Welt, vereinigt euch" Probanden einmal bei einem kostenlosen Mittagessen, das andere Mal bei üblem Geruch vorgetragen wurde und die anschließende Haltung der Versuchspersonen zu den Slogans entsprechend gefärbt war.
- 33** Vgl. Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, S. 225.
- 34** Vgl. Herbert Bruhn/ Ralf Oerter/ Helmut Rösing: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek 1993, S. 584.
- 35** Johann Adam Hiller: "Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik". In: Friedrich Wilhelm Marburg (Hg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, S. 515–543, hier S. 523; zitiert n. Langer: *Philosophie auf neuem Wege*, S. 231.
- 36** Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 1972, S. 332 f. (*La struttura assente*. Milano 1968).
- 37** Vgl. überblicksmäßig: Antje Flade: *Architektur – psychologisch betrachtet*. Bern 2008, S. 107–123.
- 38** Berlyne: *Aesthetics and Psychobiology*, S. 186–213.
- 39** Vgl. Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York/NY 1966.
- 40** Vgl. Berlyne: *Aesthetics*, S. 85 f.
- 41** Theodor Lipps: "Ästhetik". In: ders. et al.: *Systematische Philosophie*. Berlin 1907, S. 359; zitiert nach Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Neufassung, Berlin, New York 1978, S. 451.
- 42** Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zur einer Psychologie der Architektur* (1886). Berlin 1999, S. 15.
- 43** Wölfflin: *Prolegomena*, S. 9, S. 12; vgl. Regine Heß: *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Berlin 2013, S. 86 f.
- 44** Arnheim: *Kunst und Sehen*, S. 453. Vgl. ders.: *Emotion und Gefühl*, S. 234.
- 45** Arnheim: *Kunst und Sehen*, S. 453.
- 46** Ebd., S. 454.
- 47** Ebd., S. 455.
- 48** Ebd.
- 49** Ebd.
- 50** Hahn: *Architektur und Lebenspraxis*, S. 33.
- 51** Vgl. Arnheim: *Kunst und Sehen*, S. 458f.
- 52** Wilhelm Perpeet: *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*. Freiburg i. Br. 1970, S. 69; zitiert n. Hahn: *Architektur und Lebenspraxis*, S. 36.
- 53** Hahn: *Architektur und Lebenspraxis*, S. 198.
- 54** Mareike Roth/ Oliver Saltz: *Emotion gestalten. Methodik und Strategie für Designer*. Basel 2014, S. 9.
- 55** Nicolas Le Camus de Mézières: *Le génie de l'architecture; ou, l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris 1780, Nachdruck Genf 1972, S. 3; übersetzt und zitiert n. Heß: *Emotionen am Werk*, S. 64.
- 56** Vgl. Jacques-François Blondel: *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, 9 Bde. Paris 1770–1777. Nachdruck Paris 2002, hier Bd. 1, S. 260 ff.
- 57** Anonym: *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*. Dessau 1785; zitiert n. Fritz Neumeyer (Hg.): *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München, London, Berlin, New York 2002, S. 174.
- 58** Vgl. Dorothea Kuhn: "Goethes Morphologie". In: Johann Wolfgang Goethe: *Schriften zur Morphologie (Sämtliche Werke Bd. 24)*. Frankfurt a. M. 1987, S. 853–866, hier S. 864; Robert J. Richards: "Did Goethe and Schelling Endorse Species Evolution?" In: Joel Faflak (Hg.): *Marking Time. Romanticism and Evolution*. Toronto, Buffalo,

- London 2017, S. 219–238, online: <http://home.uchicago.edu/~rjr6/articles/Did%20Goethe%20and%20Schelling%20Endorse%20Species%20Evolution.pdf>
- 59** Hermann Bauer: "Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden". In: Hans Belting et al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1986, S. 147–163, hier S. 147.
- 60** John Ruskin: *The Stones of Venice*, 1851–53, Bd. 1, Kap. XXVII, § XXII, S. 315f; zitiert n. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, S. 150.
- 61** Heß: *Emotionen am Werk*, S. 56.
- 62** Blondel: *Cours d'architecture*, Bd. 1, S. 426 f.; zitiert u. übersetzt n. Heß: *Emotionen am Werk*, S. 55.
- 63** Adolf Loos: "Architektur" (1909), in: ders.: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930*, hg. v. Adolf Opel, Wien 1997, S. 90–104, hier S. 102 f.
- 64** Germain Boffrand: *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*. Paris 1745, S. 27; übersetzt u. zitiert n. Heß: *Emotionen am Werk*, S. 49.
- 65** Vgl. Boffrand: *Livre d'architecture*, S. 16; Heß: *Emotionen am Werk*, S. 45.
- 66** "Le bonne Architecture produit, sur notre ame, les affections les plus fortes; elle inspire la terreur, la crainte, le respect, la douceur, la tranquillité, la volupté, etc. etc." Marie-Joseph Peyre: *Oeuvres d'architecture*. Nouvelle édition. Paris 1795, S. 8.
- 67** Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l'art*, hg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968, S. 47 f. (fol. 70); abgewandelte Übersetzung nach Etienne-Louis Boullée: *Architektur. Abhandlung über Kunst*, hg. v. Beat Wyss, übers. v. Hanna Böck. München-Zürich 1987, S. 44. Pérouse de Montclos' Ausgabe enthält im Gegensatz zur ersten Edition von Helen Rosenau (*Boullée's Treatise on Architecture. A Complete Presentation of the Architecture, Essai sur l'art, Which Forms Part of the Boullée Papers (Ms. 9153) in the Bibliothèque Nationale, Paris*, hg. v. Helen Rosenau, London 1953) und den englischen und deutschen Übersetzungen nicht nur den Essay (fol. 70–150), sondern auch weitere Texte Boullées aus seinem Nachlass (fol. 32–33, 43–44, 47–48, 52–65), der sich in der Bibliothèque Nationale Paris (ms. fr. 9153) befindet.
- 68** Boullée: *Architecture*, S. 73 (fol. 84).
- 69** Boullée: *Architecture*, S. 34 f. (fol. 53v); vgl. Adolf Max Vogt: "Einführung". In: Boullée: *Architektur*, S. 7–41, hier: S. 28; Werner Oechslin: "Emouvoir – Boullée und Le Corbusier" (1988). In: ders.: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 192–205, hier S. 197. Neumeyer: *Quellentexte*, S. 182.
- 70** Monika Steinhauser: "Étienne-Louis Boullées Architecture. Essai sur l'art. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur". In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 2* (1983), S. 7–47, hier S. 21.
- 71** Boullée: *Architecture*, S. 31 (fol. 48).
- 72** Oechslin: *Emouvoir*, S. 199 f.
- 73** Vgl. Antonio Hernandez: "Französische Architekturtheorie von Briseux bis Ledoux (1972)". In: Klaus Jan Philipp (Hg.): *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*. Braunschweig, Wiesbaden 1990, S. 87–122, hier S. 111.
- 74** Boullée: *Architecture*, S. 35 (fol. 54, 54v).
- 75** Vgl. Emil Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*. Wien 1933 (Reprint Stuttgart 1985).
- 76** Dies gilt noch mehr für Boullées Beschreibungen als für seine Zeichnungen, vgl. seine Schilderungen der Monumente zur Feier des Fronleichnamstages (fol. 82) und der öffentlichen Dankbarkeit (fol. 82v, 83, 83v). Zur wirkungsästhetischen Charakterlehre der Gartentheorie vgl. Claude-Henri Watelet: *Essai sur les jardins*. Paris 1774, S. 55–61. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde. Leipzig 1779–1785; Bd. 1: S. 186–187, S. 229 f.; Bd. 3: S. 17, S. 43, S. 50–53; Bd. 4: S. 38–138; Bd. 5: S. 26–119. Durch eine gleichzeitige französische Ausgabe (*Théorie de l'Art des Jardins*. Leipzig 1779–1785) könnte auch Boullée davon Kenntnis erlangt haben. Zu weiteren für Boullée vorbildlichen Gartentheorien vgl. Steinhauser: *Étienne-Louis Boullées Architecture*, S. 27 f., S. 30 f.
- 77** Boullée: *Architektur*, S. 108 (fol. 110v).
- 78** Boullée, *Architecture*, S. 80 (fol. 88v), S. 72 (fol. 83), S. 97 (fol. 98), S. 132 (fol. 123).
- 79** Vgl. Adolf Max Vogt: "Revolutionsarchitektur und Nazi-Klassizismus". In: Martin Gosebruch/ Lorenz Dittmann (Hg.): *Argo. Festschrift für Kurt Badt*. Köln 1970, S. 354–363.
- 80** Stanislaus von Moos: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*. Frauenfeld 1968, S. 83.
- 81** Zu den theoretischen Äußerungen Boullées, die in zahlreicher Form manchmal fast wortgleich bei Le Corbusier wiederkehren, vgl. Oechslin: "Emouvoir"; Steinhauser: *Étien-*

ne-Louis Boullées *Architecture*, S. 7, S. 42. Boullées Traktat wurde allerdings erst 1953 publiziert (*Boullée's Treatise on Architecture. A Complete Presentation of the Architecture, Essai sur l'art, Which Forms Part of the Boullée Papers (Ms. 9153) in the Bibliothèque Nationale, Paris*, hg. v. Helen Rosenau, London 1953), so dass ihn der frühe Le Corbusier nicht gekannt haben kann. Steinhauser (ebd., S. 7) hofft auf eine zukünftige Klärung dieser Frage, Oechslin spekuliert über "oft nicht kontrollierbare Kanäle" der Überlieferung (ebd., S. 200) und verweist auf Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin* von 1867, die Le Corbusier nachweislich gelesen hat. Allerdings vermag dieser Hinweis nicht recht zu überzeugen, da Blanc erst 14 Jahre nach Boullées Tod geboren wurde und sein Buch auch keine direkte Kenntnis von Boullées Ideen verrät. Auch ist eine mündliche Weitergabe von Boullées Vorlesungen an der École Nationale des Ponts et Chaussées über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren kaum vorstellbar. Die Ideenverwandtschaft von Boullée und Le Corbusier bleibt daher weiterhin rätselhaft. Das schmälert natürlich nicht Oechslins und Steinhausers Verdienst, diese Verwandtschaft aufgezeigt und analysiert zu haben, die lange auf die von Emil Kaufmann entdeckten gestalterischen Parallelen zwischen der französischen "Revolutionsarchitektur" und Le Corbusier bzw. der modernen Architektur beschränkt war.

82 Vgl. von Moos: *Le Corbusier*, S. 74–89. Norbert Huse: *Le Corbusier mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg ⁸2002, S. 19–35, bes. S. 32 f. Jean-Louis Cohen: "Introduction". In: Le Corbusier: *Toward an Architecture*, übers. v. John Goodman. Los Angeles 2007, S. 1–78, hier S. 22. Dagegen: Oechslin: "Emouvoir".

83 Le Corbusier: 1922. *Ausblick*

auf eine Architektur (Bauwelt Fundamente Bd. 2), übers. v. Hans Hildebrandt und Eva Gärtner. Basel ⁴2001, S. 33; Le Corbusier: *Vers une architecture*. S. 9. Hier und im Folgenden habe ich die deutsche Übersetzung von Hildebrandt und Gärtner behutsam überarbeitet, um sie näher an den Originalwortlaut heranzuführen. *Émotion* wird von den beiden mit Gefühl (S. 21, S. 29, S. 159), (Formen-) Sprache (S. 32), Bewegung (S. 126), innere Bewegung (S. 33, S. 126), Ergriffenheit (S. 33), Empfindung (S. 37, S. 40, S. 164), innere Anteilnahme (S. 153), innere Regung (S. 106), Erregung (S. 164) und innere Erregung (S. 156) übersetzt, was natürlich nicht falsch ist, aber die Fokussierung Le Corbusiers auf den Emotionsbegriff verschleiert.

84 Le Corbusier: 1922, S. 151; ders.: *Vers une architecture*, S. 165.

85 Le Corbusier: 1922, 126; ders.: *Vers une architecture*, S. 132.

86 Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 3, S. 7.

87 Ebd., S. 9, S. 20.

88 Ebd., S. VI, S. 3.

89 Vgl. Hartmut Mayer: "Gedanken zu Après le Cubisme". In: Le Corbusier/ Amédée Ozenfant: *Après le Cubisme*. Übersetzt und mit einem Essay versehen von Hartmut Mayer. Neuss 2018, S. 54–108, hier S. 90. Mayer nennt hier Charles Henry, Victor Basch, Lules Lallemand, Wilhelm Wundt und Theodor Lipps.

90 Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 16; ders.: 1922, S. 37.

91 Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 8. Le Corbusier: 1922, S. 32.

92 "Tout dans la nature se

modèle selon le cylindre, la sphère, le cône (...)" Paul Cézanne an Emile Bernard, 15.04.1904, zit. n. P. Michael Dorand (Hg.): *Conversations avec Cézanne*. Paris 1986, S. 27. Vgl. Amédée Ozenfant und Charles-Edouard Jeanneret: "Sur la Plastique. I. Examen des conditions primordiales". In: *L'Esprit Nouveau* 1 (1920), S. 38–48, hier S. 42 f.: "Cézanne a dit, après que tous les grands maîtres l'aient connu: 'Tout est sphères et cylindres.'"

93 Platon: *Philebos*. In: *Sämtliche Dialoge* Bd. 4, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Hamburg 1988, S. 107 (52c).

94 Ebd., S. 105 (51b).

95 Ozenfant hatte Passus aus dem *Philebos* in seiner Zeitschrift *L'Élan* abgedruckt: "Dialogues polémiques. Philèbe ou le plaisir". In: *L'Élan* 9 (12.02.1916), o.P. (16), online: http://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/issue.html?titleURN=bmt-naaf&issueURN=bmtnaaf_1916-02-12_01#?c=0&m=0&s=0&v=1&z=-1546.8973%2C-381.2778%2C13751.7947%2C7625.5556; vgl. Susan L. Ball: *Ozenfant and Cubism. The Evolution of Style 1915–1930*. Michigan 1981, S. 21. Hartmut Mayer: *Mimesis und moderne Architektur. Eine architekturtheoretische Neubewertung*. Bielefeld 2017, S. 131f; ders.: *Gedanken*, 70ff.

96 "LES MÊMES ÉLÉMENTS PLASTIQUES DÉCLANCHENT LES MÊMES RÉACTIONS SUBJECTIVES [...]"; "Il ya des formes simples déclancheuses de sensations constantes." Ozenfant/ Jeanneret: "Sur la Plastique", S. 39, S. 43; vgl. Mayer: *Gedanken*, S. 90, S. 92.

97 Amédée Ozenfant/ Charles-Edouard Jeanneret: *Après le Cubisme*, Paris 1918; Le Corbusier/ Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 36.

98 Vgl. Amédée Ozenfant/

- Charles-Edouard Jeanneret: *Après le Cubisme*. Paris 1918; dt.: Le Corbusier/ Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 29, S. 32–43.
- 99** Le Corbusier/Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 36.
- 100** Ebd., S. 42.
- 101** Ebd., 47. Zum esoterischen Hintergrund dieser Schwingungstheorie vgl. Elisabeth Blum: *Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird* (Bauwelt Fundamente Bd. 73). Braunschweig-Wiesbaden 1988, S. 60–62.
- 102** Le Corbusier/Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 33.
- 103** Ebd., 42.
- 104** Vgl. Ozenfant/Jeanneret: "Sur la plastique", S. 45: "Si Claude Monet est déjà périmé, c'est qu'il a méconnu la physique de la plastique. Rodin idem."
- 105** Ozenfant/Jeanneret: *Après le Cubisme*, S. 57; Le Corbusier/Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 48.
- 106** Ozenfant/ Jeanneret: *Après le Cubisme*, S. 39; Le Corbusier/Ozenfant: *Après le Cubisme*, S. 32.
- 107** "L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois." Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 9.
- 108** Vgl. von Moos: *Le Corbusier*, S. 87.
- 109** De Fayet: "Peinture ancienne et peinture moderne". In: *L'Esprit Nouveau* 11/12 (1921), S. 1316–1319, hier S. 1318. De Fayet war eines der Pseudonyme von Ozenfant und Jeanneret; vgl. Paul V. Turner: *The Education of Le Corbusier. A Study of the Development of Le Corbusier's Thought, 1900–1920*. New York, London 1977, S. 228, Anm. 52.
- 110** Turit Fröbe: *Die Inszenierung eines Mythos. Le Corbusier und die Akropolis* (Bauwelt Fundamente Bd. 157), Gütersloh, Berlin, Basel 2017, S. 99; vgl. ebd. S. 91, S. 95, S. 100.
- 111** Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 173; ders.: 1922, S. 159.
- 112** Vgl. Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 101–116; ders.: 1922, S. 103–116.
- 113** Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 167; ders.: 1922, S. 153.
- 114** Le Corbusier: *Vers une architecture*, S. 180f.
- 115** Ebd., S. 8; ders.: 1922, S. 32.
- 116** Vgl. Snøhetta. *People. Process. Projects*. Oslo ²2016, S. 266.
- 117** Vgl. Van den Akker/ Vermeulen: "Anmerkungen zur Metamoderne. Zur Bedeutung von Emotion und Affekt in der Metamoderne"; vgl. Alison Gibbons: "Metamodern Affect". in: Robin van den Akker/ Alison Gibbons/ Timotheus Vermeulen (Hg.): *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. London, New York 2017, S. 83–86.
- 118** Le Corbusier: 1922, S. 33.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Felix Martin
(Aachen)

Charakter und Ausdruck

Zur Stimmungserzeugung in der Architektur der Spätaufklärung

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

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



Die von Bauwerken ausgehenden Sineindrücke für Stimmungen und räumliche Atmosphären zu präzisieren, ist ein seit dem 18. Jahrhundert wiederkehrendes Postulat der Architekturtheorie. Es findet sich ebenso in der Diskussion zum *caractère* in der Spätaufklärung wieder,¹ als auch im Historismus² und der Moderne³ der folgenden beiden Jahrhunderte. Doch erst in Reaktion auf den Siegeszug der US-amerikanisch geprägten, kritischen Theorie der Postmoderne entwickelte sich die Atmosphäre zu einer eigenständigen architekturtheoretischen Kategorie.⁴ Die inhaltliche Ausrichtung des Diskurses bleibt jedoch vertraut: Sowohl im 18. Jahrhundert, als auch um die jüngste Jahrtausendwende lässt sich das Postulat der architektonischen Präsenz, Körperlichkeit, Empfindsamkeit und Sinnlichkeit als eine Hinwendung zur leiblich erfahrbaren an Stelle einer rational konstruierten Welt deuten.⁵ So folgte die romantische Empfindsamkeit dem kartesischen Rationalismus und nach der linguistisch geprägten Postmoderne zeigte sich das Interesse am Atmosphärischen.⁶ In der historischen Architektur hat der Begriff zwar kaum Verwendung gefunden, die ihm zugrundeliegenden architekturtheoretischen Postulate waren aber bereits in der Theorie und Praxis des 18. Jahrhunderts präsent.

Auf diese historischen Grundlagen der architektonischen Stimmungserzeugung wird in jüngeren Beiträgen zum Atmosphärendiskurs durchaus hingewiesen, meist werten jedoch lediglich auf die bekannten Theorien des Landschaftsgartens genannt.⁷ Nachdem die ersten Generationen von Gartenarchitekten und -bauherren das formale, typologische und ikonographische Repertoire des Gartentyps herausgearbeitet hatten, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine programmatische Vielfalt von Gartenszenen unterschiedlicher Stimmungen (sprich Atmosphären) explizit gefordert.⁸ Mit einer alleinigen Bezugnahme auf die Theoretiker des Landschaftsgartens wird jedoch die Bedeutung der Architektur des 18. Jahrhunderts für den Diskurs des Atmosphärischen marginalisiert.⁹ Dabei ist im Folgenden zu zeigen, wie die programmatische Stimmungserzeugung in der Architekturtheorie und -praxis

eine ähnlich dominante Stellung einnahm wie in der Gartentheorie. Das Streben nach charaktervollen und ausdrucksstarken Gebäuden war ohnehin enger mit den gesellschaftlichen Umwälzungen des späten 18. Jahrhunderts verbunden als die Empfindsamkeitstheorie des Landschaftsgartens.¹⁰ So ging die Erweiterung des architektonischen Ausdrucks aus der funktionalen Differenzierung der frühmodernen Gesellschaften Europas hervor, während die Stimmungserzeugung in den Landschaftsgärten ästhetisch und epistemologisch motiviert waren.¹¹ Eine neue Vielfalt an bürgerlichen Bauaufgaben führte zur Forderung nach sinnlich und emotional unterscheidbaren Gebäuden: Ein Krankenhaus, Friedhof, Gefängnis, Theater oder Museum sollte fortan beim Besuchenden zur Bestimmung des Bauwerks passende Emotionen hervorrufen.¹²

Das Newgate Prison in London als Stimmungsarchitektur

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

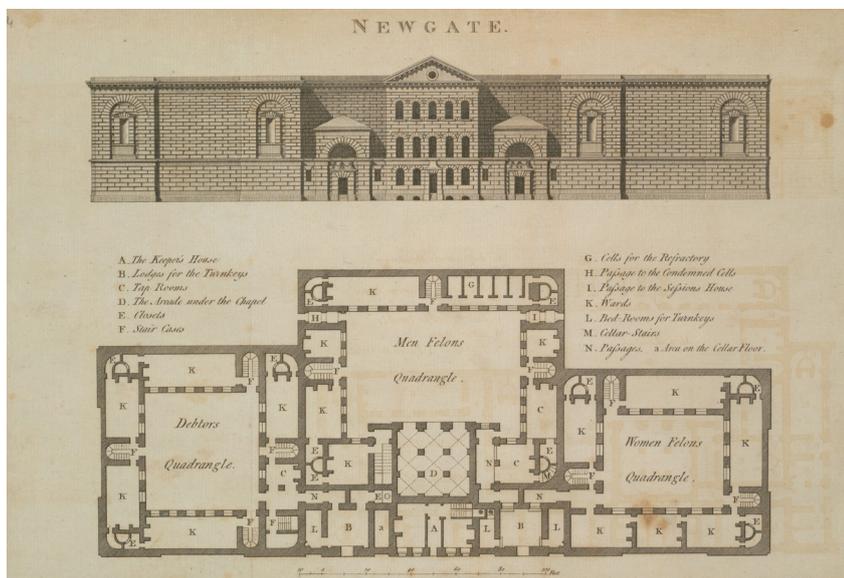
Abb. 1 Fotografie des Newgate Prison (1770-1778), drei Jahre bevor es abgerissen wurde. Der Architekt George Dance war sichtlich bemüht, dem Gebäude einen der Funktion entsprechenden Charakter zu verleihen.

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



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

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



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

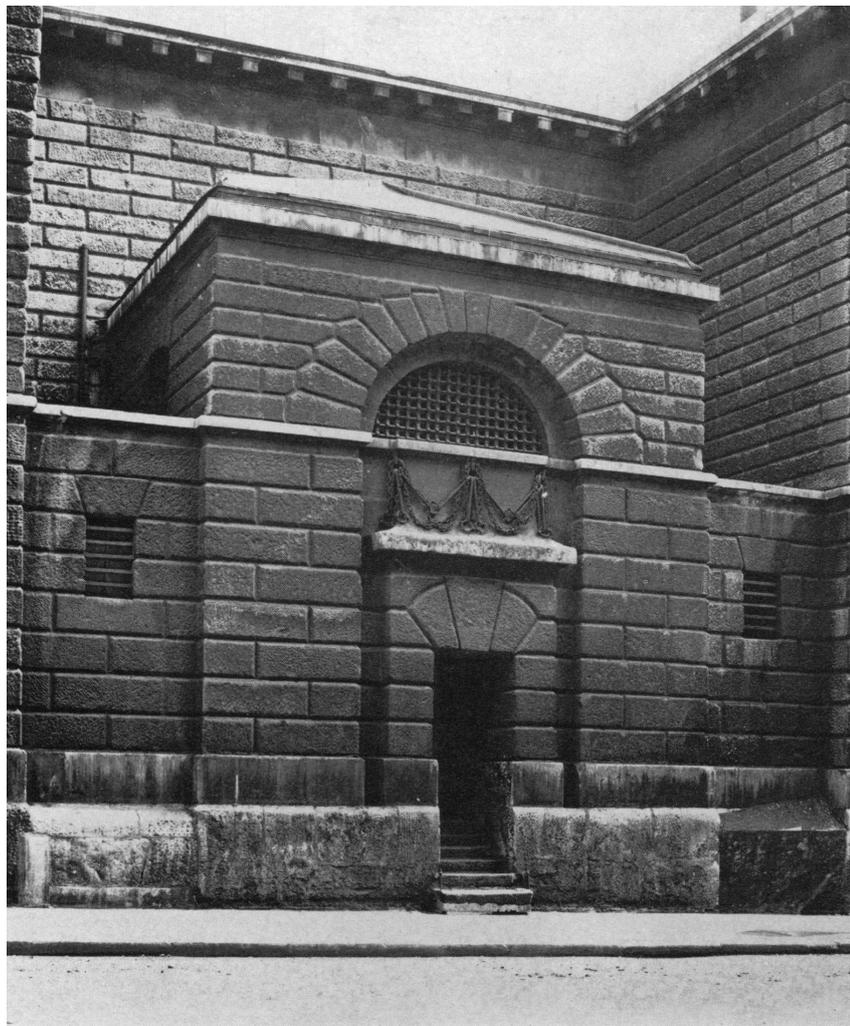
Der Entwurf von Dance reagierte auf Reformschriften zum Gefängniswesen, die vermehrt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts publiziert wurden. Erst in den zunehmend aufgeklärten Gesellschaften fruchtete die Kritik an der

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

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

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

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



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

Von der lang gestreckten Front des Newgate Prison muss in der Tat eine beeindruckende Atmosphäre ausgegangen sein. George Dance verzichtete in seinem Entwurf sowohl auf eine vereinheitlichende Fassade, als auch auf

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

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

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

Trotz dieser Zugeständnisse vermittelt der ausgeführte Entwurf die Kraft der anfänglichen Idee, dem Gefängnisbau einen abschreckenden, furchteinflößenden Charakter zu verleihen. Dance versuchte die Reputation des alten Newgate Prison in seinem Entwurf zu konservieren. Auch wenn der Neu-

bau lediglich von Zeichnungen und historischen Photographien bekannt ist – der vom Architekten gezielt herbeigeführten Atmosphäre kann sich auch der heutige Betrachter nur schwer entziehen. Die wenigen Ornamente an Dances Fassade dienen ebenfalls der Stimmungserzeugung: Auf den Türstürzen der beiden Eingangsbauten erblickt man zunächst für die Architektur des späten 18. Jahrhunderts charakteristischen Festons. Bei näherer Betrachtung fällt allerdings auf, dass diese nicht nach antikem Vorbild aus Früchten und Laubwerk geflochten sind, sondern Ketten darstellen, die lediglich auf ähnliche Weise drapiert wurden (Abb. 3).²⁴

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



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

Foto: Felix Martin (2018).

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

Foto: H.-U. Kienle (2010), lizenziert unter CC-BY-SA 4.0.

Stimmungslandschaften in den Englischen Gärten

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

den Geist des Besuchers hätten und dass natürliche Landschaften oder naturnahe Gärten mit ihren abwechslungsreichen Szenen nicht nur den Sehsinn ansprächen, sondern vor allem auch die Vorstellungskraft des Rezipienten stimulierten.²⁸

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

Charakter in der Architektur – Ausdrucksvielfalt durch Assoziationen

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

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

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

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



In zeitgenössischen Berichten wird dieser *character* des Newgate Prison besonders hervorgehoben.³⁷ Der unserer heutigen Vorstellung von Atmosphäre nahekommende Begriff wurde zur Bauzeit des Gefängnisses von William Chambers aus der französischen Architekturtheorie übernommen. Die französische Beschäftigung mit dem *caractère* in der Architektur nimmt in Germain Boffrands *Livre d'Architecture* (1745) ihren Anfang, ohne sich unbedingt in seinen Entwürfen widerzuspiegeln.³⁸ Deutlich einflussreicher war Jacques-Francois

Blondels privat geführte Ecole des Arts (1740-1765), an welcher neben Chambers auch Étienne-Louis Boullée, Pierre Patte, Claude-Nicolas Ledoux und Charles de Wailly studierten. Blondel stellte in den 1770ern, ähnlich wie Chambers für Landschaften, verschiedene Kategorien für gestimmte oder mit Stimmung geladene Architekturen auf und trennte die Forderung nach *caractère* von der traditionellen Kategorie der sich auf den Bauherren beziehenden Schicklichkeit oder *convenance*.³⁹

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

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

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

Giovanni-Battista Piranesi: "Parte di ampio magnifico Porto all'uso degli antichi Romani." In: *Opere Varie di Architettura*. Kupferstich, 40 x 54,5 cm. Rom 1749/50. The Metropolitan Museum of Art, lizenziert unter CC-PD 1.0.



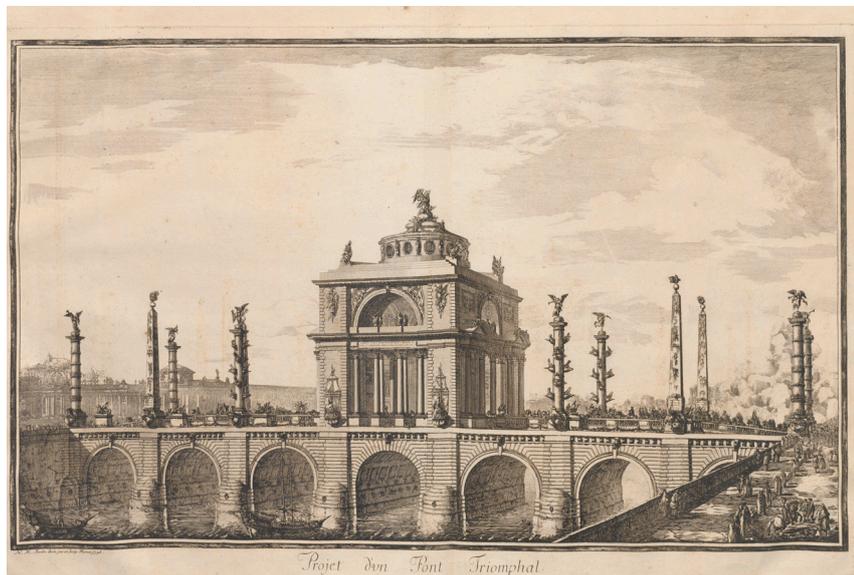
Abb. 8 Entwurf für eine Friedhofskapelle. Die Herausforderung ein geeignetes architektonisches Vokabular für die im 18. Jahrhundert entstehende öffentlich-bürgerliche Architektur zu finden, veranlasste die französisch-britische Architekturavantgarde, sich von antiken sepulkralen und kultischen Ornamenten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

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



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

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



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

Das Casino at Marino in Dublin: Ein charaktervolles Monument

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

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

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

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

Foto: Felix Martin (2018).



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

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



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

Architecture Terrible und das Erhabene

In der sepulkralen Ornamentik des Casino und der furchteinflößenden Atmosphäre des Newgate Prison kündigt sich das Interesse des späten 18. Jahrhunderts an der besonders eindringlich auf Assoziations- und Einbildungskraft wirkende *architecture terrible* an: Der Begriff wird von Blondel in seiner Beschreibung von architektonischen Charakteren für ausdrucksstarke und den düsteren Charakter ihrer Nutzung ankündigende Gebäude verwendet, ein "Stil, bei dem die Prinzipien der Kunst durch die Wucht der Ignoranz des Künstlers zerstört zu werden scheinen".⁴⁷ Im Jahr 1757 veröffentlichte der irische Philosoph Edmund Burke die einflussreiche *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas on the Sublime and Beautiful* und stellte der *architecture terrible* und dem künstlerischen Interesse am Plötzlichen, Unheimlichen, Unendlichen, Einschüchternden den Begriff des Erhabenen zur Seite. Dessen Erfahrung versetze den Betrachtenden in ei-

nen Zustand der Überwältigung und unterbinde jegliche Handlungsfähigkeit des Geistes. Die Vernunft sei nicht in der Lage, die unmittelbare Erfahrung zu reflektieren und zu relativieren. Aufgrund der somit entstehenden, emotionalen Wirkkraft, räumte Burke der ästhetischen Kategorie des Erhabenen den höchsten Rang ein.⁴⁸

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



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

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

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

Sensualismus und Architektur

Die Grundlage für die im späten 18. Jahrhundert so dominante Charakterlehre und Stimmungserzeugung bildet der von John Locke in Opposition zum französischen Rationalismus von René Descartes postulierte Vorrang der Sinne im menschlichen Erkenntnisprozess.⁵¹ Sämtliche menschliche Vorstellungen und Ideen seien von den Sinneswahrnehmungen abgeleitet. Die Thesen von Lockes Sensualismus wurden von dem Schotten David Hume und dem Iren George Berkeley im Verlauf des 18. Jahrhunderts weiterentwickelt.⁵² Etienne Bonnot de Condillac spitzte die Positionen der britischen Tradition zu, indem er in seinem *Traité des Sensations* (1754) die menschliche Erkenntnis ausschließlich auf die Sinneswahrnehmung zurückführt.⁵³ Seine Thesen stellt der französische Philosoph anhand einer imaginären Statue dar, die im Inneren wie ein Mensch aufgebaut sei, nur aufgrund ihrer abschotenden Marmorhülle keinerlei Wahrnehmungsprozesse vollziehen könne. Anschließend analysiert Condillac den Erkenntnisgewinn durch die Anwendung einzelner menschlicher Sinne, indem er in seinem Gedankenexperiment die Marmorhülle an den entsprechenden Stellen für Nase, Mund, Ohr, Auge oder Hand öffnet.⁵⁴ Analog zu Condillacs Primat der Sinneswahrnehmungen argumentierte Edmund Burke, wenn er in seiner *Enquiry* die Überwältigung des menschlichen Geistes

durch das Erhabene beschreibt.⁵⁵ In dieser entscheidenden Phase zur Mitte der 1750er Jahre stellte auch Montesquieu in seinem einflussreichen *Essai sur le Goût* (1757) eine Verbindung zwischen dem zeitgenössischen Sensualismus und der Architektur her.⁵⁶ In seiner Analyse der Wirkungsweise von Objekten auf den menschlichen Geist stellt er fest, dass Gebäude dann Wohlgefallen im Rezipienten auslösen, wenn sie dessen Neugier und Entdeckerfreude bedienen – insbesondere, wenn sie auf möglichst langanhaltende Weise, zum Beispiel durch überraschende Details oder abwechslungsreiche Ansichten, im menschlichen Geist eine Abfolge von unerwarteten Wahrnehmungen und Eindrücken, eine *progression de la surprise* herbeiführen.⁵⁷

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



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

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

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

Architektursensualismus und Atmosphären

Der letztlich aus dem Empirismus der englischen Aufklärung entstandene Sensualismus bildete folglich zur Mitte des 18. Jahrhunderts das theoretische

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

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

- 1 *Caractère* als architekturtheoretische Kategorie wurde erstmals von Germain Boffrand in seinem *Livre d'architecture* (1745) etabliert. Hanno Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 162. Jacques-Francois Blondel erörterte verschiedene architektonische Charaktere in seinem zwischen 1771 und 1778 herausgegebenen *Cours d'architecture*. Jacques-François Blondel: *Cours d'architecture I*. Paris 1771, S. 418. Blondels Schüler Sir William Chambers führte den Begriff des architektonischen Charakters in Großbritannien ein. William Chambers: *A Dissertation on Oriental Gardening*. London 1772, S. 20. Auch im deutschsprachigen Raum beschäftigte sich die Architekturtheorie mit dem Charakter von Gebäuden ab den 1770 und -80ern. Anonymus: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*. Leipzig 1788, S. 7.
- 2 "A better System has been returned to, that of applying to every object a character suitable to the purposes of its destination" Joseph Gwilt: *An Encyclopædia of Architecture, Historical, Theoretical, & Practical*. London 1888, S. 224. Gegen Ende des Jahrhunderts verwendeten Kunsthistoriker vorwiegend den Begriff Stimmung. Vgl. Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München 1886, S. 6. August Schmarsow: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894, S. 22.
- 3 "Die architektur erweckt stimmungen im menschen. Die aufgabe des architekten ist es daher, die stimmung zu präzisieren." Adolf Loos: *Adolf Loos: Sämtliche Schriften I*. Wien 1962, S. 317. Und: "Wir müssen die unbewusst wirkende Macht der Architektur benutzen, um den Besucher aus der Welt des Alltagsempfindens unvermerkt zu der Stimmung überzuleiten [...]" Fritz Schumacher: *Streifzüge eines Architekten*. Leipzig 1907, S. 110. In den Darmstädter Gesprächen von 1951 wird der Begriff Atmosphäre von Sep Ruf bereits äquivalent zu Stimmung und Raumgefühl verwendet, wobei er vorwiegend auf sakrale Räume Bezug nimmt. Otto Bartning: *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit den wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset*. Basel 2014, S. 108 und 128.
- 4 Siehe dazu: Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 1995; Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. Paderborn 2006 und Peter Zumthor: *Atmosphären: architektonische Umgebungen - die Dinge um mich herum*. Basel 2006.
- 5 Nikolaus Kuhnert u.a.: "Die Produktion von Präsenz – Potenziale des Atmosphärischen". In: *archplus* 178 (2006), S. 22-25.
- 6 Ebd. Zur historischen Bedingtheit der zeigenössisch immer wieder angestrebten architektonischen Stimmungserzeugung: Regine Hess: *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Berlin 2013.
- 7 Seit den 1990er Jahren wird die Diskussion zur ästhetischen Atmosphäre von Gernot Böhme, Juhani Pallasmaa und Peter Zumthor geprägt. Vgl. Klaske Havik u.a.: *Building Atmospheres*. Rotterdam 2013, S. 5. Zumindest Böhme weist auf die Charakterisierung verschiedener Stimmungslandschaften in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* (1775-1785) hin, scheint aber nicht weiter auf die kunsthistorische Forschung zurückzugreifen. Vgl. Böhme 2006, vgl. Anm. 4. S. 27 und 123. Zum Charakterbegriff im achtzehnten Jahrhundert: Hans von Trotha: *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*. Paderborn 1999. Ulrich Schütte: *Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800: zu den 'Untersuchungen über den Charakter der Gebäude' von 1785*. München 1989. Regine Hess 2013, vgl. Anm. 6.
- 8 Sir William Chambers: "The Art of Laying out Gardens among the Chinese." In: William Chambers: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils*. London 1757, S. 14-19) enthält die frühesten, wenn auch mittelbaren, Forderungen, in Gärten verschiedene Stimmungen zu erzeugen.
- 9 Hirschfeld verweist in seiner *Theorie der Gartenkunst* ausführlich auf William Chambers. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst 1*. Leipzig 1779, S. 83-94. Auch Böhme verweist auf Chambers als Quelle für Hirschfeld, wähnt ihn allerdings als Landschaftsmaler und nicht als Architekt. Böhme 2006 vgl. Anm. 4, S. 27.
- 10 Vgl. Anthony Vidler: *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton 1987, S. 1-7.
- 11 Vgl. eine der grundlegenden Schriften zur Epistemologie der Naturanschauung im Englischen Landschaftsgarten. Joseph Addison: "The Pleasures of Imagination". In: *The Spectator* 411-421 (1712).
- 12 Dazu vgl. Michael Hesse: "Licht in der Architektur – Aufklärung und Einstimmung". In: Oscar Loureda (Hg.). *Licht*. Heidelberg 2016, S. 36-37.
- 13 Obwohl Germain Boffrand einen architektonischen Ausdruck einfordert, der die Funktion des Bauwerks

- ankündigt (Germain Boffrand: *Livre d'architecture*. Paris 1745, S. 16), wurde seinem Pariser Hôpital des Enfants-Trouvés (1746-1750) vorgeworfen wie ein Palast auszusehen. Henry Home Kames: *Elements of Criticism*. Edinburgh, London 1762.
- 14** Das Gefängnis wurde bereits 1902 abgerissen.
- 15** Soweit personenbezogene Bezeichnungen in männlicher Form aufgeführt sind, beziehen sie sich auf alle Geschlechter in gleicher Weise.
- 16** John Bender: *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago 1989, S. 11.
- 17** Harold D. Kalman: "Newgate Prison". In: *Architectural History* 12 (1969), S. 50-61: 57.
- 18** Bender 1989, vgl. Anm. 16, S. 14.
- 19** Die gebaute Version des Entwurfs verzichtete zwar auf die Einzelverwahrung der Straftäter, allerdings war diese in Dances frühen Entwürfen vorgesehen. Kalman 1969, S. 53. Vgl. Anm. 19).
- 20** Jeremy Bentham: *Panopticon Or the Inspection House*. London 1791, S. 62-63.
- 21** Kalman 1969 vgl. Anm. 17, S. 58.
- 22** Gwilt 1888 vgl. Anm. 2, S. 229.
- 23** Kalman 1969 vgl. Anm. 17, S. 53.
- 24** In der Assoziationsästhetik des 18. Jahrhunderts wurde untersucht, wie der menschliche Geist in der Lage sei, Objekte mit abstrakten Ideen zu belegen. Ein architektonisches Ornament könne deshalb ungeachtet seiner Größe Erhabenheit vermitteln. Somit ist das Kettenornament am Newgate Prison nicht als Symbol für die Inhaftierung von Verbrechern zu verstehen, sondern als Anker für eine beklemmende Stimmung. Vgl. Alexander Gerard: *An Essay on Taste*. London 1759, S. 20.
- 25** Englische Gärten wie Stowe, The Leasowes, Stourhead, Painshill, Hawkstone oder Hagley waren bereits im 18. Jahrhundert beliebte Ausflugsziele für das Bürgertum Großbritanniens. Manche Gartenbesitzer bauten Hotels oder verkauften Eintrittskarten, um dem Ansturm von Touristen gerecht zu werden. Charles Quest-Ritson: *The English Garden. A Social History*. Boston 2003, S. 147-149.
- 26** Bisweilen wird der (historischen) Architektur jedoch vorgeworfen, Raum lediglich als *spatium*, als etwas zwischen den geometrisch bestimmten Wänden und Decken Übergebliebenes zu verstehen. Gernot Böhme: "Leibliche Anwesenheit im Raum". In: *Ästhetik und Kommunikation* 108 (2000), S. 67-76. Eine grundlegende, topologische Auseinandersetzung mit Raumkonzepten in der Architektur begann in der Tat erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Mitchell W. Schwarzer: "The Emergence of Architectural Space. August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung'". In: *Assemblage* 15 (1991), S. 49-61: 50. Diese Beobachtung erlaubt jedoch nicht, den Architekten der vorangehenden Jahrhunderte ein primär abstrakt-geometrisches Raumverständnis (*spatium*) zu attestieren.
- 27** Adrian von Buttlar: *Der Englische Landsitz, 1715-1760*. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Falkenberg 1982, S. 48.
- 28** Addison 1712 vgl. Anm. 11.
- 29** Insbesondere die formalisierte Gartengestaltung von Capability Brown löste heftige Kritik unter den Zeitgenossen aus. Chambers 1772 vgl. Anm. 1, Preface V.
- 30** Chambers 1757 vgl. Anm. 8, S. 14-19. und Chambers 1772 vgl. Anm. 1.
- 31** Die Begriffe entstammen Chambers Publikationen, die zwar chinesische Gartenkunst beschreiben, aber unverkennbar auf die einheimischen Gärten abzielen. Vgl. Anm. 1 und 8.
- 32** Gernot Böhme nimmt ganz ähnliche Charakterisierungen von Atmosphären vor. Böhme 2006 vgl. Anm. 4, S. 18.
- 33** Siehe dazu exemplarisch Solveig Bøe / Hege Charlotte Faber: *Raw: Architectural Engagements with Nature*. Abingdon 2016, oder Böhme: 2006 vgl. Anm. 4, S. 27-28.
- 34** Letztendlich hat der im Atmosphärendiskurs häufig zitierte Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld lediglich eine auf Chambers basierende Charakterisierung von Stimmungslandschaften vorgenommen. Hirschfeld: 1779 vgl. Anm. 9, S. 83-94.
- 35** Pierre Patte: "Observations sur la manière dont sont décorés les extérieurs de nos églises". In: *Mercure de France* (Mai 1755). Paris 1755, S. 135, und Denis Diderot: "Le monument de la place de Reims". In: *BnF-Partenariats. Miscellanea Artistiques*. Paris 2015 (1760), S. 27.
- 36** Im Jahr 1757 eröffnete der Neubau für das Lying-In-Hospital in Dublin, für welches die damals zweitgrößte Stadt des British Empire berühmt war. Auch dessen Architektur wurde überschwänglich

- gelobt. Theodor Edward Jones: *A new and universal geographical grammar*. London 1772, S. 292. Dennoch sieht es einem anglo-irischen, palladianischen Landhaus zum Verwechseln ähnlich.
- 37** Harold D. Kalman: 1969 vgl. Anm. 17, S. 58.
- 38** Roland Posner u.a.: *Semiotik / Semiotics II*. Berlin 2008, S. 1346.
- 39** Marc Grignon / Juliana Maxim: "Convenance, Caractère, and the Public Sphere". In: *Journal of Architectural Education* 1 (1995), S. 29-37: 33-34.
- 40** Zu den Romstipendiaten vgl. Janine Barrier: *Les architectes européens à Rome: 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*. Paris 2005.
- 41** Für London vgl. John Gwynn: *London and Westminster Improved*. London, 1766. London 1969. Für Paris vgl. Pierre Patte: *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*. Paris 1767.
- 42** Barrier 2005 vgl. Anm. 40, S. 80-107. Die Ruinen der öffentlichen Bauwerke Roms übten einen entsprechenden Eindruck auf die jungen Architekten aus.
- 43** Gilbert Elliot: *Proposals for Carrying on Certain Public Works in the City of Edinburgh*. Edinburgh 1752, S. 33-34.
- 44** Im Jahr 1757 wurde die Wide Street Commission beauftragt, die Straßen, Brücken, Gebäude und Flussufer Dublins zu erneuern, verbreitern oder befestigen. James Goddard Butler / William Ball: *The Statutes at Large, Passed in the Parliaments Held in Ireland*. Dublin 1765, 31 Geo II, XIX. Die mit allen Vollmachten ausgestattete Kommission war eine der ersten Behörden für Stadtentwicklung Europas. Peter Clark / Raymond Gillespie: *Two Capitals: London and Dublin, 1500-1840*. London 2001, S. 268.
- 45** William Chambers: *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*. London 1791, S. 108.
- 46** Die Attika ähnelt dem gängigen Motiv eines mit Feston und Urne geschmückten, antiken Sarkophags. Im 18. Jahrhundert konnten diese Motive zum Beispiel einer der illustrierten Editionen der *Iconologia* von Cesare Ripa (1603) entnommen werden.
- 47** Übersetzung des Autors, Blondel 1771 vgl. Anm. 1, S. 427.
- 48** Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London 1757, S. 79.
- 49** Nicht nur Boullées eindrucksvolle Entwürfe, auch sein erst im Jahr 1968 veröffentlichter *Essai sur l'Art* fasst die architektonischen Tendenzen des späteren 18. Jahrhunderts konzipiert zusammen.
- 50** John Soane: *Description of the House and Museum on the north side of Lincoln's Inn Fields, the residence of Sir J. Soane*. London 1835, S. 47.
- 51** John Locke: *An Essay Concerning Humane Understanding*. London 1689.
- 52** James Daniel Collins: *The British empiricists: Locke, Berkeley, Hume*. Milwaukee 1967.
- 53** Julian Jachmann: "Sensualistische Tendenzen in der französischen Architekturtheorie des späten 18. Jahrhunderts". In: *Phantasia* 17 (2017), S. 84-95: 85.
- 54** Étienne Bonnot de Condillac: *Traité des sensations*. Paris 1754, S. IV-V.
- 55** Edmund Burke: 1757 vgl. Anm. 48, S. 79.
- 56** Baron de Montesquieu: "Essai sur le Goût". In: D. Diderot / Jean-Baptiste le Ronde D'Alembert (Hg.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris 1757, S. 763.
- 57** Ebd.
- 58** Zum Sensualismus bei Ledoux: Julian Jachmann: "Claude-Nicolas Ledoux als Sensualist". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 75 (2012), S. 366-372. Zur zeitnahen Rezeption von Montesquieus *Essai* in den Publikationen von Julien David Le Roy und Giovanni Battista Piranesi: Maarten Delbeke: "Piranesi's Parere and the Beauty of Architecture". In: Dirk De Meyer u.a (Hg.). *Aspects of Piranesi: Essays on History, Criticism and Invention*. Ghent 2015, S. 55-69: 56.
- 59** William Chambers: *A Treatise on Civil Architecture*. London 1759, S. 64.
- 60** Ein Besuch des Bauherrn des Casino, Lord Charlemont, auf Montesquieus Landsitz fällt zeitlich mit der Vorbereitung des *Essai* zusammen. Francis Hardy: *Memoirs of the Political and Private Life of James Caulfield, Earl of Charlemont I*. Dublin 1812, S. 62.
- 61** Jachmann: 2012 vgl. Anm 58, S. 368.
- 62** Susanne Müller-Wolff: *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal. Die Geschichte des herzoglichen Parks in Weimar*. Wien, Köln, Weimar 2007, S. 117.
- 63** Thomas Keller: *Verkörperungen des Dritten im Deutsch-Französischen Verhältnis. Die Stelle der Übertragung*.

Paderborn 2018, S. 106-110.

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

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

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



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Svenja Hönig
(Bamberg)

Das atmosphärische Ensemble

Bauliche Objektgruppe oder stimmungshafter Erscheinung?

Unsere Lebensumwelt und damit auch die Wahrnehmung von Denkmälern, Denkmalensembles, Städten, und baulichem Erbe – sei es durch ein Bild oder das Erleben vor Ort – ist geprägt durch Atmosphären. So findet sich die *besondere Atmosphäre* von etwa Städten oder Kirchen ebenso in der Alltagsrede wieder wie auch im Stadtmarketing oder der Werbung. Begeht oder betrachtet man ein städtisches Ensemble, scheint in der Zusammenschau der Dinge, wie Gebäude und Denkmäler, Stadtstruktur, aber auch Lichter, Geräusche, Menschen und vieler Faktoren mehr, über unsere sinnliche Wahrnehmung etwas *Atmosphärisches* zu entstehen.

Trotz der Allgegenwärtigkeit der Atmosphären ist das Phänomen jedoch nicht greifbar: Es scheint weder intrinsische Qualität der baulichen Objekte noch ein Gefühl oder Affekt des wahrnehmenden Subjektes zu sein. So wundert es nicht, dass ein expliziter Diskurs über Atmosphäre für Fragen der Denkmalpflege bislang weitestgehend ausgeblieben ist. Auch in anderen Wissenschaften stellt die Beschäftigung mit Atmosphären ein Randthema dar. Dennoch ist ein Aufschwung der Thematik zu verzeichnen, insbesondere in den Disziplinen Philosophie, besonders der Phänomenologie sowie in der Ästhetik-, Raum-, und Architekturtheorie. Obwohl das Phänomen augenscheinlich nicht fassbar ist, erfährt es doch eine gewisse Aufmerksamkeit insbesondere in seiner Verortung und Aushandlung als Phänomen zwischen Subjekt und Objekt, was Ausgangspunkt dieses Beitrags sein wird. Zudem wird in genau dieser Aushandlung auch eine potentielle Bedeutung der Atmosphäre für die Denkmalpflege und im Besonderen für das Ensemble, gesehen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49464
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 49-64



Lässt sich Atmosphäre verorten?

Der Begriff der Atmosphäre entstammt in seiner ursprünglichen Bedeutung einem meteorologisch-physikalischen Zusammenhang. Atmosphäre ist hiernach "[...] die Gashölle, die einen Stern oder Planeten umhüllt".¹ Den untersten Teil unserer eigenen Erdatmosphäre bildet die sogenannte Troposphäre, in welcher sich alle Lebewesen bewegen und in der sich ebenso die Wetterlagen bilden. Wir hängen unmittelbar von ihr ab, wir nehmen sie wahr als "[...] erlebte, reale Atmosphäre, deren wichtigste Eigenschaften man ziemlich genau messen, deren Mischungen und Veränderungen man aber (noch) nicht beherrschen kann."²

Wird der Begriff diesem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang entlehnt, kann er eine Vielzahl an Phänomenen beschreiben und entflieht gleichermaßen zunehmend seiner Messbar- und Beherrschbarkeit. Synonyme Beschreibungen für Atmosphären reichen dann von "Stimmung", "Ausstrahlung", "Fluidum" bis "Umgebung", "Umwelt", "Milieu".³ Im allgemeinen Sprachgebrauch begegnen uns Begriffe wie "Kaufhausatmosphäre", "Lagerfeueratmosphäre" oder "Partyatmosphäre". Gespräche, Leute, Kirchen, U-Bahnstationen können ebenso atmosphärisch sein wie Stadtteile oder Landschaften.⁴ Die breite Anwendung des Begriffs, der Menschen, Räume, Gegenstände und auch die Natur bezeichnen kann,

macht es schwierig einen konkreten *terminus technicus* herauszubilden, so wie es bei der geophysikalischen Atmosphäre möglich ist. Was bei diesen exemplarisch angeführten, entlehnten Atmosphären bereits zu erahnen ist, ist, dass der Begriff etwas auszudrücken versucht, das unmittelbar mit den Befindlichkeiten der Menschen gegenüber der Situation, welche sie zu beschreiben versuchen, zu tun hat. Timo Bautz, der nach dem Grund für die Übertragung des meteorologischen Phänomens auf das Menschliche sucht, konstatiert, dass hier zwei basale "Lebenserfahrungen der Außen- und Innenwelt" eine Korrespondenz eingehen: "Einerseits objektive Relationen von Konstanz und Wechsel in der Umwelt und subjektiv analog Stimmungsänderungen der Person."⁵

Atmosphäre als Übergangsphänomen

Um zu verstehen, wie sich das Phänomen der Atmosphäre für einen denkmalpflegerischen Untersuchungsgegenstand – hier das Ensemble – verorten lässt, können die Diskurse in Philosophie und Ästhetik wichtige Anhaltspunkte geben. In dem Sprechen über das Erfahren einer *Kaufhausatmosphäre* oder auch der *historischen Atmosphäre* einer Stadt klingt eine Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt bereits an: Das Atmosphärische ist sowohl auf ein Objekt (Gebäude, Stadt) bezogen als auch auf das Subjekt, auf das es einwirkt. In dieser Abhängigkeit ist es zusätzlich immer auf einen bestimmten

Abb.1 Bauensemble Bamberger Altstadt (Foto: Svenja Hönig, 2016).



oder unbestimmten Raum bezogen. So lässt sich als gemeinsamen Nenner verschiedener Definitionsversuche die phänomenologische Verortung der Atmosphäre *irgendwo zwischen Subjekt und Objekt* ausmachen.

Gernot Böhme, welcher Atmosphäre prominent als einen Begriff der ästhetischen Theorie einführte, bezeichnet Atmosphäre daher als *"Zwischenphänomen"*, das weder ohne die Subjekt- noch die Objektseite zu denken ist.⁶ Unterschiedliche Ansätze in der Psychologie beschreiben Atmosphäre als durch die subjektive Wahrnehmung erst erlebbar. Gleichzeitig entstünden erst dort Atmosphären, wo der Betrachter seine Stimmung auf ein Objekt zurückführt.⁷ Um diesen Übergang zwischen Subjekt, Objekt und Raum besser zu verstehen, wird auf ihre Bedeutung im Hinblick auf Atmosphäre im Folgenden eingegangen.

Anhand eines Beispiels aus der Werbesprache kann veranschaulicht werden, dass Atmosphäre etwas mit *Raum* einerseits und mit *Erleben* andererseits zu tun hat:

*"Wenn Friseurläden mit 'Wohlfühlatmosphäre' werben und sich zu Haarstudios umbenennen, dann kündigt die Wortwahl davon, dass den potentiellen Kunden nicht bloß handwerklich fähiges Personal erwartet. Gleichfalls sollen Faktoren wie die Ausstattung, Beleuchtung oder Akustik ihren Teil zur Stimmung der Atmosphäre beitragen [...]."*⁸

Und:

*"Atmosphäre hat etwas mit eigenem Erleben zu tun. In noch stärkerem Maße als die Haardienstleistung gilt für die Bewerbung von Saunen und Wellness-Angeboten das umfassende Ansprechen der Sinne, des Körpers und Geistes [...]."*⁹

Dieses Erleben der Atmosphäre kann als Spüren von Umgebungsqualitäten "am eigenen Leib" charakterisiert werden. Dieses Spüren gibt als sinnliche Wahrnehmung Auskunft darüber, in welcher Umgebung man sich befindet.¹⁰ Gleichzeitig wird man affektiv von der Atmosphäre betroffen: das Erlebnis von Atmosphären führt also im Subjekt zu einer Stimmung, einem Gefühl – im Beispiel des Friseursalons zu einem

Wohlgefühl.¹¹ Das *führt* zeigt an, dass Atmosphäre eine Erfahrung von Stimmung sein kann, die *"[...] von meiner – mitgebrachten – Stimmung abweicht."*¹² Hierin liegt ein entscheidendes Charakteristikum der Atmosphäre: sie ist eben kein rein subjektives Phänomen, sondern geht über die Eigenschaft eines Echos der eigenen Empfindungen im Raum hinaus. Als Konsequenz bezeichnet Gernot Böhme Atmosphären daher auch als *"quasi objektive Gefühle"*.¹³ Dennoch bleibt das Erfahren von Atmosphären immer auch der subjektiven Wirklichkeit verhaftet: nur in der *"affektiven Betroffenheit"* können Atmosphären bestimmt werden.¹⁴

Die Faktoren, die zu der empfundenen Stimmung führen, sind bestimmt durch die Wahrnehmung eines spezifischen Raumes mit seinen Objekten, Lichtern, Gerüchen, Geräuschen und Menschen. Raum ist hier gemeint als etwas in das man hineingehen kann, von dem man umfasst sein kann. Die Atmosphäre im *Haarstudio* ist eine *"räumlich ausgebreitete Stimmung"*¹⁵ und steht für den *"Gesamteindruck"* und so für etwas Allumfassendes in Bezug auf einen definierten Raum.¹⁶

Die Gebundenheit an den Raum impliziert gleichermaßen, dass auch die in ihm befindlichen Objekte Einfluss auf die Atmosphäre nehmen müssen: *"[...] Und obgleich sie nicht Eigenschaften der Objekte sind, so werden sie doch offenbar durch die Eigenschaften der Objekte in deren Zusammenspiel erzeugt. Das heißt also, Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst."*¹⁷ Atmosphäre ist also eine Erscheinung des Verhältnisses, des Übergangs. Bauliche, architektonische Objekte können als Bezugspunkte dieser Relation Träger von Atmosphären sein (Abb.2). Abgesehen von der Feststellung, dass sie zwischen Raum, Subjekt und Objekt oszilliert, ist Atmosphäre über dieses Räumliche auch immer etwas Ganzes, Ganzheitliches, Allumfassendes, Umgebendes. Das Atmosphärische umfasst die Dinge indem es zwischen ihnen liegt. Auch die Raumsoziologie hat sich mit dem Atmosphärischen in Ansätzen auseinandergesetzt. Martina Löw beschreibt es als ein Phänomen, das direkt an die Konstitution von Raum¹⁸ gebunden ist.

Abb. 2 Lichtinszenierte Industriebauten, Landschaftspark Duisburg Nord (Foto: Svenja Hönig 2014)



Sie greift ebenfalls auf, dass Atmosphäre mehr ist als die Projektion von Gefühlen auf den umgebenden Raum, da Atmosphären das Potential haben "umzustimmen".¹⁹ Auch hier kommt die Eigenschaft der Verhältnishaftigkeit zum Ausdruck: "Atmosphären machen den Raum als solchen und nicht nur die einzelnen Objekte wahrnehmbar."²⁰

Auch wenn diese *Verortung* zunächst vage und unbefriedigend erscheint, hat sie dennoch ein aufschlüsselndes Potential. In der Relation und Verhältnismäßigkeit der Dinge, in der Erlebbarkeit von Atmosphäre, kann man sich den Dingen selbst annähern. Das *Zwischen-Sein* wird zur produktiven Kategorie abseits positivistischer Betrachtungsweisen.²¹ Atmosphäre als Übergangsphänomen versteht sich auf diese Weise nicht als nicht greifbares, nicht messbares Phänomen, sondern als eines, das in seiner Erlebbarkeit etwas vermitteln kann.

Städtische Atmosphären

Zur Produktion von Atmosphären in der Stadt

Die Verbindung zwischen Architektur und Atmosphäre ist in Bezug auf die Vorüberlegungen von besonderem Interesse. Architekturen können nicht nur Objekte sein, die über die Interaktion mit dem wahrnehmenden Subjekt Atmosphären erlebbar machen. Letztere können darüber hinaus bewusst erzeugt werden (Abb. 2). Insbe-

sondere in diesem Bereich erhält Atmosphäre ihre aktuelle Relevanz als Thema für Architektur und Städteplanung. So werden etwa bewusst Atmosphären für Einkaufszentren erzeugt, indem man das Zusammenspiel von Architektur, Raum, Licht und Geräuschen für den Konsumenten inszeniert und so bestimmte Stimmungen auszulösen versucht.

Im Stadtraum lässt sich der Versuch, Atmosphären bewusst zu erzeugen, z.B. bei der Gestaltung von Plätzen, Einkaufsstrassen oder Beleuchtungen, aber auch von einzelnen Architekturen nachvollziehen (Abb. 3).²²

Die bewusste Einflussnahme auf Befindlichkeiten und Emotionen über Atmosphären in der Architektur kann in ihrem funktionalen Einsatz für marketingtechnische aber auch politische Ziele sowohl positive als auch negative Konnotationen wecken. Dies führt einerseits zu Kritik an einer *Architektur der Atmosphäre* mit der Tendenz zur Fassadenästhetik.²³ Die Gefahren einer politisch-ideologisch instrumentalisierten Architektur über die Erzeugung von Emotionen, die gewissermaßen "atmosphärisch" ausgelöst werden, ließen sich wirksam nachvollziehen am Beispiel nationalsozialistischer Architektur.²⁴ Auf Seiten eines positiven Potentials kann über die Beschäftigung mit Atmosphären und Architektur festgehalten werden, dass dadurch, dass Atmosphären geschaffen werden können, Räume ge-

öffnet werden, an denen die Menschen emotional partizipieren können.

Abseits der Inszenierbarkeit soll nun jedoch die Räumlichkeit oder Raumhaftigkeit von Atmosphären im Fokus stehen. Denn im Raum und im Übergang zwischen Subjekt und Objekt lässt sich auch die Brücke zur Beschäftigung mit der Denkmalpflege schlagen. Der Weg vom Haarstudio hin zum baulichen Ensemble als Beschäftigungsfeld der Denkmalpflege führt hier über die Stadt.

Bei der Rede von städtischen Atmosphären wird diesen oft ein Attribut an die Seite gestellt. So redet man etwa über die besondere, touristische oder altertümliche Atmosphäre einer Stadt (Abb. 4). Atmosphäre fasst also vielfältige, die Stadt prägende Faktoren unter einem Phänomen zusammen, das die Stadt einerseits charakterisiert, Identität stiften kann und andererseits auch nach außen hin abgrenzt. Denn das Ganze, Umfassende kann sich immer nur auf einen bestimmten Raum und somit in Abgrenzung manifestieren.²⁵

Jenseits der Produzierbarkeit meint Atmosphäre etwas, das für den Stadt-

bewohner alltäglich und selbstverständlich sein kann und durch sein Leben in der Stadt mitproduziert wird.²⁶ Die in der Stadt lebenden oder sich in ihr bewegenden Menschen sind also Teil der Atmosphäre, prägen sie, können aber auch im umgekehrten Sinne von der Atmosphäre in eine bestimmte Stimmung oder ein Gefühl versetzt werden. So kann sich zum Beispiel ein Bewohner in einem Ort *"heimisch oder mit ihm verbunden fühlen"*.²⁷

Das Ganze des Atmosphärischen, wie eingangs erläutert, besteht auch für die Stadt aus einer Vielzahl an Aspekten: Menschen, die sich in ihr bewegen, Gebäude, die ihre bauliche Seite prägen, aber auch Lichter, Geräusche und die *"synästhetischen Charaktere"* und *"Bewegungssuggestionen"*.²⁸ Wie genau sich diese Faktoren allerdings zu einem Ganzen zusammenschließen, kann bislang nicht eindeutig beantwortet werden.²⁹ Bezeichnet werden kann nur die Art der Wahrnehmung: als das *Spüren*. So sind zum Beispiel *"alt sein oder gewachsen"* Stadtqualitäten, die primär gespürt werden können (Abb. 1).³⁰ Auch wenn der *"historisch Gebildete"* eine Stadt verstandesmäßig

Abb. 3 Atmosphärisches Kopenhagen (Foto: Svenja Hönig 2015)



erfasst, indem er ihre Merkmale deutet, eine "historische Tiefe" im Sinne Böhmes erfährt er so nicht.³¹ Richtet man den Blick auf die Seite des Subjektes, das über das Spüren der Atmosphäre in eine Stimmung oder ein Gefühl versetzt wird, wird augenscheinlich, dass sich Gefühle zur Stadt wie Heimat oder Geborgenheit räumlich in Atmosphären ausbilden.³² So ein durch Gefühle rückversichertes Erleben kann in seiner umfassenden Qualität identitätsstiftend sein und wird atmosphärisch auch auf die baulichen Objekte bezogen.

Anhaltspunkte für die Verortung des Phänomens im urbanen Raum bietet die Raum- und Stadtsoziologie. Sie bringt Überlegungen in den Fokus, welche die Logik und den Charakter von baulichen Gruppen und besonders Städten untersucht. So sollen Städte nicht nur anhand ihrer "Substanz", sondern auch in ihren "spezifischen Bezügen" verstanden werden.

Grundlegend hierfür ist die Annahme, dass Räume nicht nur passives Objekt sind, sondern dass sie auch auf die Körper, Interaktionen und Erzählungen in ihnen einwirken.³³

Als ganz spezifische Räume entwickeln Städte in diesem Sinne – in ihrer sozialen Konstruiertheit verstanden – Eigenlogiken, die strukturell für das Gesamtgefüge sind.³⁴ Martina Löw prägt diesen Begriff der Eigenlogik, der die sinnkonstituierenden verborgenen Strukturen einer Stadt erfasst.³⁵ Löw führt aus, dass sich eigenlogische Strukturen in (gleichzeitiger) räumlicher Relation entwickeln.³⁶ Solche Überlegungen sind direkt anschlussfähig an Atmosphären, da sie dem "Zwischen" dieser komplexen Wechselwirkungen einen Begriff geben können, wie oben ausgeführt.³⁷

Die andere Dimension des Städtebaus

Dass atmosphärisches Erleben und die bauliche Umwelt wechselwirksam charakterisierend sind, ist in städtebaulichen Diskursen nicht neu. Die Suche nach "der anderen Dimension"³⁸ neben den dinglich greifbaren Faktoren wie Raumordnung, Verkehr und Organisation der Stadt, wurde von verschiedenen Autoren zu unterschiedlichen Zeiten thematisiert. Dieses *Andere* beschäftigte zum Beispiel Camillo Sitte bereits 1889 in seinem Buch *Der Städtebau*

Abb. 4 „Touristische Atmosphäre“, Montmartre, Paris (Foto: Svenja Hönig 2013)



nach seinen künstlerischen Grundsätzen.³⁹ Seine Beschreibungen befassen sich mit der Ästhetik der Elemente des Städtebaus in ihrem Zusammenwirken. So werden etwa das "Freihalten der Mitte" bei Plätzen oder die "Beziehung zwischen Bauten, Monumenten und Plätzen" thematisiert.⁴⁰

Gordon Cullens Schrift mit dem Titel *The Concise Townscape* spricht über das "Landschaftliche" der Stadt und auch hier finden sich Schnittstellen zur Atmosphären-Thematik. In *Townscape* versucht Cullen "die Struktur der subjektiven Welt in Bildausschnitten" abzubilden.⁴¹ Er analysiert, wie der Mensch seine städtische Umwelt wahrnimmt. Die "physische Seite" der Stadt, die Atmosphäre und die Zeit sind hierbei diejenigen Dimensionen von Umwelt, welche die subjektiven Beobachtungen beschreiben.⁴² Die Wahrnehmung unserer Umgebung rufe "emotionale Reaktionen" hervor, bewusst oder unbewusst. Dies geschieht auf drei Arten: optisch, durch räumliches Empfinden und durch die "Ordnung der Dinge". Über das räumliche Empfinden sagt er: "Da es eine instinktive und ständige Gewohnheit des Körpers ist, sich zu seiner Umgebung in Beziehung zu setzen, darf dieser Sinn für den Standort nicht ignoriert werden; er gehört zu den Gestaltungsfaktoren jeder Art von Umgebung."⁴³ Auf jede Umgebung gibt es eine spezifische emotionale Reaktion schlussfolgert Cullen, wodurch die Bedeutung des Atmosphärischen für seine Thesen implizit noch einmal betont wird. Dass die Erfahrung einer Umgebung auch von ihrer Abgrenzbarkeit lebt, greift Kevin Lynch auf, wenn er das Stadtbild an "Wegen", "Grenzlinien" und "Bereichen" festmacht und seinen Charakter im Zusammenwirken der Elemente beschreibt.⁴⁴

Durch eine Betrachtung städtischer Atmosphären kann das Zusammenwirken subjektiver Faktoren mit den Objekten im Raum in den Blick genommen werden. Der Vorteil liegt darin, die Bedeutung des Städtebaus nicht alleine in den baulichen Objekten zu verankern, sondern eine breitere Perspektive bereit zu stellen indem das *Zwischen* in das Zentrum

der Aufmerksamkeit rückt. So sieht auch Jürgen Hasse die Atmosphäre als ebenso prägenden Faktor für die Konstitution der Stadt an wie die Baukörper selbst.⁴⁵ Definierendes Moment für die Atmosphäre einer Stadt ist das "Aufeinander-Bezogen-Sein."⁴⁶

Stimmungswerte in der Denkmalpflege

Die Disziplin der Denkmalpflege hat sich bislang nicht explizit mit dem Thema der Atmosphäre auseinandergesetzt.⁴⁷ Stimmungswerte, Gefühle, subjektive Wahrnehmungen und das diffus Atmosphärische, die Aura eines Ortes, einer Denkmalumgebung, beschäftigen die Denkmalpflege jedoch seit jeher. Im 19. Jahrhundert zeigt sich ein Denkmaldiskurs, der sich immer wieder zwischen kognitiven und emotionalen Denkmalentdeckungen bewegt und somit im Dialog zwischen Subjekt und Objekt, historischen und ästhetischen Werten. Der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Alois Riegl ist der wohl prominenteste Vertreter einer Denkmaltheorie, die den eigentlichen Wert des baulichen Erbes im Ausdruck eines Stimmungswertes im Menschen sieht. Diese "emotionale oder psychologische Dimension" wird bei Riegl zur zentralen Kategorie, die er mit dem Begriff des Alterswertes versteht.⁴⁸

*"Indem diese Stimmungswirkung keine wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt[...], sondern durch die bloße sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen wird und sich darauf sofort als Gefühl äußert, glaubt sie den Anspruch erheben können, sich nicht allein auf die Gebildeten, [...] sondern [...] auf alle Menschen ohne Unterschied der Verstandesbildung zu erstrecken. In diesem Anspruche auf Allgemeingültigkeit [...] beruht die tiefe und in ihren Folgen vorläufig noch nicht übersehbare Bedeutung dieses neuen Erinnerungs-(Denkmal-)wertes, der im folgenden als 'Alterswert' bezeichnet werden soll."*⁴⁹

Riegls Alterswert, dies zeigen seine Ausführungen zum *modernen Denkmalkultus* deutlich, ist, auch wenn dies nicht so bezeichnet wird, atmosphärisch erfahrbar. Die Stimmungswirkung, welche durch den Alterswert auf

das Objekt intuitiv bezogen wird, wird durch die sinnliche Wahrnehmung hervorgebracht und äußert sich dann als Gefühl. Sie ist darüber hinaus wichtiger als das objektive Erkenntnisinteresse, da sie nicht nur von den "Gebildeten" erfahrbar ist. Dies schließt an den Gedanken an, dass Atmosphären nur erlebbar, nicht analytisch untersuchbar sind, womit Riegl implizit das Atmosphärische als wichtige Kategorie der Denkmalerfahrung beschreibt.⁵⁰

Im Zuge eines Prozesses der Verwissenschaftlichung erfahren Stimmungswerte im Verlauf des 20. Jahrhundert eine Abwertung. Handlungsmaxime ist eine *objektive*, rationale wissenschaftliche Beschäftigung, die subjektive Faktoren und die Wahrnehmung weitestgehend ausschließen; auch aus der Erfassung und Bewertung von Denkmälern.⁵¹ Am Beispiel Ensemble lässt sich die These wirkungsvoll nachvollziehen, dass trotz dieser Entwicklung Stimmungen und das Atmosphärische implizit immer in der Beschäftigung mit der Denkmalpflege zu gegenwärtigen und sind, ebenso, dass durch diese Spannung vor allem in Bezug auf das Ensemble Zielkonflikte entstehen.

Das Ensemble – gebaut oder gefühlt?

Das Ensemble als Erhaltungsgegenstand

Ein Ensemble ist der Definition nach ein "aus zusammengehörigen Teilen bestehendes einheitliches Ganzes".⁵² In der Denkmalpflege sind diese Teile bauliche Objekte, die in ihrer Zusammengehörigkeit ein erhaltenswertes Ganzes bilden. Dabei ist es nicht zwingend notwendig, dass alle einzelnen Objekte eingetragene Baudenkmäler sind. Das Ensemble und sein Schutz stehen in Verbindung mit vielfältigen historischen und städtebaulichen Werten und Bedeutungen, welche über Zuschreibungen mit der baulichen Substanz und dem Raum verbunden werden. Da eine *Denkmal*-Pflege immer einen Gegenstand braucht, ist die logische Konsequenz, dass es sich bei einem Ensemble um eine Gruppe baulicher Objekte handelt.

Seine juristische Verankerung erfährt das Ensemble in Deutschland in

den jeweiligen Denkmalschutzgesetzen der Länder. Im nordrheinwestfälischen Denkmalschutzgesetz heißt es zum Beispiel:

*"Denkmalbereiche sind Mehrheiten von baulichen Anlagen [...]. Denkmalbereiche können Stadtgrundrisse, Stadt-, Ortsbilder und -silhouetten, Stadtteile und -viertel, Siedlungen, Gehöftgruppen, Straßenzüge, bauliche Gesamtanlagen und Einzelbauten sein sowie deren engere Umgebung, sofern sie für deren Erscheinungsbild bedeutend ist."*⁵³

So werden zum Beispiel bei Altstädten wie Bamberg (Abb. 1) oder Regensburg Ensembles ausgewiesen, deren Qualität über die "Gesamtheit historischer Strukturen" bestimmt wird. Anderenorts sind einzelne historische Bereiche geschützt, zum Beispiel Plätze und Straßenzüge von besonderer Bedeutung.⁵⁴

Neben einer Bedeutung als Gruppe baulicher Objekte wird in der juristischen Begriffsbestimmung bereits deutlich, dass der Begriff sich in dieser Umschreibung allein nicht erschöpfen lässt. Stadtgrundriss, Stadtstruktur, Ortsbild, Erscheinungsbild, Umgebung, Bereich, Gesamtheit; all dies sind Begriffe die einer reinen Analyse von baulicher *Substanz* entfliehen. In der Denkmalpflege erfolgt die Zuschreibung von Werten und Bedeutungen aber immer *auf* ein Objekt, sodass die Bedeutung immer rückgebunden auf die Substanz bleibt: Ohne Substanz kein Denkmal.⁵⁵ Ist also das Ensemble dieses Objekt, entsteht gewissermaßen ein Konflikt, da die Substanzgebundenheit zur brüchigen Kategorie wird, wie der Schutzgegenstand eines Grundrisses, einer Struktur oder eines Bildes zeigt (Abb. 5). So erscheint es konsequent, dass der Blick auf die Geschichte der Denkmalpflege zeigt, dass das Ensemble als erhaltenswerter Gegenstand eine lange Tradition der Bezogenheit auf Gefühle, subjektgebundene Werte und Stimmungen hat. Ebenfalls findet das "Aufeinander-Bezogen-Sein" (Zusammenwirken), welches als charakteristisch für städtische Atmosphären herausgestellt wurde, in der Beschäftigung mit dem Ensemble seinen Niederschlag.



Abb. 5 Bauensemble Grote Markt, Weltkulturerbe Altstadt Brügge (Foto: Svenja Hönig 2014)

Atmosphärische Qualitäten

Historisch gesehen ist das Ensemble als potentieller Erhaltungsgegenstand später als das Einzelmonument in das Blickfeld der Denkmalpflege geraten.⁵⁶ Folgerichtig zu seinen Überlegungen zur Bedeutung des Denkmals war es Riegl, der das städtische Ensemble als schützenswertes Phänomen erkannte. Die Besonderheit des Ensembles zeichnete sich für ihn durch das *Ganze* aus. So setzte er sich um 1900 für den Erhalt der Altstadt Split ein, wobei er "[...]die Schönheit der verwinkelten Stadtstruktur und das Zusammenwirken der Architektur, die man nicht zerreißen dürfte [analysierte]."⁵⁷ Die Altstadt besäße einen "unvergleichlichen und unersetzlichen Stimmungsreiz".⁵⁸ In Fortführung an Riegl beschreibt Max Dvořák in seinem *Katechismus der Denkmalpflege* von 1915 den Wert nicht nur des Denkmals, sondern auch den der alten Stadt.⁵⁹ Gerhard Vinken stellt in seiner Analyse zur Altstadt fest, dass für Dvořák der Wert der alten Stadt hauptsächlich auf Stimmungswerten basiert, nicht auf historischen Analysen. So ist "[...] die Kirche [...] 'imposant', das Rathaus 'ehrwürdig', das ganze 'altersgrau', 'feierlich', 'einladend', 'tausendfach mit Erinnerungen verknüpft'.⁶⁰ Ebenso der Begriff des Stadtbildes, der zu jener

Zeit über die Heimatschutzbewegung in die Denkmalpflege gelangt, steht in der Tradition solcher Stimmungswerte: "[...] Die mit der Ablösung zum Positivismus und von der Entwicklungsgeschichte einhergehende Verlagerung des Denkmalwertes von den Objekten zu ihrer Wirkung fand in der Heimatschutzbewegung einen idealen Verstärker[...]."⁶¹ Die Favorisierung der Stimmungswerte in der Denkmalpflege bekommt in der Folge einen fahlen Beigeschmack, als diese für nationalsozialistische Zwecke instrumentalisiert werden.⁶² Auch hier geht der Ensembledanke – zumindest im Hinblick auf den Charakter des Zusammenwirkens eines Ganzen – nicht verloren; so stehen die Altstadtsanierungen der 30er Jahre heute als "Traditionsinseln" oder stimmungshafte Ensembles mit bitterer Note dar.⁶³ Die Inszenierbarkeit städtischer Atmosphären wurde bereits thematisiert. Der Unterschied liegt nunmehr in der spezifischen Wirkung. Diese liegt nicht länger im brüchigen, verwinkelten, schiefen, sondern vielmehr in einem homogenen, heimeligen Zusammenwirken der baulichen Objekte.⁶⁴ Was sich hieraus in der Folge ergibt, ist ein problematisches Verhältnis zu atmosphärischen Werten und dem Blick auf das Stadtbild in der Denkmalpflege.⁶⁵ Die

stets präsente Gefahr, dass in einem Einbezug von Stimmungswerten nicht die Öffnung, sondern die Verengung denkmalpflegerischer Ziele liegt, steigert den Wunsch sich auf objektive Bewertungskriterien und Fragen der Substanz zu besinnen.

Ab den 1960er Jahren entsteht ein neues Bewusstsein für das Ensemble und seinen Schutz. Über Bürgerinitiativen und die Einführung der Denkmalschutzgesetze erfährt das Ensemble darauf eine Hochkonjunktur als Thema der Denkmalpflege in den 1970er Jahren in Deutschland.⁶⁶ Antrieb für das Engagement ist hier (wieder) der Wunsch nach Identifikationsmomenten in der Stadt, dem Eigenen, einem wiedererkennbar Charakteristischen.⁶⁷ Über diese Begriffe ist das Ensemble eigentlich erneut als erlebbares Ganzes und Umgebendes verortet, dass durch eine Abgrenzung nach außen atmosphärisch erfahrbar wird und sich in den Gefühlen der Menschen wiedererkennen lässt. In einer Hinwendung zu einem solch *ganzheitlichen* Ensemble erkennt August Gebessler 1975, dass das *"Bekennnis zur historischen Stadt"* über Stadtgestalt und Stadtstruktur *"[...] noch immer zuerst geprägt [ist] von dem spontanen Erlebnis, das durch den unvergleichlichen Reichtum individueller Gestaltung vermittelt wird: Das Unverwechselbare der Hausgesichter, [...], das kleingliedrige Detail der Fassaden, [...] die räumliche Geborgenheit [...]"*. Deren Wahrnehmung und Wertung erfolge *"empfindungsmäßig"*, als Beispiele nennt er das Milieu und die Atmosphäre altstädtischer Bereiche. Er sieht jedoch auch ein Problem in diesen beiden Begriffen, da sie nicht so weit zu konkretisieren sind, als dass man sie in der Sanierungsplanung als Wert einbringen könnte.⁶⁸

Hier entsteht eine besondere Widersprüchlichkeit. Einerseits wird das Atmosphärische als Teil des Ensembles anerkannt. Andererseits kann es aber auf Grund seiner Nicht-Greifbarkeit nicht in praktische Bewertungskategorien zum Erhalt integriert werden, eben weil die Maxime *objektiv-wissenschaftliche* Kriterien verlangt. Interessant ist, dass die Atmosphäre trotz dieses Konfliktes eine Nennung in der *Europäischen Denkmalschutzcharta* von 1975 erfuhr:

*"Lange hat man nur die wichtigsten Baudenkmäler geschützt und restauriert, ohne ihre Umgebung miteinzu-beziehen. Aber gerade wenn ihre Umgebung verändert wird, können diese Baudenkmäler einen großen Teil ihrer Eigenart verlieren. Selbst wenn ausgesprochen wertvolle Gebäude fehlen, schaffen Ensembles häufig eine Atmosphäre, die sie durch Vielfalt und Eigenständigkeit zu Kunstwerken macht. Daher müssen auch Ensembles in ihrer Gesamtheit geschützt werden."*⁶⁹

Die Atmosphäre als erlebbares Charakteristikum des Ensembles (Abb.6) wird also gewissermaßen für den Erhalt der Denkmäler und ihrer Umgebungen in die Schutzbestimmungen integriert, sie wird sogar als das Denkmal konstituierende Element genannt, was ihre Bedeutung für das Ensemble einmal mehr unterstreicht.

Der aufgezeigte Widerspruch im Ensemblegedanken zieht sich durch die Debatten der Denkmalpflege bis heute. Die Frage danach, inwiefern es die Aufgabe der Denkmalpflege ist, etwaige Stimmungswerte zu bewahren, steht immer in Verbindung mit der potentiellen Gefahr einer damit verbundenen Inszenierung, eines beliebigen Umgangs und der "Aufhübschung" denkmalwerter Gebäude oder Anlagen auf Kosten der Substanz.⁷⁰ Als Beispiele hierfür können die Rekonstruktion des Frankfurter Römers oder die Baugruppe am Hildesheimer Marktplatz angeführt werden, bei denen die Inszenierung eines Bildes städtische Atmosphären schafft, die sich zwar an baulichen Objekten manifestiert, jedoch nicht an historischer Substanz.⁷¹

Abschließende Überlegungen

Es konnte gezeigt werden, dass wenn bei der Beschäftigung mit Denkmälern und baulichem Erbe von Gefühlen, Stimmungswerten, und der subjektiven Wahrnehmung die Rede ist, diese ein atmosphärisches Erleben mit sich bringen, das auch bei der Bewertung des Ensembles im *"Spüren von Umgebungsqualitäten"* seinen Ausdruck findet.⁷² Die umgekehrte Frage lautet, ob das Erleben von Stimmungswirkungen und Umgebungsqualitäten ausreichend sein kann, um das Ensemble als solches zu

definieren. Zweierlei kommt hier zum Tragen. Das eine ist, dass das Ensemble in Bezug auf seine Substanzgebundenheit eine brüchige, durchlässige Kategorie ist, die auch geprägt ist von Stimmungswerten, aber dennoch auf einen baulichen Kern rekurriert. Das Ensemble transportiert seine Eigenschaften auf Grund seiner Raumgebundenheit *besonders* über Stimmungen und Atmosphären, die das Gebilde gleichsam charakterisieren und erlebbar machen. In diesem Sinne ist das Ensemble viel mehr als eine Anordnung baulicher Objekte oder auch deren Grundrisse, die Struktur und das Stadtbild. Andererseits unterscheidet sich das spezifisch Atmosphärische eines (altstädtischen) Ensembles im "Gewachsen-Sein", in seinen *historischen* Bezügen und Strukturen offenbar von anderen städtischen Atmosphären, womit das Ensemble nicht mit einer rein bildhaften "Fassadenästhetik" gleichzustellen ist. Im Sinne Cullens, dass jede Umgebung bestimmte emotionale Reaktionen verursacht, kann das Ensemble durch eine spezifische Umgebung ausgewiesen werden, die spezifische Atmosphären mit sich bringt.

Problematisch bleibt die Überlegung zum Phänomen der Atmosphäre, dass Umgebungsqualitäten, die Erfassung einer Gesamtheit, nicht unbedingt analytisch untersucht werden können, sondern in erster Linie (atmosphärisch) erlebt werden können, sodass in der Praxis der Denkmalpflege ein Umgang mit Atmosphären schwierig zu bewältigen bleibt, auch wenn implizit stets auf sie Bezug genommen wird und das Erfassen des Bauensem-

bles vom Erleben durch Atmosphären geprägt ist. Hier könnten Analysen aus der Raumsoziologie fruchtbar gemacht werden. Als Dimension der Betrachtung können Atmosphären zumindest die Beschränkung auf das Objekt(ive) im Sinne der Verwissenschaftlichung aufbrechen und neue Perspektiven auf das bauliche Erbe generieren sowie auf die Denkmalpflege im Sinne des Hinterfragens festgefahrener Narrativen.

Atmosphären bergen nicht ausschließlich die Gefahr einer Manipulation des Subjektes. Sie schaffen vielmehr auch Räume, durch die die Menschen emotional teilhaben können an ihrer baulichen Umgebung, den Denkmälern und Städten. Dies lässt sich durchaus auch als ein Potential für die Denkmalpflege erkennen insbesondere im Zusammenhang mit Aushandlungs- und Beteiligungsprozessen um objektive und subjektive Bewertungen und Bedeutungen sowie eine Sensibilisierung für deren Schnittstelle. Das Potential begründet sich aus der phänomenalen Eigenschaft der Atmosphäre.

In einem Analogieschluss lässt sich am Ende festhalten, dass es mehr Parallelen zwischen Atmosphäre und Denkmalpflege gibt, als zunächst zu vermuten wäre: Die Denkmalpflege entfaltet ihre Bedeutung und Relevanz erst in der räumlichen Aushandlung zwischen wahrgenommenem Objekt und wahrnehmendem Subjekt, ebenso wie Atmosphäre als Phänomen in eben diesem Zwischen und in wechselseitiger Abhängigkeit greifbar und erlebbar wird.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Wolfhardt Henckmann: "Atmosphären, Stimmungen & Gefühle." In: Rainer Goetz / Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphären. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München 2007, S. 48.
- 2 Vgl. ebd.
- 3 Vgl. Definition zu Atmosphäre im Duden (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Atmosphäre>, letztes Update: 10.02.2019).

- 4 Vgl. Andreas Rauh: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*. Bielefeld 2012, S. 27.
- 5 Vgl. Timo Bautz: "Stimmig/unstimmig. Was unterscheidet Atmosphären?" In: Rainer Goetz / Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphären. Interdisziplinäre Annäherungen an einen*

- unscharfen Begriff*. München 2007, S. 114.
- 6 Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995, bes. S. 25.
- 7 Vgl. u.a. Hubert Tellenbach: *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontakts*. Salzburg 1968, S. 47.
- 8 Rauh 2012, S. 24.

- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001, S. 31.
- 11 Vgl. ebd., S. 46.
- 12 Vgl. ebd., S. 47.
- 13 Vgl. ebd., S. 48.
- 14 Vgl. ebd.
- 15 Vgl. ebd., S. 47.
- 16 Vgl. Rainer Schönhammer: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*. Wien 2009, S. 249. Zur Raumgebundenheit von Atmosphären s. auch: Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum* (1965). Zweite, verbesserte Auflage. Frankfurt am Main 1977.
- 17 Vgl. Böhme 2001, S. 54; vgl. auch Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006, S. 49.
- 18 Raum wird hier jedoch primär nicht als etwas verstanden, in das man hineingehen kann oder von dem man umfasst wird, sondern Raum ist prozessual, somit nicht starrer Hintergrund des Handelns, vielmehr entsteht Raum in der Wechselwirkung zwischen Handeln und Strukturen. In Überschreitung eines relativistischen Raumbegriffs bedeutet dies für Löw, dass nicht nur die Beziehungsgefüge, sondern auch die im Raum angeordneten sozialen Güter und Menschen berücksichtigt werden. Vgl. Martina Löw: *Raumsociologie, siebte Auflage*. Frankfurt am Main 2012, u.a. S. 264.
- 19 Vgl. Löw 2012, S. 204.
- 20 Ebd., S. 206.
- 21 Vgl. Hermann Schmitz: *Der Leib*. Berlin, Boston (1965) 2011, Vorwort. Schmitz, der sich als erster mit einer Ausarbeitung des Atmosphärebegriffs befasst hat, verteidigt in seiner Leiblichen Phänomenologie die Existenz von "Halbdingen" für die Wissenschaft gegenüber einer, wie er es nennt, zunehmenden "Verdinglichung des Lebens".
- 22 Vgl. Heinz Paetzold: "Theorie der Erfahrung von Atmosphären offener städtischer Räume." In: Christiane Heibach (Hg.): *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*. München 2012, S. 229.
- 23 Vgl. Werner Durth: *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*. Braunschweig 1977, S. 11f.
- 24 Vgl. Böhme 2005, S. 171.
- 25 Vgl. Gerhard Vinken: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*. Berlin, München 2010, S. 103.
- 26 Im Unterschied zum Image, welches das bewusst nach außen gekehrte Bild einer Stadt bedeutet. Vgl. Böhme 2006, S. 131.
- 27 Vgl. Katharina Brichetti / Franz Mechsner: "Eine neue Ästhetik für Städtebau und Architektur? Inspiration durch Ansätze zum 'Embodied Min'." In: Forum Stadt - Netzwerk historische Städte e.V. (Hg.): *Forum Stadt. Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung*, 38. Jg. Esslingen 2011, S. 149.
- 28 Vgl. Hermann Schmitz: *Atmosphären*. München 2014, S. 94.
- 29 Vgl. ebd., S. 93.
- 30 Vgl. Böhme 2006, S. 134.
- 31 Theoretisch können diese gespürten Qualitäten dieselben sein, die sich lesbar in Zeichen manifestieren, zum Beispiel "das altertümliche Material oder die altertümliche Linienführung einer Architektur", es können aber auch vollkommen davon verschiedene sein. Vgl. Gernot Böhme: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern vor Stuttgart 1998, S. 62.
- 32 Vgl. Schönhammer 2009, S. 250.
- 33 Vgl. Martina Löw: *Die Soziologie der Städte*. Frankfurt am Main 2008, S. 240.
- 34 Ebd., S. 241.
- 35 Vgl. Martina Löw: "Eigenlogische Strukturen - Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung." In: Helmut Berking / Martina Löw (Hg.): *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt am Main 2008, S. 42.
- 36 Vgl. ebd., S. 43.
- 37 Vgl. Anm. 19
- 38 Vgl. Böhme 1998, bes. S. 52.
- 39 Vgl. Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentaler Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*. Reprint der Erstausgabe von Mai 1889. Mit Anhang "Großstadt-Grün" (1900). Wien, Köln, Weimar 2003.
- 40 Vgl. Sitte 2003, S. 97.
- 41 Vgl. Gordon Cullen: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*. Basel, Berlin, Boston 1991, S. 198.
- 42 Vgl. ebd., S. 199.
- 43 Vgl. ebd., S. 9.
- 44 Vgl. Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt*. Basel, Gütersloh, Berlin 2013, Nachdruck der zweiten Auflage. (Originalausgabe: Kevin Lynch: *The Image of*

- the City*. Cambridge 1960), S. 60, S. 103.
- 45** Vgl. Jürgen Hasse: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*. Berlin 2012, S. 12.
- 46** Vgl. Dirk Baecker: "Atmosphäre als synthetisches Gestaltungsinstrument" In: J. Alexander Schmidt / Reinhard Jammers (Hg.): *Atmosphäre – Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt. Essener Forum Baukommunikation Jahrbuch 2005*. Essen 2005, S. 36.
- 47** Als Ausnahme der Aufsatz von Hasse: Vgl. Jürgen Hasse: "Atmosphären und Stimmungen im Denkmalschutz - Zur Überwindung des Visualismus im Denkmalschutz." In: *Die Denkmalpflege* 68 (2010), H. 2, S. 108–126.
- 48** Vgl. Marion Wohlleben: "Vorwort." In: Ulrich Conrads (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch*. Braunschweig 1988, S. 22.
- 49** Alois Riegl: "Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung." In: Ulrich Conrads (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch*. Braunschweig 1988, S. 48f.
- 50** Vgl. Anm. 30.
- 51** So weist Schmitz die Trennung von Rationalem und Irrationalem als "*anthropologische Spätgeburt*" aus. Vgl. Schmitz 2011, S. 89.
- 52** Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart: Definition zu Ensemble (<https://www.dwds.de/wb/Ensemble>, letztes Update 10.02.2019).
- 53** Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler im Lande Nordrhein-Westfalen (Denkmalschutzgesetz - DSchG) vom 11.03.1980, § 2 (3), (Fn 15). "*Denkmalbereich*" ist die landesspezifische Bezeichnung des Ensembles, weitere Bezeichnungen sind u.a. "*Mehrheit baulicher Anlagen (Ensemble)*" [Bayerisches DSchG] oder "Gesamtanlage" [Hessisches DSchG].
- 54** Vgl. Achim Hubel: "Festvortrag: Altstadt und Denkmalpflege." In: Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): *Altstädte unter Denkmalschutz. 50 Jahre Ensembleschutz in Deutschland und dem benachbarten Ausland. Internationale Tagung. Meersburg, 28. bis 30. Oktober 2004*. Stuttgart 2007, S. 82.
- 55** Gerhard Vinken: "Am Anfang war das Wort. Substanzfragen in der Denkmalpflege." In: *Denkmalpflege braucht Substanz. Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland und 83. Tag für Denkmalpflege. 7.–10. Juni 2015 in Flensburg*. Kiel 2017, S. 261.
- 56** Vgl. Hubel 2007, S. 70.
- 57** Vgl. Hubel 2007, S. 71.
- 58** Vgl. ebd.
- 59** Max Dvořák: "Katechismus der Denkmalpflege (1915)." In: Norbert Huse: *Die Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, S. 175-181.
- 60** Vgl. Vinken 2010, S. 86.
- 61** Vgl. ebd., S. 8.
- 62** Vgl. Bernd Euler-Rolle: "Der 'Stimmungswert' im spätmoderne Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen." In: Bundesdenkmalamt (Hg.): *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, H. 1, 2005, S. 32.
- 63** Vgl. Vinken 2010, S. 119.
- 64** Zum Begriff der Homogenität in der Altstadt: Vinken 2010, S. 103.
- 65** Vgl. ebd., S. 178.
- 66** Vgl. Hubel 2007, S. 81.
- 67** Vgl. ebd., S. 79-80.
- 68** Vgl. August Gebebler: "Altstadt und Denkmalpflege" (1975). In: Norbert Huse (Hg.): *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, S. 223.
- 69** "Europäische Denkmalschutz Charta. Verabschiedet vom Ministerkomitee des Europarats am 26. September 1976." In: Michael Falser / Wilfried Lipp (Hg.): *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975-2015). A Future for Our Past. The 40th anniversary of European Architectural Heritage Year (1975-2015). Un Avenir pour notre Passé. 40^e Anniversaire de l'Année Européenne du Patrimoine Architectural (1975-2015)*. Berlin 2015, Anhang, S. 549.
- 70** Vgl. hierzu u.a.: Ernst Bacher: "Authentizität, was ist das?" In: Susanne Böning-Weis / Karlheinz Hemmeter / York Langenstein (Hg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet. Zum 65. Geburtstag am 12. April 1998. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 100. München 1998, insb. S. 80f.
- 71** Vgl. Hubel 2007, S. 84.
- 72** Vgl. Anm. 11.

Literatur:

Ernst Bacher: "Authentizität, was ist das?" In: Susanne Böning-Weis / Karlheinz Hemmeter / York Langenstein (Hg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet*. Zum 65. Geburtstag am 12. April 1998. *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 100. München 1998, insb. S. 79–82.

Dirk Baecker: "Atmosphäre als synthetisches Gestaltungsinstrument" In: J. Alexander Schmidt / Reinhard Jammers (Hg.): *Atmosphäre – Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt. Essener Forum Baukommunikation Jahrbuch 2005*. Essen 2005, S. 30–41.

Timo Bautz: "Stimmig/ unstimmig. Was unterscheidet Atmosphären?" In: Rainer Goetz / Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphären. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München 2007, S. 111–121.

Helmuth Berking / Martina Löw (Hg.): *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt am Main 2008.

Ulrich Conrads (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch*. Braunschweig 1988.

Rainer Goetz / Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphären. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München 2007.

Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995.

Gernot Böhme: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern vor Stuttgart 1998.

Gernot Böhme: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001.

Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006.

Susanne Böning-Weis / Karlheinz Hemmeter / York Langenstein (Hg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet*. Zum 65. Geburtstag am 12. April 1998. *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 100. München 1998.

Katharina Brichetti / Franz Mechsner: "Eine neue Ästhetik für Städtebau und Architektur? Inspiration durch Ansätze zum 'Embodied Min'." In: Forum Stadt - Netzwerk historische Städte e.V. (Hg.): *Forum Stadt. Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung*, 38. Jg. Esslingen 2011, S. 145–162.

Thomas Bulka: *Stimmung, Emotion, Atmosphäre. Phänomenologische Untersuchungen zur Struktur der menschlichen Affektivität*. Münster 2015.

Gordon Cullen: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*. Basel, Berlin, Boston 1991.

Werner Durth: *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*. Braunschweig 1977.

Max Dvořák: "Katechismus der Denkmalpflege (1915)." In: Norbert Huse: *Die Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, S. 175–181.

Bernd Euler-Rolle: "Der 'Stimmungswert' im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen." In: Bundesdenkmalamt (Hg.): *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, H. 1, 2005, S. 27–34.

"Europäische Denkmalschutz Charta. Verabschiedet vom Ministerkomitee des Europarats am 26. September 1976." In: Michael Falser / Wilfried Lipp (Hg.): *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975–2015). A Future for Our Past. The 40th anniversary of European Architectural Heritage Year (1975–2015). Un Avenir pour notre Passé. 40^e Anniversaire de l'Année Européenne du Patrimoine Architectural (1975–2015)*. Berlin 2015, Anhang.

Forum Stadt - Netzwerk historische Städte e.V. (Hg.): *Forum Stadt. Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung*, 38. Jg. Esslingen 2011.

August Gebeßler: "Altstadt und Denkmalpflege" (1975). In: Norbert Huse (Hg.): *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984, S. 221–226.

Jürgen Hasse: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*. Berlin 2012.

Jürgen Hasse: "Atmosphären und Stimmungen im Denkmalschutz - Zur Überwindung des Visualismus im Denkmalschutz." In: *Die Denkmalpflege* 68 (2010), H. 2, S. 108–126.

Christiane Heibach (Hg.): *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*. München 2012.

Wolfhardt Henckmann: "Atmosphären, Stimmungen & Gefühle." In: Rainer Goetz / Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphären. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München 2007, S. 45–84.

Achim Hubel: "Festvortrag: Altstadt und Denkmalpflege." In: Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): *Altstädte*

unter Denkmalschutz. 50 Jahre Ensembleschutz in Deutschland und dem benachbarten Ausland. Internationale Tagung. Meersburg, 28. bis 30. Oktober 2004. Stuttgart 2007, S. 69–88.

Norbert Huse: Die Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München 1984

Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): *Altstädte unter Denkmalschutz. 50 Jahre Ensembleschutz in Deutschland und dem benachbarten Ausland. Internationale Tagung. Meersburg, 28. bis 30. Oktober 2004.* Stuttgart 2007.

Martina Löw: *Die Soziologie der Städte.* Frankfurt am Main 2008.

Martina Löw: *Raumsoziologie, siebte Auflage.* Frankfurt am Main 2012.

Martina Löw: "Eigenlogische Strukturen - Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung." In: Helmuth Berking / Martina Löw (Hg.): *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung.* Frankfurt am Main 2008, S. 33–53.

Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt.* Basel, Gütersloh, Berlin 2013, Nachdruck der zweiten Auflage. (Originalausgabe: Kevin Lynch: *The Image of the City.* Cambridge 1960).

Heinz Paetzold: "Theorie der Erfahrung von Atmosphären offener städtischer Räume." In: Christiane Heibach (Hg.):

Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens. München 2012, S. 229–245.

Andreas Rauh: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen.* Bielefeld 2012.

Alois Riegl: "Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung." In: Ulrich Conrads (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch.* Braunschweig 1988, S. 43–87.

J. Alexander Schmidt / Reinhard Jammers (Hg.): *Atmosphäre – Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt. Essener Forum Baukommunikation Jahrbuch 2005.* Essen 2005.

Hermann Schmitz: *Der Leib.* Berlin, Boston (1965) 2011.

Hermann Schmitz: *Atmosphären.* München 2014.

Rainer Schönhammer: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung.* Wien 2009.

Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentaler Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien.* Reprint der Erstausgabe von Mai 1889. Mit Anhang "Großstadt-Grün" (1900). Wien, Köln, Weimar 2003.

Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum (1965). Zweite, verbesserte Auflage.* Frankfurt am Main 1977.

Hubert Tellenbach: *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontakts.* Salzburg 1968.

Vereinigung der Landesdenkmalpfleger (Hg.): *Denkmalpflege braucht Substanz. Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland und 83. Tag für Denkmalpflege. 7.–10. Juni 2015 in Flensburg.* Kiel 2017.

Gerhard Vinken: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau.* Berlin, München 2010.

Gerhard Vinken: "Am Anfang war das Wort. Substanzfragen in der Denkmalpflege." In: Vereinigung der Landesdenkmalpfleger (Hg.): *Denkmalpflege braucht Substanz. Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland und 83. Tag für Denkmalpflege. 7.–10. Juni 2015 in Flensburg.* Kiel 2017, S. 261–270.

Marion Wohlleben: "Vorwort." In: Ulrich Conrads (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch.* Braunschweig 1988, S. 7–33.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Anne Brandl und
Martin Mackowitz
(Vaduz)**

Atmosphäre als Haltung

Für eine wahrnehmungsorientierte Lehre in Städtebau und Architektur

In einer Zeit, in der Emotionalität quantitativ anhand der „likes“ in sozialen Medien gemessen wird, bietet der Stadtraum eine wichtige materielle Gegenwart des konkreten und unmittelbaren Erlebens. Im Stadtraum ist der Mensch körperleiblich und sinnlich anwesend und bei sich, hier ist er nicht austausch- oder wegklickbar. Um aber gestalterisch mit ihm umzugehen, bedarf es der Ausbildung einer urbanen Empathie, welche Architektinnen und Architekten in die Verantwortung nimmt, das gesellschaftliche Miteinander auch als eine sinnliche Teilhabe am öffentlichen Raum zu behandeln und zu vermitteln.

Der Sketch Carpet, erstmals im Wintersemester 2018/19 am „Stadt/Studio“ des Instituts für Architektur und Raumentwicklung der Universität Liechtenstein erprobt, versteht sich als Dokumentationsmöglichkeit erlebter sinnlicher Qualitäten von architektonischen Räumen und als Reflexionsebene für die verschiedenen subjektiven Erlebensweisen einer räumlichen Situation. Das „Stadt/Studio“ will dank dieses Instruments zum Katalysator einer stadträumlichen Entwicklung und zum Impulsgeber einer öffentlichen Diskussion darüber werden.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49471
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 65-78



„ihr habt diese woche oft davon gesprochen, dass uns unsere/ sinne leiten werden einen ort zu finden. / einen ort, an dem alles da ist / und doch so viel fehlt. / kann man atmosphäre erzeugen? – ich glaube, ja. / vielleicht nicht für alle menschen. – für mich schon. / dieser ort auf dem foto konnte es. / der dreckige verputz. das licht. das unscheinbare. alles zusammen machten diesen ort – besonders. / hier möchte ich weiterarbeiten. / was geschieht, werden wir erspüren.“⁴¹ (Abb. 1)

Der Begriff Atmosphäre ist *en vogue* in Städtebau und Architektur. Die Übertragung vor allem phänomenologischer Argumentationen auf die Stadtforschung hat zu einem facettenreichen wissenschaftlichen Diskurs geführt.² Und auch in der städtebaulichen Praxis ist Atmosphäre zu einem Schlüsselbegriff geworden, beispielsweise wenn von Atmosphäre „als die vierte Dimension des Städtebaus“ die Rede ist.³ Sowohl der Umbau der bestehenden Städte, ihre Verdichtung und Entwicklung nach innen, als auch die Qualifizierung der „Zwischenstadt“⁴² respektive der Agglomeration werden zunehmend aus gestalterischer

Sicht auch als ästhetische Herausforderungen verstanden. So wird etwa in der Auseinandersetzung mit der Zwischenstadt deren Anästhetik, ihre fehlende Lesbarkeit und Bildhaftigkeit, zum Ausgangspunkt für Forderungen nach einer sinnlichen Zuwendung und einer ästhetischen Fürsorge um das Gegebene.⁵

Die Siedlungsentwicklung nach innen jedoch, die in den letzten Jahren in Deutschland, Österreich und der Schweiz als raumplanerisches Ziel gesetzlich gestärkt worden ist, wird (bisher) vor allem baulich und funktional vollzogen. Für die kulturelle Akzeptanz dieser Transformationsprozesse bedarf es aber ebenso eines Aufzeigens der Qualitäten jenseits von Effizienz, Optimierung und Ressourcenschonung. Eine „Grundlage für die Akzeptanz eines Quartiers, eines neu erbauten genauso wie eines bereits bestehenden, das baulich verändert wird“,⁶ ist dabei auch in der Existenz und Erzeugung von Atmosphären zu sehen.

Eine Fokussierung auf den Atmosphärenbegriff birgt aus anwendungsorientierter Sicht jedoch die Gefahr, dass Atmosphäre lediglich dem Kriterienkatalog der im Entwurf zu berücksichtigenden Themen (Typologie, Funktion, Nutzung, Material, Volumetrie, etc.) hinzugefügt wird. Stattdessen – so das Plädoyer des vorliegenden, aus der städtebaulichen Praxis argumentierenden Artikels – ist Atmosphäre als Ausgangspunkt eines grundsätzlichen Perspektivwechsels zu verstehen, der das Sinnliche zum integralen Bestandteil des Entwurfsprozesses macht. Atmosphäre als Haltung meint die Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit als Entwerfende und das Vermögen, unser subjektives Erleben und unsere Selbstaufmerksamkeit in einen kreativen Prozess zu überführen, der die Stärkung der intersubjektiv wahrnehmbaren, sinnlichen Qualitäten architektonischer Räume zum Ziel hat.

Atmosphäre als Lehr-Haltung

Die Frage, ob man als Architektin oder Architekt Atmosphären entwerfen kann, erscheint uns dabei zweitrangig. Bevor wir als Entwerferinnen und Entwerfer gestalterische Rahmen-

Abb. 1: Diebesturm in Feldkirch.
Foto: Julius Häusler.



Abb. 2: Vorbesprechung der Übung zur Sensibilisierung im Stadtfeld. Foto: Martin Mackowitz.



bedingungen für die Entstehung von Atmosphären schaffen können, gilt es, den Entwerfenden selbst beziehungsweise dessen Ausbildung zum Thema städtebauteoretischen Nachdenkens zu machen. In diesem Sinne wäre „Atmosphäre“ ein Schlüsselbegriff einer Haltung zur Initiierung eines wahrnehmungsorientierten Verständnisses von Städtebau und Architektur, wie es sich durchaus in den letzten Jahren bereits zu formieren begonnen hat.⁷ Als Lehrende treibt uns dabei die Frage um, wie wir den Studierenden diese Haltung beibringen können, von welchen Prämissen und Begriffsverständnissen wir ausgehen, auf welche theoretischen Arbeiten wir uns beziehen und welche Methoden wir anwenden können.

Für die städtebauliche und architektonische Entwurfspraxis fordert der Philosoph Gernot Böhme unter anderem die „Ausbildung von Atmosphärenkompetenz“, mit der es darum geht, „bei jungen Menschen ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass sie ständig in Atmosphären leben, die Fähigkeit, sich gegebenen Falls davon kritisch abzusetzen und schließlich [...] Atmosphären auch produktiv zu gestalten.“⁸ Bevor jedoch in der Architekturausbildung überhaupt ein Bewusstsein für ein konstantes (Er)Leben von und mit Atmosphären entwickelt werden kann, bedarf es der Rekonzeptionalisierung disziplinärer Grundeinstellungen und der Integration sinnlicher Wahrnehmung in Städtebau und Ar-

chitektur. Dabei geht es sowohl um die sinnliche Wahrnehmung des Städtebauers oder der Architektin selbst wie auch um die Sensibilisierung für das sinnlich Wahrnehmbare als immateriellem Überschuss des Gebauten und das Sinnliche sozialer Praktiken. „Architekturwahrnehmung [...] meint also nicht die Fähigkeit, Architektur wahrzunehmen. Architekturwahrnehmung meint die Fähigkeit, uns selbst und unserer Gegenüber (er)lebend in und mit ihr wahrzunehmen.“⁹

Aus pädagogischer Sicht sind Architektur und Städtebau damit eine Form von ästhetischer Bildung, der es unter anderem darum gehen sollte, die Kompetenzen für ein sinnliches Wahrnehmen und Erleben architektonischer Räume zu stärken (Abb. 2). Dies impliziert auch, dass der Tendenz einer technisch vermittelten Wahrnehmung, wie sie sich im Zuge der Digitalisierung zeigt, entgegengewirkt werden muss.¹⁰

„Man baut so, wie man sich selbst empfindet“¹¹

Ein wahrnehmungsorientiertes Verständnis von Städtebau und Architektur nimmt den menschlichen Körper zum Ausgangspunkt des Entwerfens und denkt die multisensorische Wahrnehmung als ein vom Leib des Menschen ausgehendes „Zusammenspiel der Sinnesmodalität, [bei dem] Bewegung und Affekt ins Wahrnehmen eingebaut sind“.¹² Dieses erwei-



Abb. 3: Teezeremonie: Studierende und Anrainer sitzen zusammen, tauschen sich aus und berichten von ihren jeweiligen Wahrnehmungen und Erfahrungen. Foto: Patricia Keckeis.

terte Menschenbild hat für Architektur und Städtebau die Konsequenz, dass die „*Randstellung des emotional empfinden Menschen*“¹³ aufgehoben wird und die Auseinandersetzung mit den sinnlichen Qualitäten eines Ortes sowie die eigenen Wahrnehmungen Teil des Entwurfsprozesses sind. Damit sind nicht nur die Berücksichtigung und Einbeziehung der sinnlichen Wahrnehmung, der Wünsche und Bedürfnisse zukünftiger Nutzerinnen und Nutzer im Sinne eines partizipativen Beteiligungsprozesses gemeint (Abb. 3).

Auch geht es nicht nur darum, dass Architekten und Architektinnen so entwerfen sollen, als ob sie selbst die zukünftigen Nutzerinnen des zu entwerfenden Platzes oder Ensembles wären. Sondern es geht darum, sich selbst als emotionales, sinnlich wahrnehmendes Subjekt zu verstehen.

Innerhalb einer ästhetischen Bildung, der es um die Stärkung des sinnlichen Wahrnehmens und Erlebens von architektonischen Räumen geht, rückt damit die Selbstaufmerksamkeit als wichtige Grundkompetenz in den Mittelpunkt. Mit dem „*Schritt von der Wahrnehmung zur Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung [...] begibt sich das Subjekt in einen Modus der Selbstaufmerksamkeit, in dem es sich selbst und den Gegenstand auf andere Weise*

wahrnimmt als im Zustand der pragmatischen Welt- und Selbstzuwendung.“¹⁴

Damit wir als Entwerfende eine kritische Position zu gegebenen Atmosphären entwickeln und diese gestalterisch initiieren können, müssen wir uns selbst als Wahrnehmende fühlen und diesen sinnlichen Zugang zur Welt als konstituierend für unser Entwerfen einführen. Es gilt, die eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten durch geeignete Methoden zu thematisieren, sie auf diese Weise sichtbar und begreiflich zu machen.

Architektur als „Konstellation räumlicher Situationen“¹⁵

Eine wahrnehmungsorientierte Architektur basiert auf einem Verständnis von architektonischem Raum „*als ganzheitliche[r] Situation bauliche[r] Elemente und Bewohner gleichermaßen. [...] [D]er architektonische Raum [ist] wesentlich als Räumlichkeit wahrnehmbar, als Sphäre, die wir durch unsere Lebensvorgänge im Wechselspiel mit der Architektur erst erzeugen.*“¹⁶

Für den Philosophen Hermann Schmitz schließt eine Situation Mannigfaltiges ganzheitlich durch Bedeutsamkeit zusammen.¹⁷ Wir tragen also mit unseren aktuellen biografischen Umständen, mit unserer körperleiblichen

Verfasstheit, unseren momentanen Befindlichkeiten und Intentionen genauso zu dieser Mannigfaltigkeit bei wie auch die Art und Weise, in der Gebäude angeordnet sind, wie ihre Gebrauchs- und Aneignungsmöglichkeiten, wie die Jahreszeit und das Wetter oder die Anwesenheit und Interaktion anderer Menschen.

Städtebau und Architektur gestalten räumliche Situationen, indem wir einer mannigfaltigen Ganzheit einen gestalterischen Rahmen geben, worin Bauwerke und Menschen mit ihren Handlungen und Bewegungen, mit ihren Wahrnehmungen und Deutungen gleichermaßen einbezogen sind.

Methoden und Instrumente der Sensibilisierung

Für die Fundierung einer wahrnehmungsorientierten Entwurfshaltung in Städtebau und Architektur, die sowohl die Selbstaufmerksamkeit der Entwerfenden stärkt als auch das sinnlich Wahrnehmbare des Gebauten und seines Gebrauchs zum Ziel hat, fehlt es jedoch bisher an gefestigten Instrumenten und Vorgehensweisen in der architektonischen Ausbildung.¹⁸ Ein kreatives Wildern in anderen Disziplinen mag dabei helfen, Methoden zur Stärkung der Wahrnehmungsfähigkeit und zur Übersetzung des sub-

jektiven Wahrnehmungserlebens in einen kreativen Entwurfsprozess zu finden.

So schreibt die kanadische Künstlerin Larissa Fassler ihre körperliche Wahrnehmung von öffentlichen Plätzen in Berlin, Paris oder London in großformatige Stadtkarten ein oder baut Modelle dieser Plätze – und zwar nicht in einem gängigen Maßstab, sondern im Verhältnis zu ihrer Schuhgröße. Der Humangeograph Jürgen Hasse wiederum nutzt das methodische Setting des sich selbst beobachtenden Beobachters und der qualitativen Inhaltsanalyse, um zu forschungsmethodisch gestützten Aussagen über das atmosphärische Erleben einer Straße kommen und die Frage beantworten zu können, inwiefern dieses Erleben methodisch und inhaltlich verallgemeinert werden kann. Die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Blum befragt Architektinnen, Künstler, Wissenschaftlerinnen und Politiker zu ihrem Wahrnehmen und Erleben konkreter Orte und Objekte sowie zur Entstehung, Herstellung und Interpretation atmosphärischer Wirkungen. Die künstlerische Übersetzung der Antworten in Montagen ist für sie eine Methode, um das Assoziative, Intuitive und Narrative des Erlebens räumlicher Situationen darstellerisch zu verfestigen.¹⁹

Abb. 4: Lehrformat Stadt/Studio: Öffentliche Vorlesung am Raiffeisenplatz in Feldkirch. Foto: Patricia Keckeis.





Abb. 5, 6: Studierende stehen vor unbeschriebenen *Sketch Carpets* in Konstanz (links). Präsentieren der *Sketch Carpet*-Ergebnisse in einer Durchgangssituation (rechts).
Fotos: Martin Mackowitz.

Stadt/Studio Feldkirch

Im Wintersemester 2018/19 fand am Institut für Architektur und Raumentwicklung der Universität Liechtenstein ein Entwurfsstudio für Masterstudierende statt, das sich unter dem Titel „Stadt/Studio Feldkirch: future public spaces“ dem Ausloten der Möglichkeiten und Grenzen einer wahrnehmungsorientierten Entwurfslehre verschrieben hatte (Abb. 4).

Ausgehend von der eigenen Wahrnehmung und von dem eigenen Gebrauch eines ausgewählten öffentlichen Raumes galt es, mithilfe von wahrnehmungsorientierten Mitteln und künstlerischen Interventionen Bedürfnisse, Gebrauchs- und Aneignungsweisen sowie räumliche Qualitäten des gewählten Ortes zu erspüren und aufzudecken. In einem zweiten Schritt war ein Vorschlag zu entwickeln, wie das Erleben räumlicher Situationen an diesem Ort durch stadträumliche Gestaltungsmittel initiiert, verstärkt oder verändert werden kann.

Die Annäherung an einen Ort beinhaltet immer auch eine Zusammenarbeit mit lokalen, planungspolitischen und stadtkulturellen Akteuren sowie die Begegnung mit der Bevölkerung.²⁰ Gemeinsam werden Qualitäten und Potentiale öffentlicher Räume aufgespürt, Ideen entwickelt und teilweise temporär innerhalb eines Semesters umgesetzt. Durch eigenes und geteiltes Erleben gilt es zu erkennen und auszuprobieren, ob und was es an einem konkreten öffentlichem Raum braucht. Das Stadt/Studio wird so – im besten Fall – zum Katalysator einer stadträumlichen Entwicklung und zum Impulsgeber einer öffentlichen Diskussion darüber.



Sketch Carpet: Eine urbane Picknickdecke zur Wahrnehmungsforschung

Ein erster methodischer Versuch, sowohl die Aufmerksamkeit für die eigene Wahrnehmungsfähigkeit zu stärken als auch die sinnlichen Qualitäten eines Ortes zu erfassen, ist der *Sketch Carpet* (Abb. 5).

Dabei handelt es sich um ein 2x2 Meter großes weißes Papier oder Stück Stoff, das auf einem Platz, in einer Fußgängerzone oder auf einem Bürgersteig auf dem Boden ausgebreitet wird. Für drei bis fünf Studierende ist ihr *Sketch Carpet* über mehrere Stunden Anhaltspunkt, um die sinnlichen Qualitäten des Ortes unmittelbar zeichnerisch oder schriftlich festzuhalten. Es gilt, sich über einen längeren Zeitraum, vorzugsweise zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten, auf einen Ort einzulassen, eine Sensibilität für die eigene Wahrnehmung zu entwickeln und zu einer sprachlichen und zeichnerischen Präzision in der Beschreibung der Sinneseindrücke zu kommen.

Der *Sketch Carpet* macht diesen wichtigen Prozess der Selbstaufmerksamkeit unmittelbar und für alle sichtbar. Für „eine Konzentration auf die eigene Sinnestätigkeit, die damit verbundene Leiblichkeit und die im ästhetischen Kontext entstehenden Empfindungen“ wird ein geeignetes räumliches Setting geschaffen,²¹ das ein Sprechen und gemeinsames Diskutieren und Reflektieren über Wahrnehmungen, das eigene und gemeinsame Erleben erlaubt. Denn es geht nicht darum, dass jeder Studierende einen Bereich des *Sketch Carpet* für die Darstellung seiner eigenen Eindrücke benutzt und

die vier Quadratmeter zu einer additiven Dokumentation verschiedener Wahrnehmungen werden (Abb. 6). Vielmehr wird das subjektiv Erlebte durch Diskussionen und unmittelbare Reflexionen vor Ort in überindividuelle, für verschiedene Menschen gleichermaßen erlebbare Sachverhalte und Wirksamkeiten übersetzt.

„Gemeinsam entscheiden wir, den Sketch Carpet in Konstanz vor der Kirche zu platzieren. Ich beschließe, der Klangatmosphäre des Platzes nachzugehen, doch anfänglich fällt es mir schwer, mich nur auf Geräusche einzulassen. Ich muss mich zwingen, Innezuhalten und mich auf mein Hören zu konzentrieren. Ich bemerke ein Gespräch zweier älterer Herren, die über den Platz laufen. Neben dem markanten Taubengurren vom Kirchturm und dem Laufgeräusch der Passanten fällt mir ein subtiles Rauschen auf. Es kommt wohl aus einer Ecke des Platzes. Ich kann das Geräusch nicht wirklich zuordnen, empfinde es allerdings als angenehm anhaltenden Grundpegel. Wohlmöglich ist es ein Windgeräusch oder das Rauschen einer entfernteren Straße. Ich notiere dieses Phänomen und lausche weiter. Ich versuche den unterschiedlichen Geräuschen nicht nur eine Richtung zuzuordnen, son-

dern zu spüren, ob es für mich ein angenehmes oder störendes Geräusch ist. Ich versuche abwechselnd die einzelnen Geräusche zu differenzieren und dann wieder als einen zusammengehörenden Klangteppich wahrzunehmen. Ich notiere mir Adjektive wie lebendig, warm, aufregend, behutsam, offen.“²² (Abb. 7)

Die Erfahrungen im Rahmen des Entwurfsstudios zeigen, dass die Fähigkeit, Dinge, Wahrgenommenes und Erlebtes facettenreich und präzise zu beschreiben, im Rahmen der Architekturausbildung einer vertieften Aufmerksamkeit bedarf.

Wir schulen unsere Studierenden vor allem darin, sich visuell über Skizzen, Pläne oder mittels Modellen auszudrücken. Für eine wahrnehmungsorientierte Architektur aber bedarf es darüber hinaus ebenso der sinnlichen Aufmerksamkeit sowie des sprachlichen Vermögens, Wahrgenommenes beschreiben und körperliches Erleben in Sprache „übersetzen“ zu können.

Der Sketch Carpet ermöglicht die Dokumentation von erlebten sinnlichen Qualitäten architektonischer Räume und er ist zudem ein Instrument für

Abb. 7: Den Klangteppich des Kirchplatzes erspüren. Foto: Julius Häusler.



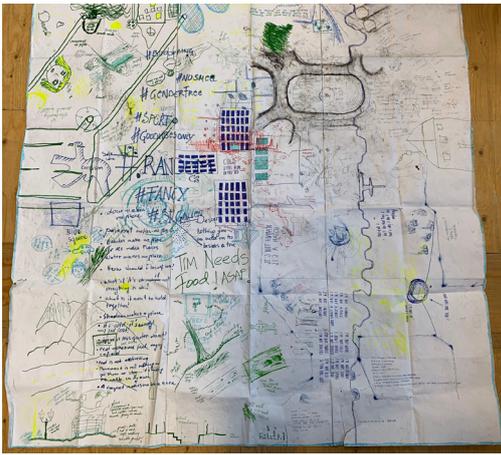


Abb. 8-10: Ein beschriebener Sketch Carpet (links) und Details (Mitte und rechte Seite oben).
Fotos: Martin Mackowitz.

das Aufmerksamkeits(er)lernen. Er bietet ebenso eine Reflexionsebene für die verschiedenen subjektiven Erlebensweisen einer räumlichen Situation (Abb. 8-10).

Im Rahmen des Entwurfsstudios wurde der *Sketch Carpet* an fünf aufeinanderfolgenden Tagen eingesetzt. Während die Studierenden zu Wochenbeginn einen Platz noch als laut oder leise beschrieben, diskutierten wir am Ende darüber, ob sich die wahrgenommenen Geräusche warm, verstörend, dunkel oder lebendig anfühlen. Der Schritt von der Wahrnehmung der spezifischen räumlichen Situation zur Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung ist dabei im Rahmen des Stadt/Studio Feldkirch noch zu wenig thematisiert worden. Hier gilt es in einer Weiterentwicklung der Methoden den im Rahmen der Feldforschung vollzogenen Sensibilisierungsprozess durch gemeinsame Reflexionen zu festigen – und auch die Differenzen in den Wahrnehmungen und Erlebensweisen der verschiedenen Studierenden herauszuarbeiten.

Die Prämisse, von räumlichen Situationen statt von „Raum“ zu sprechen und eine Situation als eine Gemengelage aus Befindlichkeiten, Intentionen, sozialen Beziehungen, Gebrauchs- und Handlungsweisen, Baukörpern, Formen oder Wetterverhältnissen zu verstehen, bedingt auch ein körperliches Einlassen auf eine räumliche Situation.

„Ich habe mich lange an diesem Ort aufgehalten und bin nach einiger Zeit zu dem Schluss gekommen, dass die Gebäudevolumina etwas spannungslos zueinanderstehen. Ich verbringe erneut

viel Zeit an diesem Ort. Beobachte das Geschehen, erforsche die unterschiedlichen Oberflächen, bemerke die Lichtveränderungen. Mir fällt auf, dass dieser Ort eine Geschichte braucht, die ihm hilft, sich zu entfalten. Für das Schreiben dieser Geschichte ziehe ich mich an einen ruhigen Winkel am Platz zurück. Ich habe mehr und mehr das Gefühl, dass dieser Stadtteil eine Art verwunschener Wald sein könnte. Ein Wald mitten in der Stadt. Da würde ich hingehen wollen, um mich für eine Zeit aus dem Trubel des Alltags zu lösen. Ich überlege mir, welche Gebäudekörper eine leichte Veränderung bräuchten und an welchen Stellen zusätzliche Struktur aufgebaut werden müsste, damit die Spannung in diesem Quartier wieder entstehen kann.“⁹³ (Abb. 11)

Urbane Interventionen: Vom Wahrnehmen zum Teilhaben und Ermöglichen

Mit einer reinen Dokumentation des sinnlich Wahrgenommenen wäre der *Sketch Carpet* bloß ein ethnografisches Mittel. Die didaktische Herausforderung für Architekturschaffende besteht jedoch darin, das eigene und gemeinsam Wahrgenommene in einen kreativen Ideenfindungsprozess zu überführen. Hier erscheinen uns urbane Interventionen ein wichtiges Mittel, um das Moment des Unvorhersehbaren, welches das Verständnis von Architektur als Konstellation räumlicher Situationen bedingt, in den Entwurfsprozess zu integrieren. Als temporäre Eingriffe im (und in den) öffentlichen Raum zielen sie „auf die Sichtbarmachung und Öffnung von Möglichkeitsräumen und deren temporäre Aneignung“ mit Mitteln

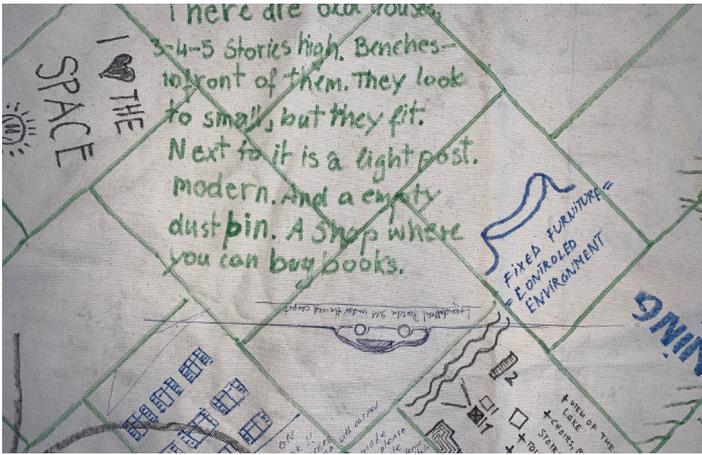


Abb. 11: Julius Häusler, „The Forest as a tool for urban planning“, Entwurf im Rahmen des Stadt/Studio Feldkirch. © Julius Häusler.

der Kunst.²⁴ Die aktive Teilnahme der Architektin und des Architekten an räumlichen Situationen einer Stadt und die Teilhabe der Nutzerinnen und Bewohner an deren künstlerischen Dramaturgie bewirkt einen gegenseitigen Rollenwechsel (Abb. 12). Das ist für Architekturstudierende durchaus herausfordernd, da sie ihre gewohnte Rolle des außenstehenden Beobach-

ters oder Befragers sowie des externen Gestaltungsexperten aufgeben müssen. Stattdessen werden sie zu Mitspielern des räumlichen und sozialen Bestandes.

„Wir wollen den Raiffeisenplatz neu kennen lernen. Um die vorherrschenden Qualitäten vor Ort zu erfahren, laden wir zu einer Teezeremonie ein. Dafür gestaltet jeder von uns eine Einladungskarte. Und dann stehe ich auf dem Platz und überlege, wen ich einladen könnte. Endlich springe ich über meinen Schatten und betrete das Bettengeschäft am Eck. Herr S. sagt mir freudig zu. Zum vereinbarten Termin verwandeln wir den Platz in eine orientalische Landschaft. Mit Teppichen, Sitzkissen und vom Baum hängenden Tüchern und Räucherstäbchen versuchen wir eine ganz andere Atmosphäre zu schaffen. Herr S. und drei weitere geladene Gäste kommen zur ausgemachten Zeit und alle sind begeis-

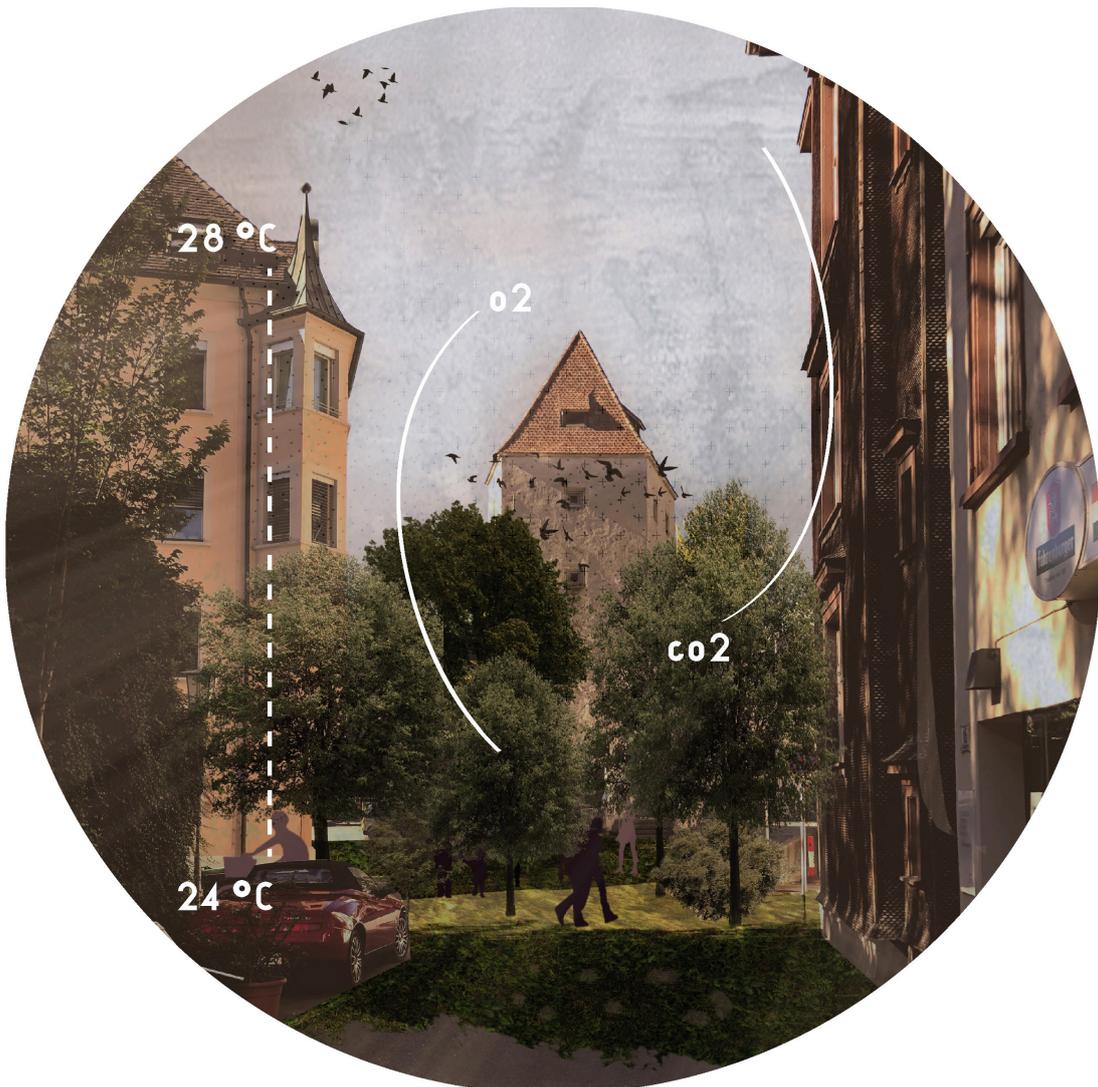


Abb. 12: Studierende gehen in Kontakt mit Stadtbewohnern, hören zu, erklären und zeigen neue Perspektiven auf. Foto: Patricia Keckeis.



Abb. 13: Aufgebaute Intervention: Regenschirme als Sonnenschutz über einem Setting für ein gemeinsames Teetrinken. Foto: Patricia Keckeis.



tert. Wir erklären ihnen unser Projekt und es geht nicht lange, da beginnen unsere Gäste von ihrer Wahrnehmung zu erzählen. Was sie an diesem Platz schon aller erlebt haben, was ihnen gefällt und was sie stört oder sie ändern würden. Wir hören einfach nur zu und schenken Tee nach ...⁴²⁵ (Abb. 13)

Auch der *Sketch Carpet* ermöglicht den Studierenden, den öffentlichen Raum mit einfachsten Mitteln zu verändern, gewohnte Gehweisen und -wege zu irritieren und Nutzerinnen in die eigenen Beobachtungen einzubeziehen. So wurde der *Sketch Carpet* im Rahmen des Stadt/Studios Feldkirch oftmals zur urbanen Picknickdecke, auf der die studentischen Skizzen nicht nur von unbefangener kindlicher Kreativität ergänzt wurden. Vielmehr schienen die Assoziationen und Wahrnehmungsbeschreibungen auf niederschwellige Weise zum Verweilen einzuladen, und oftmals wurde auf dem Teppich für einen gemeinsamen Kaffee Platz genommen. Es entstanden lebhaft Diskussionen zwischen den Studierenden und anderen Nutzern des öffentlichen Raumes.

Der *Sketch Carpet* ist somit zugleich urbane Intervention, Bühne der Aneignung und Feldtagebuch für die unmittelbaren Erfahrungen. Er wird zu einem Palimpsest der intersubjektiv erlebten Wahrnehmungen, das gleichermaßen Dokumentation wie auch sinnlicher Echoraum für den Entwurfsprozess ist. Durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Maßstäbe, Blickwinkel, Perspektiven und Sinnesebenen ergibt sich eine Polyphonie an Eigenschaften und Bezügen, mit denen ein Ort neu orchestriert werden kann.

Nach der körperlichen Auseinandersetzung mit den sinnlichen Qualitäten einer konkreten räumlichen Situation hing der *Sketch Carpet* für den

Abb. 14: Das gesellschaftliche Miteinander als sinnliche Teilhabe gestalten. Foto: Patricia Keckeis.



Rest des Entwurfssemesters für alle sichtbar im Atelier. Dadurch war es in Diskussionen und Tischkritiken einfacher, die erlebten sinnlichen Qualitäten zu „reaktivieren“ oder vor Ort angefertigte Skizzen assoziativ für die nächsten Entwurfsschritte zu nutzen.

Urbane Empathie

Das Sinnliche als Ausgangspunkt einer wahrnehmungsorientierten Lehre in Städtebau und Architektur umfasst sowohl die Sinnlichkeit des Entwerfenden als auch die sinnlichen Qualitäten architektonischer Räume.

Das Lebendige einer Stadt entsteht aus dem Zusammen von Mensch und physisch-materieller Umwelt. Der zeitgenössische Diskurs umschreibt dies oftmals mit dem Begriff der Atmosphäre. Damit kann unserer Meinung nach nicht nur die Annäherung und Beschreibung an ein Phänomen gemeint sein – vielmehr geht es um unsere gestalterische Fähigkeit, den Menschen durch Gebautes und durch die Möglichkeiten des Gebrauchs ihre eigene Lebendigkeit bewusst zu machen (Abb. 14).

In einer Zeit, in der Emotionalität nicht selten quantitativ anhand der „likes“ in sozialen Medien gemessen wird, in der Wissen in Echtzeit per Internet abrufbar und die Informationsdichte einen intellektuell kaum noch zu fassenden Umfang erreicht hat, bietet der Stadtraum eine wichtige materielle Gegenwelt des konkreten und unmittelbaren Erlebens. Im Stadtraum ist

der Mensch körperlich und sinnlich anwesend und bei sich, hier ist er nicht austausch- oder wegklickbar. Um aber gestalterisch mit dem Stadtraum umzugehen, bedarf es der Ausbildung einer urbanen Empathie, welche Architektinnen und Architekten in die Verantwortung nimmt, das gesellschaftliche Miteinander auch als eine sinnliche Teilhabe am öffentlichen Raum zu behandeln und zu vermitteln.

Anmerkungen

- 1** Julius Häusler, Master-Architekturstudent Universität Liechtenstein im Rahmen des Entwurfsstudios „Stadt/Studio Feldkirch: future public spaces“, Wintersemester 2018/19.
- 2** Die Darstellung beschränkt sich auf deutschsprachige städtebau- und architekturtheoretische Publikationen. Elisabeth Blum: *Atmosphäre. Hypothesen zum Prozess der räumlichen Wahrnehmung*. Baden 2010; Hans Boesch: *Die sinnliche Stadt. Essays zur modernen Urbanistik*. Zürich 2001; Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006; Rainer Goetz/Stefan Graupner: *Atmosphäre(n) II*. München 2012; Jürgen Hasse: *Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte*. Wien 2000; ders.: *Atmosphären der Stadt. Aufgespürte Räume*. Berlin 2012; Saskia Hebert: *Gebaute Welt. Gelebter Raum*. Berlin 2012; Christa Kamleithner: „Atmosphäre und Gebrauch. Zu zwei Grundbegriffen der Architekturästhetik.“ In: *Wolkenkuckucksheim* 14 (2009), H. 1; Katharina Lehmann: *Architekturästhetische Stadtwahrnehmung als eine Ästhetik der kulturellen Differenz*. Baden-Baden 2010; Andreas Rauh: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*. Bielefeld 2012; Peter Zumthor: *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Basel/Boston/Berlin 2004.
- 3** Christa Reicher: „Ästhetische Herausforderungen des urbanen Zeitalters. Mit regionalen geprägtem Städtebau sollte auf die komplexen neuen Verstädterungsprozesse geantwortet werden.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 269 vom 17.11.2012, S. 65.
- 4** Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Wiesbaden 1999, S. 7.
- 5** Susanne Hauser/Christa Kamleithner: *Ästhetik der Agglomeration*. Wuppertal 2006; Anne Brandl: „Ästhetische Fürsorge. Das Ringen um den Wert urbaner Landschaft.“ In: *Collage* 5 (2018), S. 11-13.
- 6** Dietmar Eberle/Eberhard Träger: *Dichte Atmosphäre: über die bauliche Dichte und ihre Bedingungen in der mitteleuropäischen Stadt*. Basel 2015, S. 21.
- 7** Die Begrifflichkeiten für diesen Zugang sind sehr unterschiedlich und reichen von phänomenologischer Raumforschung über urbane Psychologie, Architekturpsychologie und „heilende Architektur“. Einen kursorischen Überblick gibt Martina Guhl: „Wie fühlen wir uns in der Architektur?“ In: *Tec* 21 (2017), H. 5-6, S. 12-14.
- 8** Böhme 2006 (vgl. Anm. 2), S. 32.
- 9** Alexandra Abel: „Architektur und Aufmerksamkeit.“ In: dies./Bernd Rudolf (Hg.): *Architektur wahrnehmen*. Bielefeld 2018, S. 21-47, hier S. 23.
- 10** Gernot Böhme: „Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben: Ein neues Konzept ästhetischer Bildung.“ In: Rainer Goetz/Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München 2007, S. 31-43.
- 11** Albert Erich Brinckmann: *Baukunst. Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten*. Tübingen 1956, S. 5.
- 12** Rainer Schönhammer: *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung*. Wien 2009, S. 13. Zum Begriff des Leibes in Bezug auf die Wahrnehmung siehe u. a. Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Ostfildern 1998.
- 13** Jürgen Hasse: „Das Vergessen der menschlichen Gefühle in der Anthropogeographie.“ In: *Geographische Zeitschrift* 87 (1999), H. 2. S. 63-83, hier S. 65.
- 14** Cornelia Dietrich/Dominik Krinninger/Volker Schubert: *Einführung in die ästhetische Bildung*. Weinheim/Basel 2013, S. 29.
- 15** Sophie Wolfrum/Alban Janson: *Architektur der Stadt*. Stuttgart 2016, S. 23.
- 16** Alban Janson/Florian Tigge: *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen*. Basel 2013, S. 244-245.
- 17** „Eine Situation schließt Mannigfaltiges ganzheitlich (d. h. in sich zusammenhängend und nach außen abgehoben) durch eine Bedeutsamkeit zusammen, die aus Sachverhalten (daß etwas ist), Programmen (daß etwas sein soll oder möge) und Problemen (ob etwas ist) bestehen kann und im Inneren diffus ist (so daß nicht alles, eventuell gar nichts, in ihr einzeln ist).“ Hermann Schmitz, zit. nach: Michael Großheim: „Zur Phänomenologie der Wahrnehmung jenseits von Projektionismus und Konstellationismus.“ In: Vera Denzer/Jürgen Hasse/Klaus-Dieter Kleefeld/Udo Recker (Hg.): *Kulturlandschaft. Wahrnehmung – Inventarisati-on – Regionale Beispiele*. Bd. 4, Wiesbaden 2005, S. 51-61, hier S. 57.
- 18** Der von Wolfrum herausgegebene *Platzatlas* erhebt neben der Systematisierung der morphologischen Eigenschaften, der Form und Größe, Funktion und Programmen von Plätzen auch ihr performatives Potential. Sophie Wolfrum (Hg.): *Platzatlas. Stadträume in Europa*. Basel 2015. Siehe auch: Alban Janson/Thorsten Bürklin: *Auftritte. Interaktionen mit dem architektonischen Raum*:

die Campi Venedigs. Basel 2002
sowie Janson/Tigge 2013 (vgl.
Anm. 16).

19 Die folgende Aufzählung
methodischer Ansätze für eine
an der sinnlichen Wahrneh-
mung orientierte Stadtfor-
schung erhebt keinen Anspruch
auf Vollständigkeit, sondern
dient lediglich dazu, die
Spannweite der Möglichkeiten
aufzuzeigen: <http://www.larissafassler.com> (21.6.2019);
Jürgen Hasse: „Die Atmosphäre
einer Straße. Die Drosselgasse
in Rüdesheim am Rhein.“ In:
ders. (Hg.): *Subjektivität in der
Stadtforschung*. Frankfurt am
Main 2002, S. 61-113; Blum 2010
(vgl. Anm. 2).

20 Im Fall des Stadt/Studio
Feldkirch handelt es sich um
eine Zusammenarbeit zwischen
der Universität Liechtenstein
und dem Stadtmarketing
Feldkirch sowie der POTENTIALe,
einem von der Stadt Feldkirch
finanzierten Büro zur Aktivie-
rung des Stadtraums durch
Interventionen, inter- und
transdisziplinäre Projektideen
sowie kulturelle Veranstal-
tungen; siehe dazu [https://
www.potentiale.at/blog/stadt-
studio/](https://www.potentiale.at/blog/stadt-studio/) (21.6.2019).

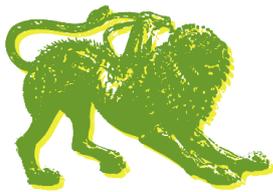
21 Dietrich/Krinninger/Schu-
bert 2013 (vgl. Anm. 14), S. 30.

22 Häusler (vgl. Anm. 1).

23 Ebd.

24 Hilke Marit Berger: *Hand-
lung statt Verhandlung. Kunst
als gemeinsame Stadtgestaltung*.
Berlin 2018, S. 135.

25 Feldbericht Bachelor-
Studierende im Rahmen des
Stadt/Studios Feldkirch, Raiff-
eisenplatz, Wintersemester
2018/19.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Thomas H. Schmitz
(Aachen)

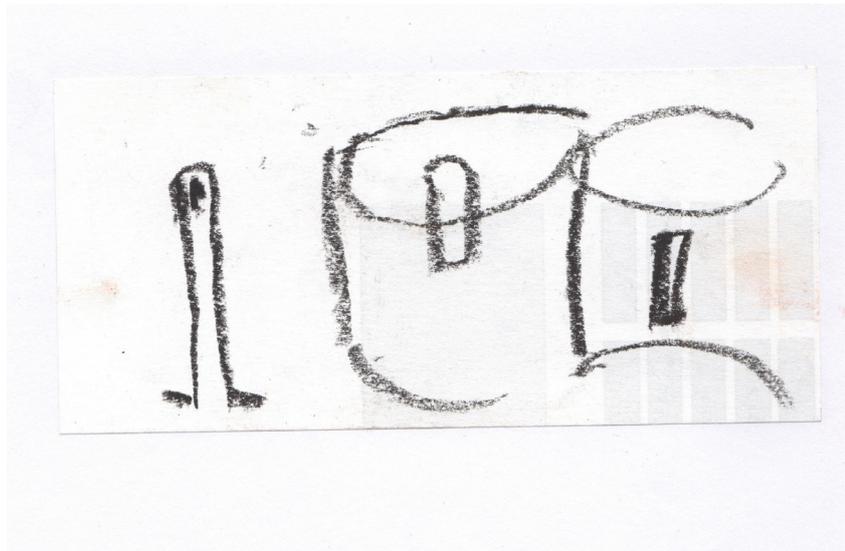
Entwerfen als Erinnern

Wie entstehen Ideen zu komplexen Environments? Dieser Beitrag dreht sich um die im wissenschaftlichen Kontext schwierige Frage, ob oder wie man Atmosphären entwerfen kann. Er versucht eine Einkreisung in neun Schritten, die das Entwerfen als ein Erinnern bestimmen, durch das wir uns auf ein kollektives Wissen über Atmosphären besinnen. Architekten können dieses Wissen als Stellvertreter und als Medium erschließen und in zeitgemäße Formen übersetzen. Dabei müssen sie lernen, Räume von ihren Wirkungen her zu denken und durch ihr subjektives Gespür für Wirkungen von Archetypen noch mehr auf die Menschen zu beziehen. Ergänzend werden methodische Entwurfspraktiken des Erinnerns vorgestellt: Christopher Alexanders 'A Pattern Language', die den Zugriff auf ein definiertes Netzwerk zeitloser, kollektiv verfügbarer Archetypen systematisiert. Und das Schöpfen von 'Denkbildern' aus dem individuell gestimmten Vorbewussten durch die Interaktion von manuellen Zeichenpraktiken und diskursiven Methoden, sowie die Erkundung der affektiven Wirkungen von Material und Faktur.

Der Beitrag wird begleitet von 'Mikroskizzen' (im Original etwa 6x12cm), die im Wintersemester 2012 von Philipp Grüll im Rahmen des Workshops "Bild_Entwurf" zu dem Master-Projekt "Landhaus" gezeichnet wurden. Das Projekt wurde durchgeführt als Kooperation des Lehrstuhls für Bildnerische Gestaltung und des Lehrstuhls für Wohnbau in der Fakultät für Architektur der RWTH Aachen University.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49487
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 79-90





Jene archaische Erfahrung, wie man beim Betreten eines Raumes dessen atmosphärische Stimmung in kürzester Zeit erspürt und ein Gefühl entwickelt für das, was dort ist, macht jeder Mensch tagtäglich – ein Leben lang. Das liegt daran, dass man Raum leiblich, mit der eigenen Körpererfahrung, multisensorisch und überwiegend unbewusst erlebt.¹ Die Fähigkeit zu derartiger Wahrnehmung geht weit über die topologisch oder optisch bestimmte Gestaltwahrnehmung hinaus. Sie scheint eine existenzielle Dimension zu haben und ist uns deshalb zu eigen, weil sie unserer situativen Orientierung, letztlich unserem Überleben dient. Wir wissen heute, dass unsere Instinkte, Empfindungen und Gefühle einen privilegierten Status einnehmen und die Wahrnehmung und das operative Verhalten unmerklich beeinflussen. Rationalität und bewusstes Denken erwachsen aus der konzertierten Interaktion mit dem subkortikalen System, das diese Empfindungen hervorbringt.²

Die Beantwortung der mir gestellten Frage, ob oder wie man Atmosphären entwerfen kann, erscheint mir im wissenschaftlichen Kontext zumindest schwierig, denn es geht, wie wir sehen werden, um Subjektivität, um Gespür und Gefühl. Wagen möchte ich allerdings eine Einkreisung in neun Schritten, die alle einen Gedanken verfolgen: Wie kommen Ideen in den Sinn?

1 Weil alle Menschen in ihrem Befinden Stimmungen spüren und in ihren Handlungen selbst produzieren, gibt es ein kollektives Wissen über Atmosphären.

Der Philosoph Gernot Böhme verwendet für die anfangs beschriebene Szenerie den Begriff der Befindlichkeit, die sich als eine Interaktion zwischen dem Raum und dem individuellen Spüren ereignet: "Sich befinden heißt einerseits sich in einem Raume befinden und heißt andererseits sich so und so fühlen, so und so gestimmt sein. Beides hängt zusammen und ist in gewisser Weise eins: In meinem Befinden spüre ich, in was für einem Raume ich mich befinde."³ Über diese Fähigkeit zum Deuten von Atmosphären verfügen nicht nur Fachleute, sondern alle Menschen in ähnlicher Weise. Reinhardt

Knodt spricht von einer *ästhetischen Kompetenz*, die mit der kommunikativen Kompetenz durchaus vergleichbar ist.⁴ Sie basiert auf einem immensen, individuell geprägten Reservoir an bewussten und vorbewussten Erinnerungen, aus denen sich die Erfahrung und Bewertung neuer Erlebnissituationen speisen. Daraus resultiert dann im Zusammenspiel sehr vieler Individuen ein kollektiver vorbewusster Wissensspeicher für den Umgang mit Atmosphären. Dieses Wissen kann der gruppenübergreifenden und einbeziehenden Verständigung dienen. Dadurch hat es per se eine identitätsstiftende, soziale Bedeutung.⁵ Es gehört, nebenbei bemerkt, zu den Bildungsaufgaben unserer Gesellschaft, dieses Wissen wieder mehr in das öffentliche Bewusstsein zu holen. Denn durch architektonische Qualität kann jede Person – wenn auch nicht in gleicher Weise – ergriffen werden, sodass sie von einer räumlichen Situation, von einem Detail berührt ist. Wie viele Aspekte hier tatsächlich zusammenwirken können, entdeckt der Architekt Peter Zumthor bei der Beschreibung seiner Befindlichkeit auf einem städtischen Platz:

*"...was hat mich da berührt? Alles. Alles, die Dinge, die Menschen, die Luft, Geräusche, Ton, Farben, materielle Präsenzen, Texturen, auch Formen. Formen, die ich verstehen kann. Formen, die ich versuchen kann zu lesen. Formen, die ich als schön empfinde. Und was hat mich da noch berührt? Meine Stimmung, meine Gefühle, meine Erwartung damals, als ich da saß. [...] Es gibt eine Wechselwirkung zwischen den Menschen und den Dingen. Damit habe ich zu tun als Architekt."*⁶

Die affektiven, vorbewussten Qualitäten der Bauten, der Dinge, der Natur interagieren hier mit Menschen, mit Handlungen und Empfindungen, mit dem Befinden. Architektonische Orte sollten also viel mehr als performative Szenarien gedacht werden, bei denen die Bauten als Bühne fungieren⁷ für die unterschiedlichen Akteure: Personen, dingliche Objekte und Vorgänge, die durch ihre Vielfältigkeit, Ambivalenz und Mehrdeutbarkeit die Atmosphäre mitproduzieren.⁸ Damit haben, das muss man Zumthors Aussage hinzufügen, alle Menschen zu tun, die ihre Lebensbereiche – und sei es auch noch so

ungelernt – mit jedem Ding und mit jeder Handhabung einrichten. Denn Atmosphären entstehen auch an Orten, die nicht geplant wurden. Architekten haben aber eine besondere Verpflichtung, ihr diesbezügliches Wissen gemäß ihrem professionellen Auftrag forschend zu reflektieren, zu pflegen und immer weiter zu vertiefen. Dazu gehören, wie wir noch sehen werden, auch Praktiken, dieses Wissen, das sich oft im Vorbewussten verbirgt, in das Bewusstsein zu holen.

2 Wenn wir Befindlichkeit planen wollen, müssen wir Räume von ihren Wirkungen her denken.

Gernot Böhme konstatiert in seiner *Theorie der Atmosphären*, dass man auf deren Entstehung durch Gestaltung einwirken kann:

*“Sie sind nicht nur etwas, das man spürt, sondern etwas, das durch bewusste, durchaus dingliche Konstellationen erzeugt werden kann. Das Paradigma dafür ist für ihn die Kunst des Bühnenbildes. Der Bühnenbildner ist gewohnt, durch bestimmte Arrangements von Gegenständen, Raumanordnungen, Licht und Ton ein Klima zu erzeugen.”*⁹

Das soll allerdings nicht heißen, dass hier das Szenografische etwa gegenüber dem Tektonischen – als einer Grundlage der Architektur – in den Vordergrund gestellt werden soll.¹⁰ Es kann aber durchaus bedeuten, dass das Tektonische auch unter dem Gesichtspunkt seiner Auswirkungen als *Erzeugende* von Atmosphären gedacht wird.

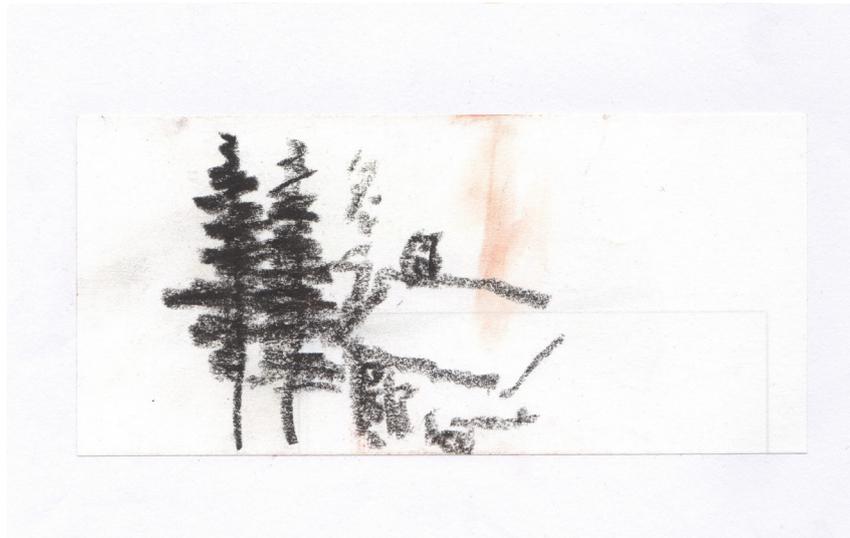
Hier kristallisiert sich eine Haltung im Entwerfen heraus, die über den klassischen Begriff der Gestaltgebung hinausgeht und das Denken umkehrt in *ein Denken von den Wirkungen her*: Wie wirkt etwas, wenn ich es so oder anders mache? Bruno Taut zitiert in seiner Architekturlehre den japanischen Dichter Basho, der gesagt haben soll: Man soll nicht studieren, was die Alten machten, sondern was sie suchten.¹¹ Und so stellt sich für den Architekten “nicht die Frage, welche Eigenschaften er dem gegenständlichen Raum, den er gestaltet, geben will, sondern welche Befindlichkeiten er für den Raum als Sphäre leiblicher Anwesenheit erzeu-

gen möchte.”¹² Dazu brauchen Architekten möglicherweise neue, methodische Paradigmen für das *Entwerfen* von Orten, Szenen, Dingen, die nicht nur Ihresgleichen berühren.

3 Beim Entwerfen können Planungen durch ein subjektives Gespür für ihre Wirkungen noch mehr auf den Menschen bezogen werden.

Entwerfen, Entwickeln, Erfinden bezeichnen eine besondere Form des *Nach-vorne-Denkens*: immer geht es darum, dass etwas Neues entsteht, das zuvor nicht in dieser Form existiert hat und auch so noch nicht gedacht war. Die Architekturphilosophin Sabine Ammon rechnet mit Bezug auf Platon und Aristoteles das Entwerfen dem Poiëtischen zu, nach dem griechischen poiëtikos, “zum Machen, Schaffen gehörig“. Für sie ist der Entwurf am Ende das, was wir brauchen, um ein neues Artefakt zumindest der Möglichkeit nach wirklich werden zu lassen. Dabei müssen für sie weitere Kennzeichen hinzutreten: “Sei es ein bestimmter Aspekt von Neuheit, von Komplexität, aber auch von planender Vorwegnahme, die die Anstrengung des Entwurfsvorgangs notwendig machen.”¹³ Der Architekt Louis Kahn hat, noch weitergehend, *Sinngebung* als eine Kernidee des Entwerfens bezeichnet und es damit als einen zutiefst menschlichen Akt definiert.¹⁴ Denn durch das Entwerfen gewinnen Orte und Dinge für Menschen einen von *Menschen für Menschen* erspürten Sinn.

Hinter all dem steht ein klassisches Dilemma des Entwerfens der Architekten und Designer: Es gibt für ihre Probleme keine logischen, eindeutigen Lösungen, weil die Probleme, die sie regelmäßig behandeln, insofern bösartig sind, als sie keine logisch begründbaren Lösungen zulassen. Diese weitreichende Formulierung stammt von dem Designtheoretiker Horst Rittel. Er diagnostiziert eine “ehrfurchteinflößende epistemische Freiheit beim Entwerfen“ durch einen notorischen “Mangel an hinreichender Begründung“.¹⁵ Entwerfen erfordert, ob wir es wollen oder nicht, neben der selbstverständlichen Berücksichtigung objektiver Anforderungen, Fakten und Zusammenhänge immer auch subjektive oder im Kollektiv entwickelte Haltungen zur Bewältigung



Der Schuppen neben den Tannen

objektiver Widersprüche, um eine zumindest *werkimmanente Objektivität* zu erreichen.¹⁶

Hier können jene qualitativen Aspekte eine orientierende Rolle finden, die für die Entstehung von Atmosphären relevant sind und die, wie wir gesehen haben, von den meisten Menschen erkannt werden. Gerade Architekten benennen auffällig oft als Referenzen für eine selbstverständliche und atmosphärisch gestimmte Architektur Bauten, die ohne Mitwirkung einer professionellen gestalterischen Planung entstanden sind. Das sollte uns zu denken geben.

4 Auch im 21. Jahrhundert können wir aus dem vorhandenen kollektiven Wissensspeicher schöpfen und lernen.

Bernard Rudofsky führt uns 1964 in seinem aufrüttelnden Buch *Architecture Without Architects* die Kunst des vernakulären Bauens als ein universelles Phänomen vor, das sich fernab der von individueller Autorschaft bestimmten Architekturdiziplin seit Urzeiten entwickelte.¹⁷ Oft wurde diese anonyme, *kollektive Kunstform* gar als Zufallsprodukt abgetan und wir haben nicht einmal einen Namen dafür. Hin und wieder entdecken wir in ihnen zukunftsweisende und nachhaltige Archetypen, die sich aus dem minimal-invasiven Umgang mit lokalen Lebensumständen ergeben.

In diesem kollektiven Handlungswissen,¹⁸ das auf den Erfahrungen ver-

gangener Generationen gründet, liegt eine Quelle der Inspiration für den durch seine Zivilisation konditionierten Menschen. Jeder Besuch in einer gut gereiften Kleingartensiedlung oder in einem türkischen Gecekondu zeigt, dass dieses Wissen sich auch heute noch wenigstens ansatzweise artikuliert, wenn die Akteure keinen oder nur rudimentären Zugriff auf die zivilisationsbedingten Systemstandards verfügen.¹⁹

Selbstredend haben auch Architekten vorbewusst derartige archetypischen Kenntnisse und Erfahrungen, die nicht immer im Einklang mit den Norm-Regeln ihrer Disziplin stehen. Durch einschlägige Entwurfspraktiken versuchen sie im Einzelfall, ihre Routinen zu überwinden und sie wortwörtlich *heraus zu arbeiten*. So thematisiert beispielsweise Louis Kahn immer wieder in seinen Aussagen das Zusammenwirken verschiedener Praktiken des Denkens, zu denen für ihn dezidiert auch das Fühlen gehört:

*“Erkenntnis ist, glaube ich, Denken und Fühlen zusammen. Denn Fühlen allein ist unfähig, etwas zu bewirken, aber das Denken ist ebenso unfähig dazu. Aber Denken und Fühlen zusammen bewirken so etwas wie Erkenntnis. Und diese Erkenntnis ließe sich als Sinn für Ordnung bezeichnen; als Sinn für das Wesen des Sinns.“*²⁰

Ähnliche, beinahe an Meditationspraktiken erinnernde Handlungen des *Nachspürens* beschreibt Bruno Taut

in seinen *Architekturüberlegungen* im Wechsel mit den quantitativen, pragmatisch ingenieuraffinen Planungen: "Dann aber, am besten in stillen Nachtstunden, sammelt man alles Gefühl – ohne zu zeichnen. Was bisher Schema war, beginnt Körper mit Leben zu werden, man selber hört auf zu denken, sondern fühlt. Man ist Medium, durch das das bisher Gebaute hindurchgeht, um neues Leben zu werden. Das Gefühl ist ein Filter, nicht alles vom Erfahrenen, Bekannten läßt es durch: den Rest gibt die neue Aufgabe mit ihren neuen Momenten. Und dann beginnt die Hand zu zeichnen, abstrakte Linien; die Hand macht es allein, der Kopf

später alles dessen nur, und das Lernen wäre dann eben nur ein Sichwiedererinnern."²²

Diese Aussage leuchtete mir – für sich genommen – von Beginn an selbstverständlich ein, denn sie war außerordentlich inspirierend für das Verstehen und für die Konzeption didaktischer Prozesse. Auch heute erscheint sie mir gerade in ihrer Einfachheit und Weitsicht noch höchst aktuell. Sie rückt aber auch (und das ist in dem hier behandelten Kontext wichtig) das Entwerfen in einen neuen Kontext. Wir könnten nämlich das *Entwerfen* über die Dimension des Neu-Erfindens hi-



Es ist warm und riecht nach Pfefferminz, das Wasser ist frisch

ist ausgeschaltet."²¹ Worauf zielt die hier beschriebene *Sammlung des Gefühls*, wenn die pragmatischen Fragen bereits geklärt sind? Was könnte mit dem im Wesen unveränderlichen Sinn des Menschen gemeint sein? Für mich liegt es nahe, diesen *Sinn* als ein kollektiv vorhandenes, vorbewusstes Wissen und dieses *Erfühlen* als ein *Erinnern* zu denken.

5 Entwerfen kann als ein Erinnern gedacht werden, durch das wir uns auf unsere Wurzeln besinnen.

Dieser Gedanke beruht auf meiner Lektüre von Platons *Phaidon* Anfang der 80er Jahre. In diesem Text wird berichtet, dass Sokrates als eines der Argumente für die Unsterblichkeit der Seele die Hypothese formuliert, alle Lernprozesse seien nichts anderes als Erinnerungsvorgänge: "die, von denen wir sagen, daß sie lernen, erinnern sich

naus als ein Lernen und auch als ein *Erinnern* denken, aus dem heraus in engem Bezug auf die lokale Situation, auf die Akteure und auf deren wechselseitige Interaktionen etwas Neues entwickelt wird.

Dieser Gedanke war für mich anfangs noch eine vorsichtige Vermutung, die ich zunächst auf das Zeichnen und auf den Umgang mit Farben bezog. Mittlerweile lehrt mich eine langjährige Erfahrung, dass er auch zu einem methodischen Paradigma für bestimmte Fragestellungen innerhalb des Entwurfs werden kann, insbesondere zur Erzeugung von leiblicher Befindlichkeit, zur Stimmung von Räumen. Eine wenigstens teilweise Umkehrung von Entwurfs-Paradigmen in ein Denken von den Wirkungen her führt zu einer viel bewussteren Orchestrierung der Notwendigkeiten unter dem Gesichtspunkt der Qualitäten, oder nach



unterm Dach

Böhme: der *Charaktere von Atmosphären*.²³ Aber das ist nicht ganz einfach. Denn gerade dann, wenn sich EntwerferInnen räumliche Szenarien in ihrer ganzen Komplexität vorstellen sollen, brauchen sie Denkansätze, Analogien, Erinnerungen aus verschiedensten Zusammenhängen und Betrachtungsperspektiven, die ihnen als Stimuli und Inspirationen²⁴ dienen für ein spekulatives, vorwärtsgerichtetes Weiterdenken im Kontext ihrer Problemstellung. Dazu gehört auch die Benennung von Referenzen und empirisch erprobten Lösungen.

6 'A Pattern Language' systematisiert den Zugriff auf ein definiertes Netzwerk zeitloser, kollektiv verfügbarer Archetypen.

Ein diesbezüglich bahnbrechender und in dieser Form einmaliger Ansatz zur Systematisierung des Zugriffs auf kollektive Erinnerung ist das Buch *A Pattern Language* von Christopher Alexander. Es ist eine als Netzwerk strukturierte Sammlung von 253 empirisch belegten Patterns (Entwurfsmustern), die einen *Timeless Way of Building* beschreiben, der in einem eigenen Buch mit gleichem Titel publiziert wurde. Beide Bücher sind als Teile eines zusammengehörenden Werks zu verstehen.²⁵ Im Zentrum des Projekts steht die Generierung der von ihm so bezeichneten *Qualität ohne Namen*. Im Sinne von Böhme könnte dasjenige an Atmosphären gemeint sein, das "für den Bewohner gerade alltäglich und selbstverständlich ist und das der Einheimische durch sein Leben ständig

mitproduziert"²⁶ – man müsste hier ergänzen: in seiner immer lebendigen Interaktion beispielsweise mit sozialen, organisatorischen, räumlich-architektonischen Akteuren und Szenarien, die hier im Zentrum des Interesses stehen. Alexander beschreibt das kollektive Wissen als einen generativen Code, der Bauten genotypisch konditioniert:

*"So I began to wonder if there was a code, like the genetic code, for human acts of building? Is there a fluid code, which generates the quality without a name in buildings, and makes things live? Is there some process which takes place inside a person's mind, when he allows himself to generate a building or a place which is alive? And is there indeed a process which is so simple too, that all the people of society can use it, and so generate not only individual buildings, but whole neighborhoods and towns? It turns out that there is. It takes the form of language."*²⁷

A Pattern Language ist in drei maßstäbliche Abschnitte vom Großen zum Kleinen gegliedert: *Towns* (mit den Teilen *Regions*, *Cities* und *Communities*), *Buildings* und *Construction*.

Jedes einzelne Pattern beschreibt inhaltliche umgrenzte Aspekte und architektonische Handlungsstrategien zu der allen Patterns gemeinsamen *Qualität ohne Namen*. Und alle sind durch ein differenziertes System von Verweisen systemisch verknüpft. Das komplexe Problem der Planung von städtischen Agglomerationen wird so in unabhängig voneinander lösbare, elemen-

tare Teilprobleme beziehungsweise Teillösungen zerlegt, die flexibel auf wechselnde Fragestellungen ausgelegt und zu passgenauen Gesamtlösungen kombiniert werden können. Auf diese Weise ergibt sich ein generativer Code, der als Sprache begriffen wird. Die daraus resultierenden räumlichen Beziehungen sind als eine qualitative Ordnung der Architektur zu verstehen, deren korrekte architektonische Ausformulierung eher im Bauprozess er-

7 Das Schöpfen der Bilder aus einem individuell gestimmten Vorbewusstsein

Wir können Erinnerungen und Bilder auch selbst suchen. Das bedeutet, dass wir in Form von Zeichnungen, Collagen bis hin zu modellartigen räumhaltigen Ausdrucksformen selbst bildnerisch tätig werden. Gabriela Goldschmitt hat in ihren Studien überzeugend nachgewiesen, dass in der frü-



man kann den Garten sehen

fühlt, als in präzisen Plänen quantifiziert werden soll.

Die zuvor dargelegten Gedanken zu einem kollektiv verfügbaren Wissen tauchen explizit auch bei Alexander auf, dessen Leitbild die vernakuläre Architektur war. Das lässt sich unter anderem auch an den Fotografien in seinen Büchern ablesen, die durch ihre besonderen atmosphärischen Qualitäten auffallen und häufig lebendige Szenen leiblicher Anwesenheit darstellen. 2008 führt er in einem Interview folgendes aus: "mit zeitlos meine ich etwas, das mit einem Archetyp verbunden ist. Es hat mit Dingen zu tun, die aus der Tiefe unseres Unterbewusstseins kommen".²⁸

Aber neben derartigen elaborierten und limitierten System-Sammlungen brauchen wir auch individuelle Strategien, unsere eigenen und ganz persönlichen Erinnerungen zu aktivieren, die im Einzelfall über das thematisch begrenzte Gebiet der *Pattern Language* hinausreichen können.

hen Ideenfindungsphase das *manuelle Skizzieren* aufgrund der Eigenschaften unseres kognitiven Systems gegenüber anderen Modi der Bildherstellung Vorteile hat. Dies liegt "teilweise daran, dass im Skizzieren eine kognitive Ökonomie zum Tragen kommt: die Produktionsgeschwindigkeit, die Unabhängigkeit von Vorschriften, flexible Abbruchregeln und die Tatsache, dass das Skizzieren mit Bildern interagieren kann und daher Unvollständigkeit, Ungenauigkeit und Maßstabslosigkeit toleriert."²⁹

Denn nur manuelle Skizzen sind einfach reversibel und veränderbar, sie sind durch ihre Unschärfe in hohem Maße suggestiv und zugleich interpretationsoffen, ohne ihre Schöpfer oder Betrachter vorschnell auf eine Lösung festzulegen oder den Entwurfsprozess durch die Illusion der Perfektion oder Eindeutigkeit vorzeitig als beendet anzusehen.

Ausgehend von der These, dass Planung auch durch ihre Werkzeuge und

Methoden bestimmt wird, habe ich an anderer Stelle³⁰ für den Kontext der Entwurfslehre bildnerische Handlungspraktiken in frühen, suchenden Entwurfsphasen ausführlich beschrieben. Dort entstehen schnelle, fast halbautomatische Artefakte im vorgegebenen Bezug zu präzisen inhaltlichen Fragestellungen.

Diese adressieren zumeist qualitative Aspekte, die uns zu dem hier behandelten Thema der Atmosphären zurückführen: gefragt wird etwa nach Assoziationen oder nach Charakteren von Atmosphären, wie Stimmungen, Bewegungssuggestionen oder sinnlichen Qualitäten (Synästhesien) in Bezug auf ein Gebäude, auf Raumgruppen, auf Funktionen oder nach semantischen Konnotationen und erzählerischen Momenten. Beim Betrachten selbst eines unscheinbaren und halb-zufällig entstandenen Fleckes kann es dann *funken* und es tauchen Assoziationen, Erinnerungen oder Vorstellungen aus dem Vorbewussten auf.

Diese Bildhandlungen erfolgen in den von uns durchgeführten Entwurfsprojekten³¹ in einem methodischen Wechsel mit Phasen der verbalen Deutung und Konzeptualisierung der oft abstrakt wirkenden Artefakte. Dieses Diskussionsformat und das Feedback Dritter übernehmen in der semantischen Dimension des Wortes eine ebenso wichtige Rolle für die Inspiration und Präzisierung der Konzepte wie die manuellen Bildpraktiken und sie können sich auch wechselseitig initiieren. Das bedeutet, dass umgekehrt auch Wort(-schöpfungen) Bild(-schöpfungen) auslösen können. Aus diesem Wechselspiel entstehen *Denkbilder*, die beschreiben, wie wir ein Problem deuten. Es sind bildnerische Artefakte, gepaart mit deren begrifflichen Benennungen. Sie sind als Bild(-schöpfungen) und als Wort(-schöpfungen) zugleich präzise und unscharf, dadurch aber auch hochgradig imaginativ, weil sie Assoziationsketten auslösen und Referenzen hervorrufen. Erfahrungsgemäß beschreiben sie qualitative, synästhetische, räumliche Vorstellungen und erzählerische Momente aus dem Fundus der Erinnerung, immer verbunden mit den individuellen persönlichen Horizonten ihrer Schöpfer.

Diese *Denkbilder*³² haben insofern Ähnlichkeiten mit *Patterns und mit mentalen Bildern*,³³ als sie die anschließenden Recherchen nach Referenzen und die Entwurfsprozesse durch qualitative Leitvorstellungen wesentlich bestimmen. Auf diese Weise werden sie zu leitenden Maximen, durch die 'böartige Probleme' in einem konsistenten Sinngefüge eine eigene Logik finden, die Erlebnisqualität mit in das bauliche Konzept einschreibt.

8 Ein zentrales Moment atmosphärischer Gestimmtheit sind körperliche Affekte durch Material und Faktur

Zu diesen Erlebnisqualitäten gehört eine zentrale Dimension zur Stimmung von Räumen. Das ist ihre Faktur und damit verbunden, ihre physische und sinnlich erfahrbare Präsenz. Zumthor spricht gar von einer *Magie des Realen*.³⁴ Das Material, seine Bearbeitung und seine Fügung erzeugen Effekte, die ihrerseits Dinge und Orte stimmen und dort auf die Befindlichkeit der Menschen einwirken. Derartige Effekte adressieren unmittelbar unsere unterschwellige körperliche Wahrnehmung. So hat die Architektin Farshid Mousavi in *Die Funktion des Ornaments* gezeigt, dass die kulturelle Aussagekraft vieler Gebäude über Empfindungen und Affekte transportiert werden, deren Wirkungen direkt der Materie zu entspringen scheine. Die Art ihrer tektonischen Fügung teilt sich bei einem in dieser Hinsicht gelungenen Bauwerk jedem, auch dem ungelerten Betrachter selbstverständlich mit: "Indem sie direkt auf die Affekte wirken, umgehen sie die Notwendigkeit zur sprachlichen Kodifizierung."³⁵

Offen bleibt hier, ob diese Wirkung nur aus den Materialien selbst, oder nicht auch aus dem Spüren des Ausdrucks ihres Gefügt-Seins entsteht, das sich in einer handwerklichen Ausführung am deutlichsten entwickelt. Moussavi entdeckt in solchen Effekten eine spezifische Qualität von Architektur, die aus dem Materialgefüge erwächst und daher untrennbar mit ihm verbunden ist. Diese Qualität ist für sie eine Art von Schmuck, der aber nicht oberflächlich appliziert ist, sondern aus einer Art von *Innerer Notwendigkeit*³⁶ der baulichen Fügung wie von selbst entsteht. Daraus entwickelt sich eine neuartige und zu-

kunftsweisende Deutung des Begriffs *Ornament*:

*„Das Ornament ist die Gestalt, die aus dem stofflichen Substrat hervorgeht, der Ausdruck der verborgenen Kräfte, die durch die Prozesse der Konstruktion, der Fügung und des Wachstums sichtbar werden. Durch das Ornament überträgt das Material Affekte. [...] Es hat weder die Absicht zu schmücken, noch besitzt es eine versteckte Bedeutung.“*³⁷

In dieser Deutung sehe ich Ähnlichkeiten zu den (wohl nur von Menschen als ästhetisch empfundenen) gewachsenen oder physikalisch bedingten organischen und anorganischen Gestaltformen in der Natur.³⁸ Diese bringen Form-, Fügungs- und Farbeigenschaften hervor, deren Charakteristika nicht *geplant* sind, sondern durch Selbstbildungsprozesse nach generischen Gesetzmäßigkeiten *gewachsen oder geworden*. Ein Gedanke, der neben der Konzeption von Räumen, Nutzungen und Relationen auch leitend ist für die Ideen zur Materialverarbeitung bei Christopher Alexander, der darin wesentliche Charakteristika vernakulären Bauens erkennt.

„In der Biologie, wie beim vernakulären Bauen, stellen nicht Maße, sondern Prozesse Standards dar, aus denen individuelle Maße kontextsensitiv hervorgehen. Standardisiert ist nicht der Phänotyp, sondern der Genotyp, nicht die Form des Baumes, sondern der Prozess seines Wachstums, der aber sensibel für Umwelteinflüsse ist. Die *Pattern Language* versucht dieses Prinzip der Unterscheidung von Genotyp und Phänotyp auf die Architektur anzuwenden.“³⁹ Dieses Prinzip ist dem Menschen nahe, denn es ist lebendig und es verkörpert unsere eigene Genese und unser Wesen. Darum kann es die Entstehung von Räumen fördern, die uns rühren.

9 Architekten können kollektives Wissen als Stellvertreter und als Medium erschließen und in zeitgemäße Formen übersetzen.

Eine Übertragung der hier entwickelten Gedanken in die Bau- und Planungspraxis könnte allerdings einen Paradigmenwechsel erfordern, der beispielsweise den Grad der Vorausplanung oder

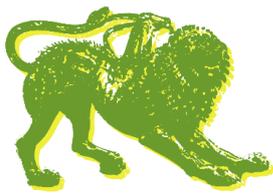
die Exaktheit vermaßter Pläne in Frage stellt, genauso wie das gegenwärtig dominante Prinzip der individuellen Autorschaft der Architekten. Erst ganz am Ende von *The Timeless Way Of Building* rückt Alexander damit heraus: „... we can only make a building live when we are egoless. [...] The beauty of this place, the quality in it which touches us, the thing which makes it live, is, above all, that it is carefree, that it is innocent.“⁴⁰ Ichlosigkeit, Unbekümmertheit, Unbewusstheit sind Attribute der gemeinschaftlichen Interaktion im Spiel.⁴¹ Dafür braucht es Zeit, dass Dinge reifen können und es braucht ein verbindendes Verständnis der Regeln, das wir in dem kollektiven Wissensspeicher vermuten dürfen.

Vielleicht bewirkt ja die Einbeziehung von Erinnerung und Referenz in unsere Entwurfsmethodiken eine Aktivierung dieses Wissens gegenüber den professionell etablierten Fortschritts-Routinen?⁴² Eine wertschätzende Haltung gegenüber bestehenden Wissenskulturen stiftet Kontinuität. Und sie verankert das Nachdenken über Bauen als einen wortwörtlich stimmungsrelevanten Bestandteil der Kultur und des Zusammenlebens in der Bevölkerung – und bei den Architekten. Unsere vielen Versuche und Erfahrungen in der Entwurfslehre deuten darauf hin, dass Patterns oder Denkbilder gerade in der Frühphase eines Entwurfsabschnitts das Schema des pragmatisch Notwendigen durch eigene mentale Bilder inspirieren und zu komplexen atmosphärischen Vorstellungen weiter entwickeln können. Architekten kommt hier eine Mittlerfunktion innerhalb der Gesellschaft zu. Mit ihrem fachspezifischen Hintergrund können sie gezielter und weitergehend vorhandenes Wissen aktivieren und in zeitgemäße Formen jenseits von Kitsch und Klischee übersetzen. Dazu braucht es Gespür und ein profundes Archiv im Hintergrund. Um da heran zu kommen, muss man, wie Taut eindrücklich schildert, *loslassen* können, auch heute: *“Man ist Medium, durch das das bisher Gebaute hindurchgeht, um neues Leben zu werden. Das Gefühl ist ein Filter, nicht alles vom Erfahrenen, Bekannten läßt es durch: den Rest gibt die neue Aufgabe mit ihren neuen Momenten. Und dann beginnt die Hand zu zeichnen, abstrakte Linien; die Hand macht es allein, der Kopf ist ausgeschaltet.“*⁴³

Anmerkungen

- 1 Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006. S. 88.
- 2 Antonio Damasio: *Descartes' Irrtum - Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1997. S. 219.
- 3 Böhme 2006 (Anm. 1), S. 122.
- 4 Reinhardt Knodt: *Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum*. Stuttgart 1994. S. 50.
- 5 Nikolaus Kuhnert, Anh Linh Ngo: "Die Produktion von Präsenz. Potenziale des Atmosphärischen" in: *ARCH+ 178: Die Produktion von Präsenz*, 2006 und Knodt 1994 (Anm. 4), S. 50.
- 6 Peter Zumthor: *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Basel 2010. S.17.
- 7 Vgl. dazu das berühmte Diktum von Hermann Czech aus dem Jahr 1971: "Architektur ist nicht das Leben. Architektur ist Hintergrund. Alles andere ist nicht Architektur."
- 8 Böhme 2006 (Anm. 1), S. 133.
- 9 Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006. S. 50.
- 10 Kenneth Frampton: *Grundlagen der Architektur, Studien zur Kultur des Tektonischen*. München, Stuttgart 1993, S. 25-26 und S. 422-425. Im letzten Abschnitt möchte ich zeigen, dass das Tektonische sogar ein bestimmender Faktor von Atmosphären sein kann.
- 11 Bruno Taut: "Architekturüberlegungen". In: *ARCH+ 194: Bruno Taut: Architekturlehre*, 2009. Beilagenheft, S. 11.
- 12 Böhme 2006 (Anm. 1), S. 88.
- 13 Sabine Ammon: "Perspektiven architekturphilosophischer Entwurfsforschung". In: Jörg H. Gleiter / Ludger Schwarte (Hg.). *Architektur und Philosophie*. Bielefeld 2015, S. 185-195, hier S. 187-189.
- 14 Louis Kahn: "Architektur und Hochschule", 1953. In: Alessandra Latour (Hg.). *Louis Kahn – Die Architektur und die Stille – Gespräche und Feststellungen*. Basel 1993, S. 57.
- 15 Horst Rittel: *Die Denkweise von Designern: Mit einer Einführung von Wolf Reuter und einem Interview von 1971*. Hamburg 2012. S. 32ff. Vgl. auch: Gabriela Goldschmidt: „Manuelles Skizzieren. Warum es immer noch relevant ist“. In: Sabine Ammon / Inge Hinterwaldner (Hg.). *Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung. Operative Artefakte in Entwurfsprozessen der Architektur und des Ingenieurwesens*. Paderborn 2017. S. 33: "Entwurfsprobleme sind typischerweise schlecht strukturiert." diese haben nach ihrer Erläuterung "keine feststehenden Lösungsroutinen, sondern können viele gültige Lösungen vorweisen."
- 16 Vgl. dazu eine ausführliche Erläuterung in Thomas Schmitz: "Zur Handwerklichkeit des Denkens beim Entwerfen". In: F. Czolbe / D. Magnus: *Notationen in kreativen Prozessen*. Würzburg 2015. S. 197-227.
- 17 Bernard Rudofsky: *Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur*. Salzburg und Wien 1989.
- 18 Vgl. dazu die von den Kulturwissenschaftlern Aleida und Jan Assmann entwickelte Theorie des kulturellen Gedächtnisses, die u.a. auf dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses des französischen Soziologen Maurice Halbwachs aufbaut.
- 19 Wenn Zeit- und Geldnöte und das Zurückgeworfen-Sein auf die eigenen kreativen Potentiale die Entstehung atmosphärisch gestimmter Räume begünstigt, dann könnte man sich doch zumindest fragen, ob es auch Bedingungen ohne Not gibt, die Ähnliches bewirken?
- 20 Louis Kahn: "Neuland in der Architektur". Rede vor dem CIAM-Kongress in Otterlo, 1959. In: Kahn 1993 (Anm. 15), S. 62.
- 21 Taut 2006 (Anm. 12), S. 8.
- 22 Platon: *Phaidon oder von der Unsterblichkeit der Seele. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Stuttgart 1978. S. 49. Auch für Thomas Hobbes schauen die Menschen in der Vorstellung zurück auf vergangene Empfindungen. "Die Einbildung", so schreibt er, "ist demnach nichts als die erlöschende Empfindung." In: Richard Sennet: *Handwerk*. Berlin 2008. S. 279.
- 23 Böhme 2006 (Anm. 1), S. 18 und S. 123-124.
- 24 Goldschmidt 2017 (Anm. 16), S. 34-37.
- 25 Christopher Alexander, Sara Isikara, Murray Silverstein: *A Pattern Language. Towns-Buildings-Construction*. New York 1977. Christopher Alexander: *The Timeless Way of Building*. New York 1979.
- 26 Böhme 2006 (Anm. 1), S. 131.
- 27 Alexander 1979 (Anm. 25), S. 166. Nicht die Form des Gebauten, sondern die Regeln seiner inneren Organisation, seiner Wirkungen, seines Eingehens auf Umwelteinflüsse ist bestimmt durch eine Anzahl verknüpfter Patterns, die das Genom eines Projekts bilden. Vgl. dazu: Gunnar Tausch: "Der Idealismus der Verknüpfung und der Realismus der Maße."

- In: *ARCH+ 189: Entwurfsmuster*. 2008. S. 38-45, hier S. 44.
- 28** Christopher Alexander im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist: "Von fließender Systematik und generativen Prozessen". In: *Arch+189* (Anm. 28), S. 24.
- 29** Goldschmidt 2017 (Anm. 16), S. 51-52.
- 30** Thomas Schmitz: "Manuelle Handlungspraktiken im Entwurf. Eine methodologische Deutung von Alexander Cozens' Blot-Methode als suggestive Schnittstelle zum Vorbewussten." In: Rikke Lyngsø Christensen u.a.. *Artefakte des Entwerfens. Skizzieren, Zeichnen, Skripten, Modellieren*. Berlin 2019, im Erscheinen.
- 31** Entwurfsprojekte und ergänzende Module (Bild_Entwurf) wurden in Kooperation meines Lehrstuhls für Bildnerische Gestaltung mit Entwurfslehrstühlen der Fakultät Architektur der RWTH Aachen University durchgeführt: Lehrstuhl für Wohnbau, Lehrstuhl für Gebäudelehre und Grundlagen des Entwerfens, Lehrgebiet Bauplanung und Baurealisierung und Lehrstuhl für Baukonstruktion.
- 32** Vgl. dazu Goldschmidt 2017 (Anm. 16), S. 38.
- 33** Über Referenzen gelangen individuelle Kenntnisse der Architekturgeschichte, aber auch biografisch bedingte Spezialkenntnisse in den Diskurskreislauf.
- 34** Zumthor 2010 (Anm. 6), S. 17. Auch Böhme nutzt den Begriff Magie für die Erzeugung von Atmosphären durch die Charaktere von Materialien; Böhme 2006 (Anm. 1), S. 160.
- 35** Farshid Moussavi: *Die Funktion des Ornaments*. Harvard University Graduate School of Design 2008. S. 7.
- 36** Ich verwende hier einen, wie ich meine, passenden Begriff von Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 1952. S. 80 – allerdings in einem weiter gefassten Sinn.
- 37** Moussavi 2008 (Anm. 11), S. 8.
- 38** Vgl. dazu Peter S. Stevens: *Formen in der Natur*. München, Wien 1988.
- 39** Tausch 2008 (Anm. 29), S. 44.
- 40** Alexander 1979 (Anm. 25), S. 535.
- 41** Das Spiel dient als geschütztes konkreatives Arrangement der Erkundung der eigenen Möglichkeiten. Es nutzt Momente der Selbstvergessenheit, um die Logik des unverhofften Sich-Zeigens zu bedienen und dem Diktat der instrumentellen Vernunft und Zweckrationalität zu entkommen. Vgl. Gerald Hüther / Christoph Quarch: *Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als Funktionieren ist*. München 2018. S. 39 und S. 177-179.
- 42** Vgl. dazu Frampton 1993 (Anm. 10), S. 29.
- 43** Taut 2006 (Anm. 12), S. 8. Vgl. dazu auch: Hüther 2018 (Anm. 41), S. 192-193.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

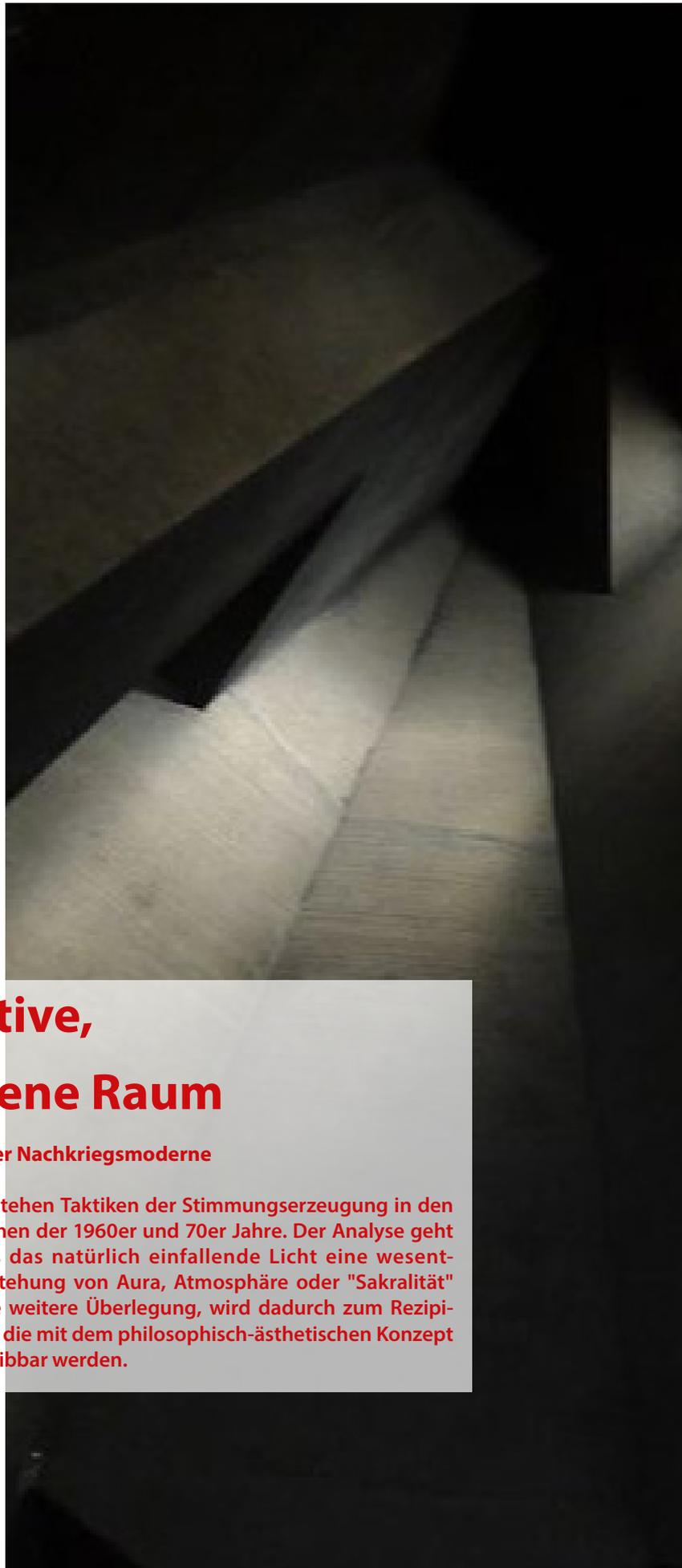
Ralf Liptau
(Wien)

Der rezeptive, der erhabene Raum

Licht in Betonkirchen der Nachkriegsmoderne

Im Zentrum des Textes stehen Taktiken der Stimmungserzeugung in den so genannten Betonkirchen der 1960er und 70er Jahre. Der Analyse geht die These voraus, dass das natürlich einfallende Licht eine wesentliche Rolle bei der Entstehung von Aura, Atmosphäre oder "Sakralität" spielt. Der Raum, so die weitere Überlegung, wird dadurch zum Rezipienten von Phänomenen, die mit dem philosophisch-ästhetischen Konzept der Erhabenheit beschreibbar werden.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49496
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 91-102



**Abb. 1. St. Agnes, Berlin,
Entwurf Werner Düttmann,
1965-67, Blick auf den Altar-
bereich, Aufnahme 2012. Bild:
Pfarrei St. Bonifatius Berlin,
CC BY 2.0.**

Der Innenraum der ehemals katholischen Kirche St. Agnes in Berlin wurde im Jahr 2012 vollständig leergeräumt. 1963 bis 1967 nach Plänen des Berliner Architekten und Baubeamten Werner Düttmann (1921-1983) errichtet, sind hier im Rahmen einer Nutzungsänderung knapp fünfzig Jahre später Kreuzifix, Altar, Kanzel, Orgel und Bänke entfernt worden. Übrig blieb während der Umbauphase zunächst also nur der leere Raum (Abb. 1).

Dennoch, und das ist die Eingangsbeobachtung des folgenden Beitrags, blieb

dem Inneren des Kirchbaus weiterhin eine auratisch, ästhetisch – oder eben "sakral" – aufgeladene Konnotation erhalten, wenn nun auch ohne einen expliziten christlich-religiösen Bezug. Die zentrale Beobachtung gleich vorweg: Das indirekt einfallende Tageslicht, das sich im Innenraum über die rau verputzten, monumentalen Wandscheiben verteilt, war seit je her zentraler Träger der Raumstimmung gewesen und war es nun auch weiterhin. Immaterielles Licht als wesentliches Baumaterial zur Herstellung von Atmosphäre.



"Es ist ein Raum beinahe ohne Eigenschaften", hatte die Witwe des Architekten, Martina Düttmann, schon im Jahr 1990 über das damals noch in Nutzung befindliche Innere der Kirche geschrieben.¹ Eigenschaftslos "außer seiner Wucht, außer seiner Schwere, außer seiner fast erdrückenden Leere – wäre da nicht das Licht, dem der Raum alle Wirkung einräumt."² Und, noch konkreter: "Das Heilige [...] bewerkstelligte er [Architekt Werner Düttmann, R.L.] durch einen Streifen Licht von der Seite."³ Im Blick hatte Martina Düttmann dabei das Licht, das indirekt durch ein raumhohes, senkrechttes Fensterband in der südwestlichen Ecke des Altarraums einfällt und sich – je nach Sonneneinstrahlung und Tagesverlauf anders – über die rau verputzte, monumentale Altarwand verteilt. Auch nach Entfernen der Prinzipalstücke im Jahr 2012 enthob das immaterielle Licht als grundlegender Bestandteil der architektonischen Wirkung den Raum in eine nun zwar nicht mehr konkret als heilig benennbare, aber weiterhin gestimmte, auratische Sphäre. Der gebaute Raum selbst, die im Physischen sich manifestierende bauliche Gestaltung räumt, so Martina Düttmann, dieser immateriellen Komponente Licht "alle Wirkung ein."⁴ Trotzdem der Bau mit seinen monumentalen, rau verputzten Wandscheiben als solcher sehr wuchtig daherkommt, nimmt er sich in seiner konkreten Materialität dem einfallenden Licht gegenüber maximal zurück, empfängt seine auratische Aufladung von außen und wird damit – so mein Begriffsvorschlag – zum rezeptiven Raum. Ähnlich wie bei einer Kinoleinwand geht die Wirkung eher von dem aus, was sich *auf* den Wandscheiben abspielt, denn von ihrer Ausdehnung und Materialität selbst.

Im folgenden Text gehe ich der Frage nach, auf welche Weise genau auch in anderen modernen Kirchenräumen vor allem der 1960er und 70er Jahre ein natürlicher Lichteinfall deren auratische Aufladung bewirkt.⁵ Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei die so genannten Betonkirchen, also die als monumental und hermetisch empfundenen Kirchenbauten aus Sichtbeton, in deren Innerem zumeist äußerst sparsam mit na-

türlich einfallendem Licht umgegangen wird. Die Frage nach dem Licht ist damit gleichermaßen immer auch die Frage nach der Dunkelheit. Betonkirchen der 1960er und 70er Jahre nehmen Motive avantgardistischer Kirchenbauprojekte der 1920er Jahre auf, wie etwa Otto Bartnings Entwurf für die Sternkirche 1922 oder die zeitgleiche Erweiterung der Kirche St. Johann Baptist in Neu-Ulm nach Plänen von Dominikus Böhm. In der Nachkriegszeit prägen Bauten dieser Art das kirchliche Baugeschehen in seiner Breite.

Der rezeptive Raum

Mit dem Begriff des rezeptiven Raums nehme ich ein Gedankenbild der Kunsthistorikerin Cornelia Escher auf, die für eine Gruppe internationaler Architekten in den 1960er und 70er Jahren die Erzeugung "performativer Räume" beschrieben und damit ein Phänomen benannt hat, das sich in seinen Grundzügen ebenfalls auf die künstlerische Avantgarde der 1920er Jahre zurückführen lässt.⁶

Unter Zuhilfenahme dieser Begriffsschöpfung hat sie Eckhard Schulze-Fielitz' Düsseldorf Jakobus-Kirche (1962/63) analysiert. Sie hat beschrieben, wie das außenliegende, aus zusammengeschraubten Stahlrohren bestehende MERO-Tragwerk des Kirchenschiffs seinen Schatten auf die Raumgrenze aus transluzenten Kunststoffplatten wirft. Genau diesen Schattenwurf hat Escher als wesentliches, raumbestimmendes Element für das Innere der Kirche ausgemacht. Mit der Kirche habe Schulze-Fielitz, so die Kunsthistorikerin, eine Konstruktion geschaffen, welche "die im Tagesverlauf wechselnden Licht- und Schattenwürfe der Struktur auf die Außenfläche projizierte und dadurch Veränderungen in der Umgebung gefiltert in den Innenraum vermittelte [Hervorhebungen R.L.]."⁷ In einen Innenraum also, der diese Licht- und Schattenwürfe empfängt und daraus seine wesentlichen Charakteristika bezieht.

Während sich Escher vor allem für die Performativität und Variabilität interessiert, die aus diesem Prinzip folgen (der Schattenwurf verändert sich beständig im Tagesverlauf), geht es mir

vor allem um den Aspekt des Rezeptiven an sich und dessen auratische oder atmosphärische Konsequenzen für den Kirchenraum. Denn mit dem Prinzip der Rezeptivität scheint mir ein quantitativ weit verbreitetes und qualitativ grundlegendes Phänomen beschrieben, das zum Verständnis des modernen Kirchenbaus und seiner sinnlich erlebbaren Wirkungsweise beiträgt.

Was für die beschriebene Berliner St.-Agnes-Kirche gilt, die dem Licht, "alle Wirkung einräumt"⁸, gilt gleich für eine ganze Reihe von Kirchenbauten, vor allem für die oben schon benannten Betonkirchen, die vornehmlich seit den frühen 1960er Jahren entstanden sind und die ihre Raumwirkung ganz wesentlich aus dem Spiel mit bzw. der Regie von natürlich einfallendem Licht beziehen, nicht selten indirekt einfallendem Licht. Eine epochemachende Vertreterin dieser Strömung ist Le Corbusiers Klosterkirche Sainte-Marie de La Tourette im lichten Südfrankreich, 1960 geweiht und zahlreiche gestalterische Motive von Düttmanns Berliner Agneskirche vorwegnehmend. Auch hier verteilt sich das verdeckt durch Lichtschlitze und Lichtkanonen einfallende Licht über die rau gestalteten Wandscheiben.

Hier ist der Lichteinfall durch diese wenigen Öffnungen allerdings so spärlich, dass der dunkle Raum in seiner Gänze kaum erfassbar ist bzw. sich den Eintretenden erst nach und nach erschließt.

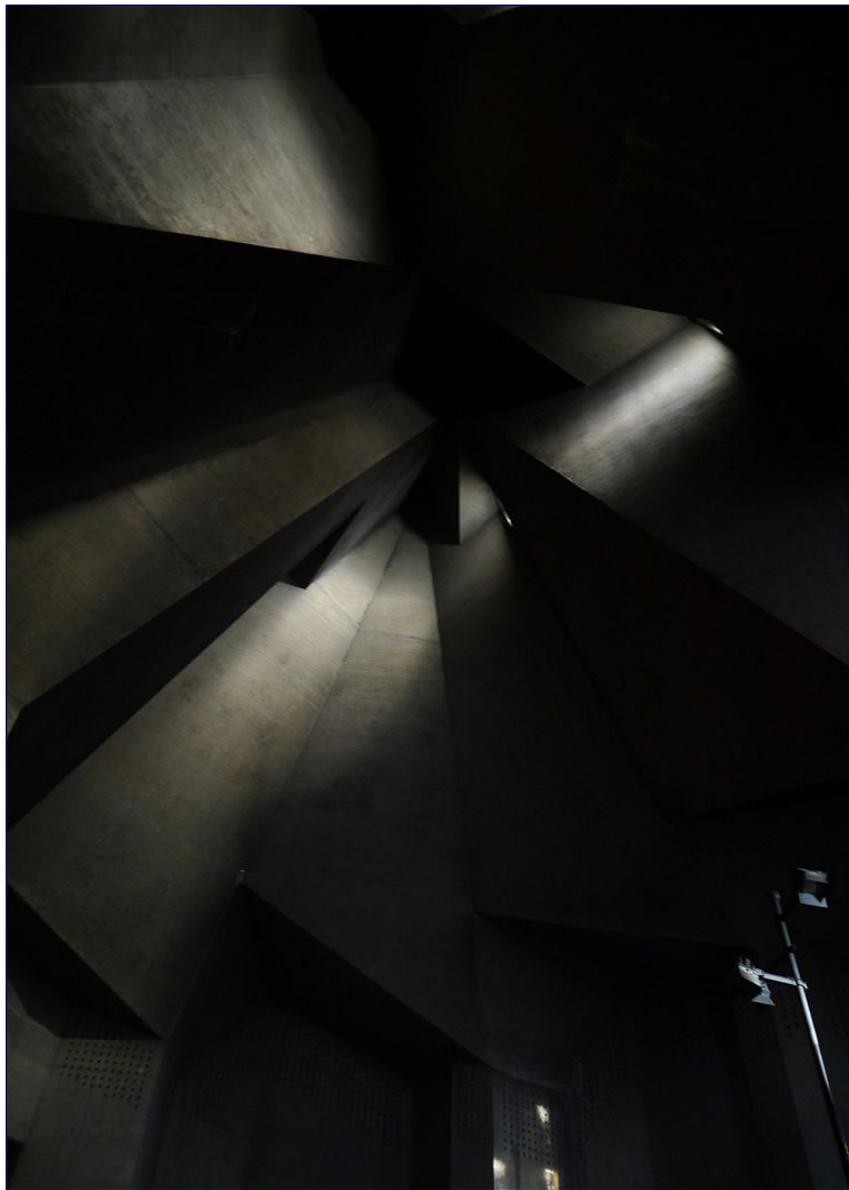
Verdeckte oder versteckte Lichtquellen begegnen uns in der Folge der 1960er Jahre dann vor allem auch in Kirchenbauten, deren Volumina zunehmend skulptural ausgebildet wurden, also etwa in der Osterkirche im österreichischen Oberwart, 1967-69 errichtet nach Plänen von Günther Domenig und Eilfried Huth (Abb. 2). Das Licht fällt hier durch Leerstellen in der Decke bzw. hinter den Emporen ein, welche von den Besucherinnen und Besuchern von ihren Bänken aus nicht zu erfassen sind.

Ein weiteres prominentes Beispiel ist die – schlechterdings unphotografierbare – Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens in Neviges (Abb. 3, 4). Der Bau, der bis 1968 nach Plänen von Gottfried Böhm errichtet wurde, bezieht seine natürliche Belichtung ebenfalls wesentlich aus verdeckten Lichtquellen. Und er teilt sich mit Le Corbusiers französischer Klosterkirche die relative Düsternis: Auch hier ist der Raum, wenn man aus dem

Abb. 2. Osterkirche, Oberwart (Österreich), Entwurf Günther Domenig und Eilfried Huth, 1967-1969, Aufnahme 2018. Bild: Karl Muth.



Abb. 3. Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens, Velbert-Neuiges, Entwurf Gottfried Böhm, 1966-68, Blick in die Dachspitze, Aufnahme 2013.
Bild: Zairon, CC BY-SA 3.0.



Freien eintritt, zunächst wegen seiner Dunkelheit nicht zu erfassen, das Auge gewöhnt sich erst langsam an die Lichtverhältnisse im Innern und überblickt den Innenraum dadurch erst nach und nach.

Die Raumstimmung all dieser als Beispiele angeführten Bauten hängt also wesentlich vom natürlichen, meist sehr spärlichen Lichteinfall ab und variiert freilich im Tagesverlauf und abhängig vom Wetter. Gemein ist ihnen ebenfalls, dass sie – wie von Martina Düttmann auch für St. Agnes beschrieben – sich als gebaute Räume stark zurücknehmen und dem Licht "alle Wirkung einräumen".⁹ In einigen Fällen, hier vor allem La Tourette und Neviges, tritt der tatsächliche Raum als bloßer Rezipient dieser von außen in ihn einfallenden Stimmungswerte so weit

zurück, dass seine bauliche Substanz, seine physische räumliche Begrenzung kaum noch wahrnehmbar ist. Als ein Beleg hierfür – also für die maximale Zurücknahme des Gebauten beinahe bis hin zur Unsichtbarkeit – ließe sich die erwähnte "Unfotografierbarkeit" etwa von Neviges und La Tourette anführen. Die Tatsache, dass es im Inneren dieser Kirchen unmöglich ist, Bilder aufzunehmen, die den jeweiligen Raum so wiedergeben, wie er sich vor Ort präsentiert, wäre dann kein Defizit der fotografischen Wiedergabe, sondern vielmehr Beweis dafür, dass sich die Bauten der visuellen Erfassbarkeit – und damit auch der visuellen Reproduzierbarkeit – systematisch entziehen, weil sie selbst eben nur den rezipierenden Schirm für ganz anders zu verortende sinnliche Eindrücke aufspannen.



Abb. 4. Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens, Velbert-Neuiges, Entwurf Gottfried Böhm, 1966-68, Blick auf den Altarbereich (mit langer Belichtungszeit), Aufnahme 2008. Bild: Frank Vincentz, CC BY-SA 3.0.

Daraus ergibt sich eine komplexe Form der Immaterialität: Obwohl bei den Betonkirchen im Außenbau ihre monolithische Wuchtigkeit dominiert, nimmt sich diese – im Wortsinne "konkrete" – Materialität im Inneren weitgehend zurück. Betonsichtige, zuweilen komplex skulptural ausgeformte Wandflächen und Einbauten wie etwa Emporen oder Kanzeln sind als solche in ihrer eigentlichen Materialität kaum zu erfassen und wirken vor allem in ihrer Funktion als Lenkerin und/oder Empfängerin spärlich einfallenden Lichts. Damit kommt der materiellen Komponente der Bauten zwar eine aktive Rolle beim Modulieren der Raumstimmung zu. Im eigentlichen Effekt tritt diese allerdings hinter den immateriellen Stimmungswerten zurück, indem die Kirchen – im Extremfall – von den Betrachtenden zunächst gar nicht in ihrer konkreten physischen Ausdehnung und Kontur zu erfassen sind.

Die Suche nach dem "sakralen" Ausdruck

Dieses Zurücktreten des physischen Baus hinter das immaterielle Aufscheinen von Lichteffekten ging im Kirchenbau der Moderne einher mit dem weitgehenden Verzicht auf seine dekorative Ausgestaltung. Damit reagierten nicht nur Architekten wie Düttmann, Schulze-Fielitz, Le Cor-

busier, Domenig oder Gottfried Böhm mit ihren Entwürfen auf eine Debatte, die bereits seit den frühen 1950er Jahren auf architektonischer wie theologischer Seite in beiden christlichen Konfessionen und teilweise gemeinsam mit Architekten wie Rudolf Schwarz oder Otto Bartning geführt worden war. Denn bezogen auf den Kirchenbau stellte sich spätestens seit der Jahrhundertmitte ganz akut die Frage danach, wie hier einerseits der Anschluss ans zeitgenössische – nämlich moderne – Baugeschehen zu schaffen sei, andererseits der kirchliche Innenraum weiterhin ein herausgehobener, ein anderer, eben ein "sakraler" bleiben könne. Traditionelle Würdemotive, also dekorativer Bauschmuck und übermäßige bildliche Ausstattung, waren vor diesem Hintergrund ausgeschlossen.

Die Kirchenbauer Otto Bartning und Willy Weyres schrieben entsprechend schon in ihrem 1959 erschienen und gleichermaßen Projekte auf protestantischer wie auf katholischer Seite adressierenden Handbuch für den Kirchenbau: "Die Möglichkeiten der Lichtführung sind heute wichtiger denn je, da für uns viele Gestaltungsmittel der alten Architektur ausfallen."¹⁰ Mit der "alten" Architektur meinten sie vor allem diejenige des 19. Jahrhunderts und argumentierten mit deren Zurückweisung freilich im

völligen Einklang mit ihren Zeitgenossen. Ungefähr zeitgleich, im Jahr 1958, hatte etwa der Kunst- und Architekturhistoriker Richard Biedrzyński in seinem Buch über den zeitgenössischen Kirchenbau geschrieben: "Die Kirchen des neunzehnten Jahrhunderts waren das 'stilgerechte' Leichenbegräbnis jeder lebendigen Architektur, weil sie aus dem Gesetz des toten Buchstabens entstanden sind."¹¹ Und zwei Jahre später an anderer Stelle: "Wir wollen keine stilgerechten Plagiate mehr, deren Scheinheiligkeit uns das neunzehnte Jahrhundert verleidet hat."¹² Denn: "Je einfacher, desto gottesdienlicher."¹³

Unbestritten war dennoch, dass mit der Sakralarchitektur weiterhin herausgehobene Bauten entstehen sollten. Für den evangelischen Kirchenbau sind die groben Richtlinien 1951 im Rummelsburger Programm festgeschrieben worden: "Der Bau und Raum soll sich um seines Zweckes Willen klar unterscheiden von Bauten und Räumen, die profanen Aufgaben dienen."¹⁴ Auf katholischer Seite beriefen sich Kirchenbauer und Theologen in der Frühphase des Nachkriegs-Kirchenbaus und damit noch vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil auf eine Richtlinie mit dem sperrigen Titel *Instruktion der Römischen Kongregation des Heiligen Offiziums an die bischöflichen Ordinariate über die kirchliche Kunst*, die im Jahr 1952 herausgegeben wurde. Hier heißt es: "Mag sich die kirchliche Architektur auch neuer Formen bedienen, so darf und kann sie doch auf keine Weise sich den Profanbauten angleichen."¹⁵

Beide christlichen Konfessionen waren sich also darin einig, dass sich der Sakralbau zwar formal an den Profanbau annähern, vielleicht sogar angleichen dürfe. In seiner Wirkung jedoch sei er unbedingt aus dem profanen Alltagserleben herauszuheben.

Das Erlebnis an sich

Aus der in den theoretischen Debatten der Zeit geforderten Vereinfachung der Baugestalt bei unbedingter Beibehaltung einer "sakralen" Raumwirkung ging, so will ich im Folgenden weiter zeigen, die Konzeption des rezeptiven Kirchenraums hervor. Eines

Raums also, der nicht von sich aus und durch seine dekorative Ausgestaltung so etwas wie Sakralität ausstrahlt, sondern der sie in maximaler Zurückhaltung empfängt.

Dieses Gedankenbild einmal vorausgesetzt, bleibt zu klären, wie genau bzw. warum gerade die Lichtführung und -dosierung ein geeignetes Mittel sein kann, um einen kirchlichen Innenraum als "sakral" auszuzeichnen. Mit Fokus auf die geforderte sakrale Wirkung des Raums kommen das Subjekt und seine Wahrnehmung ins Spiel, denn die Wirkung eines Raums ist freilich immer implizit die Wirkung auf jemanden. Das Empfinden der Kirchenbesucher rückt somit ins Zentrum, ihre sinnlich mitbestimmte Rezeption und Reaktion auf den Raum.

Damit rücken in den folgenden Betrachtungen rein religiöse Deutungsmuster in den Hintergrund: Natürlich spielen bei der Frage nach dem Licht im Kirchenraum traditionelle theologische Aspekte eine Rolle, also die Vorstellung vom göttlichen Licht, das uns in unserem irdischen Dasein erhelle. Diese Vorstellungsbilder hatten in der Geschichte des Kirchenbaus schon von frühester Zeit an ihren Ausdruck gefunden, ganz besonders in der Zeit der Gotik und im Barock. Bei den hier gezeigten modernen Kirchen ist der Umgang mit Licht allerdings ein vollständig anderer. Es geht weniger um das überwältigende Erhellen eines lichten Kirchenraums wie im gotischen Kathedralbau mit seinen prachtvollen, motivisch-künstlerisch gestalteten monumentalen Glasfenstern. Die in der Gotik so prägende diaphane – durchscheinende – Wandstruktur lenkt die Aufmerksamkeit auf die Fensterflächen und nicht auf das immateriell im Raum inszenierte Licht als solches. Durch ihre motivische Gestaltung sind diese "Lichtflächen" zudem in der Regel konkreten religiösen Erzählungen zugeordnet und damit per se sakral konnotiert. Im barocken Kirchenbau hingegen löst sich das Licht zwar aus der Fensterfläche und dynamisiert – zuweilen sogar verdeckt einfallend – besonders hervorgehobene Bereiche des Kirchenraums wie etwa den Altar. Raum und Ausstattung des barocken

Kirchenbaus sind allerdings weiterhin figürlich und motivisch ausgestaltet, dem Licht kommt also auch hier die Bedeutung zu, Stimmungswerte zu evozieren, die von vornherein christlich-religiös konnotiert sind.

Mit der Errichtung möglichst dunkler, sich visuell erst nach und nach erschließender und ihre spärlichen Lichtquellen konsequent verdeckender Räume scheint es im voranschreitenden 20. Jahrhundert zunächst um etwas ganz anderes gegangen zu sein: und zwar um ein anderes sinnliches Erleben des Raums, das sich eben nicht erschöpfend mit dem Argument der theologischen Bedeutungszuschreibung und damit der architekturhistorischen Tradition begründen lässt.

Folgende Arbeitshypothese ließe sich formulieren: Es ging im modernen Kirchenraum vielmehr um die bauliche Realisierung eines von religiösen Ideen zunächst relativ unabhängigen philosophisch-ästhetischen Konzepts zur Stimmungserzeugung. Oder anders gesagt: Es ging um die Erzeugung von Aura oder Atmosphäre an sich, die dann als Sakralität wahrgenommen werden kann.

Damit würde es möglich, in einer modernen, zunehmend sozial, ethnisch, bildungsbezogen und konfessionell ausdifferenzierten und individualisierten Gesellschaft dennoch ein gemeinsames ästhetisches Erleben zu ermöglichen, welches von den jeweils Einzelnen – unter Umständen – als religiöses Erleben wahrgenommen würde.

Davon, dass zahlreiche Architekten der Nachkriegszeit zunächst weitgehend unabhängig von theologischen Deutungsmustern geplant haben, ist auch der britische Architekturhistoriker Adrian Forty überzeugt, wenn er schreibt: "Architects, when they have talked about the virtues of concrete for religious building, have generally done so from an architectural, rather than a theological point of view."¹⁶

Auf einen ganz ähnlichen Aspekt hatte schon 1956 der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion hingewiesen. Er beschrieb, gewissermaßen als Zeitgenosse, dass im 20. Jahrhundert die Formensprache im Bereich der

Künste "aus dem Geist unserer Epoche heraus"¹⁷ entwickelt worden sei – und zwar "durch Künstler, die selbst weder einem bestimmten Religionsbekenntnis noch einer festumrissenen politischen Überzeugung anhängen."¹⁸ Trotz der Tatsache, dass Architekten wie etwa Rudolf Schwarz oder Otto Bartning in einigen Fällen im Austausch mit Theologen beziehungsweise Liturgietheoretikern standen, betraf die gesellschaftliche Ausdifferenzierung als Teil der Entwicklung einer modernen Gesellschaft also nicht nur die Seite der Rezipienten, sondern wesentlich auch die der entwerfenden Produzenten von Architektur. Auch in den Architekturzeitschriften der Zeit ist die liturgietheoretische Komponente bei der Besprechung von kirchlichen Neubauprojekten in der Regel kein Thema gewesen. Dass bei Fachpublikationen für Architekten vor allem baukünstlerische Qualitäten und Aspekte der Raumwirkung von Interesse sind, mag zwar nicht überraschen. Dennoch zeigt sich daran umso mehr, wo der Schwerpunkt der Diskussionen innerhalb der Architektenschaft gelegen hat. Strategien zur atmosphärischen Aufladung eines Kirchenraums sind weniger aus vorgegebenen religionstheoretischen oder architekturhistorischen Bedeutungsschichten heraus debattiert und konzipiert worden, sondern aus den "tieferliegenden" Bereichen des sinnlichen Erlebens und des Gefühls.

Im Folgenden geht es darum, die Bauten selbst als Ergebnis dieser Konzeptionen aus der Perspektive der Rezeption zu analysieren und dabei explizit nach der Rolle des Lichts im Innenraum besagter Betonkirchen zu fragen. Dabei wird das Konzept der Erhabenheit als ein möglicher analytischer Schlüssel vorgeschlagen, um die sinnliche, eben nicht zwangsläufig von vornherein christlich-religiös konnotierte Wirkungsweise des schummrig inszenierten Kirchenraums zu analysieren.

Der erhabene Kirchenraum

Die neuzeitliche Konturierung des Konzepts vom "Erhabenen" geht auf den irisch-britischen Schriftsteller, Staatstheoretiker und Philosophen Edmund Burke und seine im Jahr 1757 erschienene Schrift *A Philosophical*

Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful zurück. Burkes Schriften, die auch Fragen des Staatswesens und der menschlichen Vernunft betreffen, gehören in den Kontext aufklärerischer Philosophien, sind aber eben gerade nicht in die Gruppe rationalistischer Schriften einzuordnen. Anders als etwa René Descartes sieht Burke die Möglichkeiten des menschlichen Verstandes als beschränkt an, weshalb der Einzelne auf die Gesellschaft angewiesen sei und sich innerhalb einer aus der Vergangenheit heraus gegebenen, weitgehend konstanten gesellschaftlichen und politischen Struktur einzufügen habe. Burke gilt als einer der geistigen Väter des Konservatismus. Das von ihm beschriebene Erleben des Erhabenen basiert ebenfalls auf einer Beschränktheit des Menschen und setzt ähnliche anthropologische Konstanten voraus, wie Burke sie etwa dem Staatswesen zugrunde legt. In seiner Schrift von 1757 beschreibt er die Erfahrung des Erhabenen (*sublime*) als ein sinnliches Erleben, das demjenigen des Schönen entgegenstehe beziehungsweise es ergänze und sogar übersteige. Denn das Erhabene sei "the strongest emotion which the mind is capable of feeling."¹⁹ Gerade das Richtige also für den Kirchenbau.

Kurz zusammengefasst beschreibt Burke das Gefühl des Erhabenen als eines, das entsteht, wenn wir Dingen oder Situationen gegenüberstehen, die uns und unser begrenztes subjektives Verständnisvermögen übersteigen. Sie erfüllen uns zunächst mit einem gewissen Grausen, welches sich dann aber in Wohlgefallen auflöst, weil wir uns der tatsächlichen Sicherheit der Situation, in der wir uns befinden, bewusst werden. Dieses Erleben kann ausgelöst werden von Dingen oder Effekten, die zu groß sind, um sie erfassen zu können, oder aber zu fern – oder beides. Die Weite des Ozeans oder der Blick auf fernliegende Berggipfel werden klassischerweise als Beispiele für das Auslösen eines sinnlich-erhabenen Erlebens angeführt. Immer wird auf sinnlicher Ebene etwas erfasst, zeigt sich etwas, das auf Verstandesebene weder darstellbar noch greifbar ist.

Während Burke sein Konzept der Erhabenheit zwar im Wesentlichen an Naturerlebnissen entwickelt, widmet er doch einige wenige Passagen auch der Frage, wie denn im architektonischen Raum das Erhabene erlebbar gemacht, vor allem aber: produziert werden könne. Und hier geht es im Wesentlichen um das Spiel mit Licht – beziehungsweise mit Dunkelheit: "I think, then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself [...] is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air."²⁰

Die Trickkiste, die es braucht, um das Gefühl des Erhabenen zu erzeugen, ist im architektonisch gestalteten Innenraum also ganz ähnlich wie in der Natur: Dunkelheit steht als Garant für einen starken Gefühlseffekt, eben, weil sie das subjektive Verständnis- und Fassungsvermögen übersteigt und damit ganz besonders dazu geeignet ist, das Gefühl des Erhabenen auszulösen. Genau das erleben wir beim Eintreten in die infrage stehenden Betonkirchen. So wuchtig, brachial und mächtig manche dieser Bauten von außen auch wirken mögen: im Moment des Eintretens, wenn das Auge den Raum in der Dunkelheit noch nicht erfassen kann, entzieht sich die mächtige Materialität des Baus als solche der Wahrnehmung, entzieht sich der – zumindest kurzzeitig – entmaterialisierte Bau einer visuellen Erfassbarkeit.

Der zweite von Burke angeführte Punkt sei ebenfalls nochmals hervorgehoben, denn er macht die Abhängigkeit des Erlebnisses des Erhabenen von einem Zeitpunkt bzw. einer Zeitabfolge deutlich. Burke führt hier aus, dass besagtes Gefühl durch den möglichst großen Gegensatz zwischen Innen- und Außenraum eintrete – zwischen der Helligkeit des Tageslichts und der Düsternis des Innenraums. Damit ist impliziert, dass das Gefühl des Erhabenen wesentlich auf den

Moment des Eintretens, also auf die unmittelbare und zeitlich abgegrenzte Differenz Erfahrung beschränkt ist. Es stellt sich dort ein, wo sich eine bestimmte räumliche Konstellation ganz plötzlich und randscharf von ihrer Umgebung abhebt – und erfüllt damit die ganz wesentliche Forderung der Kirchenoberen nach einer Trennung von profanem und sakralem Bereich.

Um in einem architektonischen Innenraum das Gefühl der Erhabenheit zu erleben, so lässt sich zunächst zusammenfassen, braucht es erstens den besagten Eindruck der sinnlichen Überforderung bzw. Verunsicherung, zweites eine möglichst plötzlich eintretende, möglichst große Differenz zwischen den sinnlichen Wahrnehmungsangeboten innen und außen.²¹

Die auf Burke folgende ästhetisch-philosophische Ausdifferenzierung des Konzepts der Erhabenheit eignet sich ebenso als Beschreibungskategorie für den modernen Kirchenraum und seine durch Licht und Dunkelheit evozierten atmosphärischen Stimmungswerte.

Immanuel Kant ist den Beschreibungen Burkes im Wesentlichen gefolgt und hat das sinnliche Erleben des Erhabenen im Jahr 1764 als "Wohlgefallen mit Grausen" charakterisiert. Genauer beschreibt er das Erhabene mit den folgenden Worten: "Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher dem Zuschauer bei dem Anblicke himmelaufsteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden u.s.w. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen."²² Gemäß der Paraphrase des Philosophen Stefan Majetschak beschreibt Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 als "erhaben" schließlich das, "was sich für die Anschauung als schlechthin und über alle Vergleichung groß erweist, was also alle schöne Form sprengt und damit die endliche Fassungskraft des Subjekts übersteigt."²³ Dies gebe diesem Subjekt eine Idee der Unendlichkeit. Die Idee der Unendlichkeit auf

diese Weise indirekt dargestellt zu sehen, nötige dem urteilenden Subjekt Respekt ab, das diese Situation schließlich als Erhabenheit erfahre. In seinem Aufsatz *Ueber das Erhabene* beschrieb im Jahr 1801 auch Friedrich Schiller den Anblick "unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen" als etwas, das den Geist des Betrachters "der engen Sphäre des Wirklichen und der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens" entreiße.²⁴

Diese Idee einer sinnlichen Erfassbarkeit des Unendlichen durch das ansonsten in seiner Auffassungsgabe begrenzte Subjekt ist für die Analyse des modernen Kirchenraums gewinnbringend, weil so deutlich wird, dass es beim Konzept der Erhabenheit auch um Darstellung geht. Es geht um die Sichtbarmachung oder zumindest um die Andeutung von etwas, das eigentlich nicht darstellbar ist, wie etwa die Unendlichkeit mit allen Göttern, die sich darin aufhalten mögen. Es geht, abstrakt heruntergebrochen, darum, etwas unmittelbar sinnlich erlebbar zu machen, welches selbst nur vermittelt oder mittelbar dargestellt wird. Erlebbar wird, in unserem Falle, durch den Kirchenraum und seine Lichtinszenierung nicht nur das das Subjekt Überfordernde, sondern auch das Abwesende. Der Kirchenraum wird damit zum Medium, das, indem es sich selbst mit seinen materiellen Eigenschaften zurücknimmt, dieses "Andere" zwar nicht zur mimetischen, aber dennoch zur sinnlich erlebbaren Darstellung bringt und eben dadurch Atmosphäre oder Aura erzeugt. Hier schließt sich der Kreis zum Gedankenbild des modernen Kirchenraums als "rezeptivem Raum", indem der Kirchenbau als ein Medium gefasst wird, das Stimmungs- und (eventuell) Bedeutungswerte von außen empfängt und wiedergibt.

Das Erhabene und das Numinose

Das burke-kantianische Bild eines Wohlgefallens mit Grausen berührt freilich das des Heiligen, das der Theologe Rudolf Otto im Jahr 1917 begrifflich als das Numinose vom alltäglichen Sprachgebrauch des Begriffs heilig geschieden und als wesentlichen Bestandteil der religiösen Erfahrung beschrieben hat.²⁵ Das Numinose be-

steht laut Otto aus dem *mysterium tremendum*, das das Göttliche als Ursache und Gegenstand des Erschauerns benennt, sowie dem *mysterium fascinans*, das das Göttliche als Ursache und Gegenstand der Verzückerung fasst. Dieses Konzept des Numinosen ist in der Folge dann auch in kunst- und architekturwissenschaftlichen Theorien diskutiert worden, obwohl sich Otto kaum für die Objektbezogenheit dieses Gefühlsphänomens interessiert hat.

Grundlegend für Otto ist, dass das Numinose als Kategorie grundsätzlich und von vornherein von allen anderen ästhetischen Erlebniskategorien zu unterscheiden sei: "Das Heilige ist zunächst eine Deutungs- und Bewertungskategorie, die so nur auf religiösem Gebiete vorkommt, auf anderes, z.B. die Ethik, zwar übergreift, selber aber nicht aus anderem entspringt, die komplex ist, aber ein völlig spezifisches Moment in sich hat."²⁶ Die Erhabenheit als ein vor-sakrales Erlebnismoment zu verstehen, wie oben argumentiert, würde von Otto also wohl ausgeschlossen.²⁷

Mit Blick auf den modernen Kirchenbau – der sich wesentlich nach der Erstveröffentlichung der populären Schrift Rudolf Ottos entwickelt hat – wäre ihm meiner Meinung nach zu widersprechen. In einer Situation, in der sich das kirchliche Bauen, die politischen Verhältnisse, die Gesellschaft als Ganze und nicht zuletzt die Kunst so radikal verändert haben wie nach Ottos Schrift von 1917, haben sich auch die Voraussetzungen zur Erzeugung einer Aura oder Atmosphäre, die als "heilig" empfunden werden kann, verändert. Das Konzept des Erhabenen ist bereits Ende des 20. Jahrhunderts vom französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard als "treibende Kraft" im Bereich der bildenden Kunst erklärt worden.²⁸ Die Zerstörung der klassisch-schönen Formen, die die moderne von der traditionellen Kunst so wesentlich unterscheidet, diene dazu "das Formlose, die Abwesenheit von Form als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren zu nutzen."²⁹ Damit werde sichtbar gemacht, dass es in der modernen Kunst durchaus etwas gebe, das man denken, aber eben nicht "unmittelbar an-

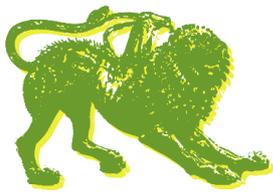
schaulich sehen oder sichtbar machen" könne.³⁰ Lyotard sieht das Prinzip der modernen Kunst also – verkürzt ausgedrückt – darin, dem betrachtenden Subjekt gerade durch dessen Überforderung einen Hinweis auf das nicht Darstellbare, Kant würde wohl sagen: auf die Unendlichkeit, zu geben.

Hier liegen die Parallelen zum modernen Kirchenbau, insbesondere zu den Betonkirchen der 1960er Jahre. Schließlich wurden auch hier die "klassisch-schönen Formen" der traditionellen, vor allem der historistischen Kirchenarchitektur konzeptionell zerstört und – so hoffe ich, gezeigt zu haben – durch die Idee der Erhabenheit ersetzt. Die neue Überforderung erfolgte nun durch den Einsatz, die Regie und die Dynamisierung des meist durch versteckte Lichtquellen natürlich einfallenden Lichts sowie durch die Inszenierung von Räumen in einer solchen Dunkelheit, dass sie für Eintretende zunächst gar nicht zu erfassen sind. Die hierdurch sinnlich erfahrbare Hinführung auf das religiös konnotierte Unendliche funktionierte also durch das maximale Zurücknehmen des Materiellen, das dann, so mein Vorschlag, zum Erhabenen führte.

Der rezeptive Kirchenraum wäre also der Befund beim Blick auf den modernen Baubestand, das Konzept des Erhabenen wäre ihr gemeinsames Wirkungsziel, mit dem ein sinnliches Erleben von Sakralität angeboten wird. Auf analytischer Ebene lässt sich mit diesem Gedankenbild für die historische Analyse des modernen Kirchenbaus ein Ansatz gewinnen, der es ermöglicht, diese Architekturen jenseits von religionstheoretischen Debatten und beschreibenden Einzelfallstudien strukturell auf ihre Erscheinung und Wirkung hin zu charakterisieren.

Anmerkungen:

- 1 Im vorliegenden Aufsatz wird gemäß der Vorgaben der Herausgeber das generische Maskulinum verwendet. – Martina Düttmann: "Wortkarge Wände. Kirche St. Agnes. 1964–1967." In: Haila Ochs (Bearb.). *Architekt für Berlin 1921–1983. Werner Düttmann: Verliebt ins Bauen*. Berlin, Basel, Boston 1990, S. 130–141, hier S. 132.
- 2 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 3 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 134.
- 4 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 5 Mit Blick auf die ebenfalls in ihren Grundzügen aus den 1960er Jahren stammende Leibphilosophie oder Neue Philosophie ließen sich auch andere körperlich-sinnliche Erlebnisformen des Raums – etwa bezogen auf seine akustischen oder klimatischen Verhältnisse – auf ihren Beitrag zu einem auratischen Empfinden hin untersuchen. Da im vorliegenden Beitrag allerdings die Frage nach den Lichtverhältnissen im Zentrum steht, bleibt die Studie auf die Analyse visueller Effekte begrenzt.
- 6 Cornelia Escher: *Zukunft entwerfen. Architektonische Konzepte des GEAM (Groupe d'Études d'Architecture Mobile) 1958–1963*. Zürich 2017, S. 282–286.
- 7 Escher 2017 (vgl. Anm. 6). S. 286.
- 8 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 9 Düttmann 1990 (vgl. Anm. 1). S. 132.
- 10 Otto Bartning / Willy Weyres: *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*. München 1959, S. 110.
- 11 Richard Biedrzyński: *Kirchen unserer Zeit*. München 1958, S. 5.
- 12 Richard Biedrzyński: "Kirchenbau im Kreuzverhör. Das Für und Wider moderner Sakralarchitektur." In: *Kunst und Kirche 3 (1960)*, S. 116–118, hier S. 116.
- 13 Biedrzyński 1960 (vgl. Anm. 12). S. 118.
- 14 Vgl. Arbeitsausschuss des evangelischen Kirchenbautages (Hg.), Walther Heyer (Bearb.): *Evangelische Kirchenbautagung Rummelsburg 1951. Fünfte Tagung für evangelischen Kirchenbau*. Berlin 1951, S. 159–164, hier S. 159.
- 15 Abgedruckt in: *Das Münster* 7 (1954), S. 313f., hier S. 313.
- 16 Adrian Forty: *Concrete and Culture. A material history*. London 2012, S. 172f.
- 17 Siegfried Giedion: "Über die Humanisierung der Stadt" [1949, aktualisiert 1955]. In: Siegfried Giedion: *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburg 1956, S. 72–83, hier S. 73.
- 18 Giedion 1956 (vgl. Anm. 17). S. 73f.
- 19 Edmund Burke: *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and beautiful [1757]*. London 1823, S. 45.
- 20 Burke 1823 (vgl. Anm. 19). S. 113.
- 21 Damit unterscheidet sich die Konzeption der hier infrage stehenden Betonkirchen ganz grundsätzlich etwa von der der zeitgleich – aber in deutlich geringerer Anzahl – entstehenden "transparenten" Kirchen, die durch eine möglichst weitgehende Auflösung der Wandflächen auf Sichtbeziehungen in die Umwelt abzielen. Vgl. Johannes Hünig: "Die Natur als Abbild: Die Öffnung des Raumes im Kirchenbau der Nachkriegsmoderne." In: Ralf Liptau, Thomas Erne (Hg.). *Licht. Material und Idee im Kirchenbau der Moderne*. Kromsdorf, Weimar 2017, S. 35–46.
- 22 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1764]. Frankfurt/Main 1974, S. 195.
- 23 Stefan Majetschak: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg 2007. 4. Auflage 2016, S. 61.
- 24 Friedrich Schiller: *Ueber das Erhabene* [1801]. Aus: <http://gutenberg-spiegel.de/buch/ueber-das-erhabene-3301/1>. Zugriff am 1. Februar 2019.
- 25 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [1917]. 4. Auflage Breslau 1920.
- 26 Otto 1920 (vgl. Anm. 25). S. 5.
- 27 So auch Kirsten Wagner: "Das Gefühl des Numinosen entwickelt sich jedoch nicht aus dem des Erhabenen oder aus anderen natürlichen Gefühlen wie Freude, Furcht oder Ehrfurcht, die im Unterschied zur diffusen Gefühlsregung des Numinosen einen konkreten Objektbezug aufweisen." Vgl. Kirsten Wagner: "Aura und Architektur bei Walter Benjamin, oder: Kann Architektur eine Aura zugesprochen werden?" In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 2 (2016) (= Themenheft Auratische Räume der Moderne, bearb. von Anna Minta, Frank Schmitz), S. 7–21, hier S. 8.
- 28 Jean-François Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*. München 1994, S. 22.
- 29 Lyotard 1994 (vgl. Anm. 28). S. 24.
- 30 Lyotard 1994 (vgl. Anm. 28). S. 24.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

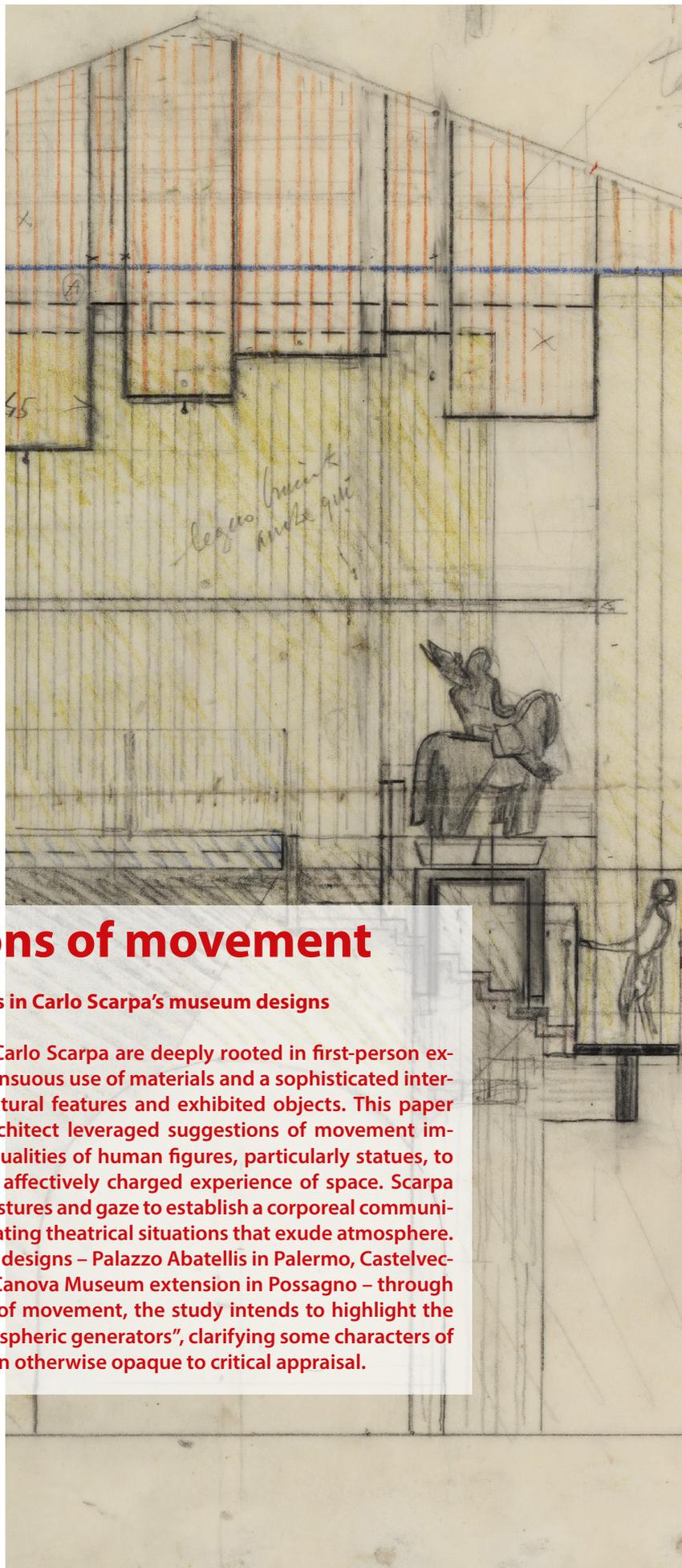
Federico De Matteis
(L'Aquila)

Suggestions of movement

Atmospheric techniques in Carlo Scarpa's museum designs

The museum spaces of Carlo Scarpa are deeply rooted in first-person experience, through the sensuous use of materials and a sophisticated interaction between architectural features and exhibited objects. This paper investigates how the architect leveraged suggestions of movement implicit in the expressive qualities of human figures, particularly statues, to provide visitors with an affectively charged experience of space. Scarpa exploited the statues' gestures and gaze to establish a corporeal communication with subjects, creating theatrical situations that exude atmosphere. By analyzing three of his designs – Palazzo Abatellis in Palermo, Castelvecchio in Verona, and the Canova Museum extension in Possagno – through the lens of suggestions of movement, the study intends to highlight the dynamics of these "atmospheric generators", clarifying some characters of Scarpa's work that remain otherwise opaque to critical appraisal.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49500
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 103-116



When considering 20th century masters of architecture Carlo Scarpa is among the most impenetrable. Lying somewhere outside recognized schools and movements, his work can hardly be labeled, and critics have struggled to grasp the essence of his spaces. In the early 1980s, with the first wave of studies following the architect's death in 1978, most scholars forcibly attempted to critically frame him by presuming the existence of a hidden *language* within his oeuvre, with no shortage of awkward results. Even Manfredo Tafuri – the sharpest critic of post-war Italian architecture –, when describing Scarpa, plunges into this fallacy: in a single page of his 1982 *Storia dell'architettura italiana*, he applies the terms “language”, “sign”, “deciphering”, “scripture”, “sentence”, “phrase”, “fragment”, “word”, “metaphor” – clearly pointing at a linguistic interpretation that all but misses the mark.¹

Later authors, such as Polano and Los, relinquish the semiotic approach based on systems of traces and signs, acknowledging the fact that Scarpa's architectural forms are devoid of associative meanings, “signifying only themselves”.² Nevertheless, they suggest an hermeneutic reading of the architect's work, investigating his articulated cultural background and the links to various strains of early 20th century masters and movements, from Wright to De Stijl and the Viennese Sezession, as if the ontology of his spatial devices could only be tracked in the genealogy of his architectural precedents rather than in buildings themselves. What emerges is a dense mesh of entangled grammatical references, where even natural light is considered a “cognitive tool”, buildings systems of physical objects laden with meaning, and space ultimately an inhabited text.³

A more objective interpretive model is proposed by Anne-Catrin Schultz, who investigates Scarpa's work through the lens of layering, first introduced by Gottfried Semper with the concept of *Bekleidung* and filtered down to Scarpa through authors such as Loos and Hoffmann.⁴ Looking at the complex stratification of materials in the architect's work provides precious insight into his construction techniques; yet the materialistic approach some-

how ends up excluding human presence from the larger picture, leaving aside all that is *not* material.

Contradicting many of these interpretations lies the poetic testimony of Louis Kahn, whose very last piece of writing was dedicated to his friend Scarpa: “*In the work of Carlo Scarpa / 'Beauty' / the first sense / Art / the first word / then Wonder / Then the inner realization of 'Form' / The sense of the wholeness of inseparable elements*”.⁵ What Kahn poignantly underscores is the atmospheric quality Scarpa's work elicits, which cannot be subjected to a critical tomography that pulls elements apart, severing the sense-building relationships between things.

That Scarpa's architecture is profoundly rooted in first-person corporeal experience is well highlighted by more recent critics such as Robert McCarter: “*Scarpa's work has proven to be particularly difficult for scholars, as it is largely opaque to traditional scholarly methods of assessment, relying on distanced mechanisms that have no way of grasping the 'corporeal imagination', grounded in the body of the inhabitant, and the nearness of things, in their sensorial richness, that forms the basis for Scarpa's architecture of experience*”.⁶ Many today recognize that the sensuous use of materials typical of the Venetian architect's work acts not in a linguistic way, but rather through its ecstatic emanation in experienced space, and that the organizational rationale of the subjects' movement does not follow a stringent functional logic, being anchored to the peculiar spatial constructions that Scarpa investigated through his meticulous sketches.⁷

Yet another aspect of his work that seems to have been largely overlooked is that related to *suggestions of movement* (*Bewegungssuggestionen*), a key concept in various strains of contemporary aesthetics and phenomenology, and directly connected to the atmospheric character of lived experience.

Many of Scarpa's buildings – and his museum designs in particular – strongly rely on such immaterial agents to present visitors living, almost haunted spaces, where exhibited objects collaborate with architectural features, lea-

ding to the emergence of that sense of *wholeness* Kahn termed *beauty* and *artfulness*.

In the following pages, I will describe three of Scarpa's museum designs – the Palazzo Abatellis in Palermo (1953-54), the Canova Museum extension in Possagno (1955-57) and Castelvecchio in Verona (1956-64) – to understand how suggestions of movement act as atmospheric generators, by that influencing the subjects' corporeal experience of space. Yet the further scope of this paper, beyond highlighting some characters of Scarpa's work that have not been previously investigated, is to exemplify how the phenomenographical analysis of atmospheric conditions can provide a deeper understanding of spatial dynamics, singling out architectural features and design techniques without contradicting the ontological vagueness and wholeness of lived space.

To move is to perceive is to feel

Architecture *moves* us: this statement is to be interpreted in the broadest possible way. As animated subjects, we engage with the surrounding environment through a constant circle binding perception, motion and affective response, vital dynamics continually causing each other. There is no passivity in this drive, for our sense of presence is articulated in a continuum where we simultaneously sensorially explore our surroundings and respond to what we encounter through our emotional stirrings, from which we derive primary information about the environment's qualities. Architectural space – as a special condition within the wider world – makes no exception: its specific characters prompt us to move *in* and *through* it, to query it perceptually, and to act according to our contingent affective disposition.

The relationship between perception and movement has been a central topic in various fields of inquiry – aesthetics, art history, architecture, psychology etc. – since the late 19th century.⁸ Most approaches revolve around a central consideration: that movement and perception are by no means isolated mechanical processes, but share a common core linked to the indi-

vidual's organic wholeness. More recently, the subjects' affectivity has been incorporated into this notion, bringing to the fore emotional responses and their dynamic collaboration with movement and perception.⁹ The experience of space emerges through corporeal animation, as articulated by these overlapping and synergic processes.

An approach that proves particularly relevant in this sense is that elaborated by the German philosopher Hermann Schmitz. In his complex work he sets forth a phenomenological model centered on the subject's corporeal presence in space, investigating in minute detail how the world we inhabit affectively stirs us.¹⁰ Schmitz eschews a physicalist interpretation of space, considering it rather a dynamic entity acting *between* environment and subject. It is not an empty container that can be filled with objects and things: space is populated by "half-entities", acting forces devoid of physical presence that can nevertheless affect the subject's corporeal response. Among these Schmitz includes "*the wind, voices, the sense of overpowering gravity, electric shocks, pain, melodies, [...] night, time*",¹¹ and, counterintuitively, emotions. He attacks a millenary tradition of Western thought culpable, in his view, of having enshrined feelings in a private, inaccessible black box, the subject's *psyche*: emotions can extend into space, becoming accessible to anyone who encounters and breathes them *like an atmosphere*.¹²

An interesting member of this "family" of half-entities are *suggestions of movement*, a key notion articulating the relationship between the felt body, perception and motion. Primarily, suggestions of movement are stimuli the subject encounters in the environment, as "*anticipations of a movement in resting or moving forms or movements, that exceed the performed motion if this takes place*".¹³ They are not merely perceptual phenomena, for they feed into the experiencing subject's vital drive, prompting a corporeal response, as in the case of a stone hurled towards us that sparks a spontaneous avoidance reaction. They thus become an active part of the subject's corporeity, establishing

a connection between bodies – even when there is no second lived body, as in the case of the stone. It is not a one-way relationship, for a channel of bodily communication is set up, opening to a condition of shared corporeity – *Einleibung*.¹⁴

Schmitz argues that suggestions of movement may be apprehended through any form (*Gestalt*) we encounter, be it endowed with a lived body or not, and regardless of its anthropomorphic appearance. Architectural forms, as an example, variously impact on our corporeal response depending on their inherent geometric structure.¹⁵ In her book *Gestik des Raumes*, architect Angelika Jäkel elaborates on Schmitz's notion and on related concepts presented by other phenomenologists:¹⁶ she describes architecture's faculty of suggesting motion as a *gestural* quality, immediately experienced by the subject and kinesthetically felt in his own movement, thereby influencing his attunement to space.¹⁷

The centrality of motion in the built environment is thus not to be intended in the mere pragmatic sense of displacement: a building's formal character can stir a sensation of movement in the subject's body even when he or she is standing still. The sense of vertigo we experience when peering down a deep chasm, or the awe we feel when casting our gaze up the walls of a skyscraper are both corporeal motions that emerge even without

physical displacement. Buildings continuously suggest movement, and in doing so collaborate with the “un-moving” characters expressed by material qualities such as color, texture and heft to generate the indivisible atmosphere that spaces elicit.¹⁸ The merging of gestural and material qualities, as we will see, plays a fundamental role in the spatial constitution of Scarpa's work.

As acting forces that become perceptually available in space, suggestions of movement become “atmospheric generators”, meaning that they lead to the emergence of an emotional content that the subject experiences at the felt body. Although Schmitz inherits the concept of *Leib* from earlier phenomenology, particularly Edmund Husserl, what makes his account unique is the felt body's intrinsic openness to the world, and, conversely, its ability of extending into space. While the physical body is a hard, impenetrable object, the felt body has a soft and sensible voluminosity that continuously responds to what it encounters, expanding and contracting according to the subject's contingent affective state. A suggestion of movement does not remain external to the felt body: a fusion occurs, leading to the corporeal collaboration between the subject and the spatial entity that generates motion.

Spatial situations thus can be occupied by suggestions of movement, along with a wide gamut of immaterial half-entities that influence both our corporeal disposition and our motion through the environment: as we step into Carlo Scarpa's museums, we will appreciate how he exploited these agents to deeply articulate our experience of his spaces.

About looking: Palazzo Abatellis

Scarpa's three museums that we are placing under the lens largely differ in scope and scale, and in how they interact with pre-existing architectural conditions. Despite coming to life in a comparatively short period of time, their diversity showcases the architect's case-by-case approach, largely detached from preconceived models. Nevertheless, the master's “hand” and style are clearly recognizable, sign

Fig. 1. Carlo Scarpa, sketch for the arrangement of statues in the Laurana room, Palazzo Abatellis, Palermo; alongside the positioning of objects, light streaming in from the windows is sketched as a “blob”. Source: MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura, Archivio Carlo Scarpa, inv. 48907.

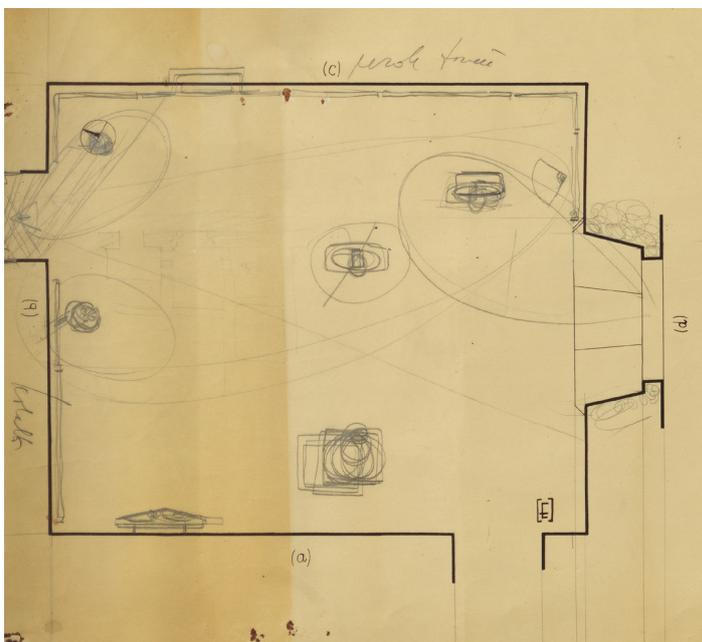
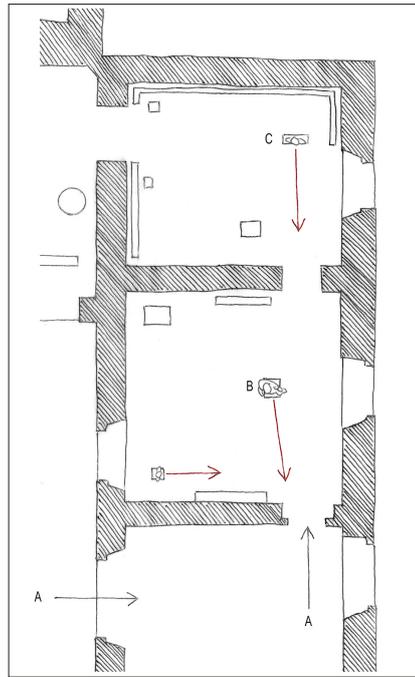


Fig. 2, 3. Palazzo Abatellis, plan detail of the ground floor with arrows showing direction of statues' gaze (left).

- A Entrance
- B Madonna with child
- C Eleanor of Aragon

Source: Federico De Matteis.

Enfilade between the halls of Gagini and Laurana (right). Photo: Federico De Matteis.



of a homogeneous spatial imagination subtending all designs. In all three cases humanlike figures – particularly statues – play pivotal roles in the exhibitions' organization: as was common in post-war Italian museum architecture, Scarpa detaches many displayed objects from the walls, arranging them within the rooms to occupy key positions along the visitors' paths.

Quite clearly, Scarpa considers statues not simply as anthropomorphic objects, but takes them up in their full corporeality and expressivity. In many of his preparatory drawings, he would sketch the pieces' outline with precision, pinpointing their exact orientation and position in space (fig. 1). He was intuitively aware that our engagement with artwork is not of a contemplative nature only, but is preceded by an affective response, in an intersubjective sharing of emotional states.¹⁹ More specifically, statues are endowed with the faculty of *looking*, and the fact that they are inanimate matter is marginal, since the visitor's first encounter with them does not imply an immediate recognition of this quality.²⁰ Schmitz considers the other's *look* a central actor in intersubjective corporeal communication and in the dynamics of lived space: it is imbued with a quasi-objective force, bound to motion and directionality.²¹ As a potent affective driver, it feeds into the continuous loop between affect, movement and sensation.

Scarpa adopts various strategies to leverage these figures' presence, creating striking spatial experiences while never considering their gaze as neutral. This continuous experimentation seems to evolve during the decade spanning the conception of the three museums.

In Palazzo Abatellis, Scarpa chooses what seems to be the most elementary trajectory. Antonello Gagini's *Madonna col Bambino* and Francesco Laurana's Portrait of Eleanor of Aragon are located in two adjacent halls in the building's south wing (fig. 2). As the visitor turns to face the portal leading into the first room, he is confronted with two female figures looking towards him, one closer and elevated on a tall pedestal, the second further away and raised to meet the observer at eye level (fig. 3).²² Both statues are slightly offset from the enfilade connecting the two halls, urging the visitor to turn and meet their gaze. Yet the statues' position, distance from the observer and expressive characters are quite different: the child-bearing Madonna bestows her benevolent glance from a height, dominating the onlooker from her hieratic position, while the bust of the Sicilian princess bears an ineffable, sideways look from pupilless eyes.

The beholding subject is engaged in contrasting ways – invited to move forward by the Madonna's welcoming

Fig. 4. Antonella da Messina, *Virgin Annunciate*, 1475. Source: Federico De Matteis.



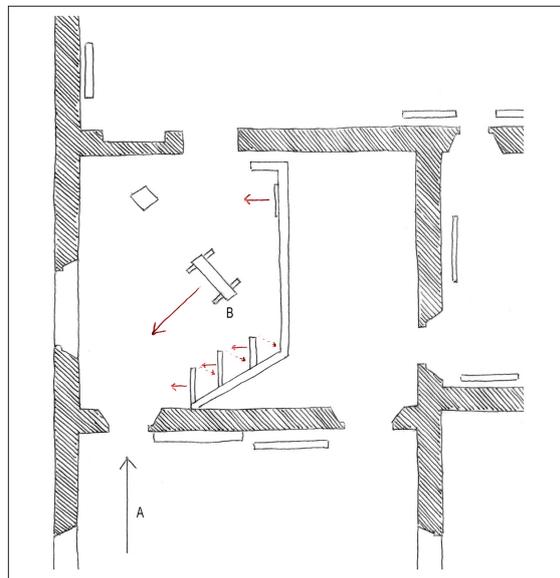
In the museum's upper floor, Scarpa offers visitors a variation of this spatial engagement through gaze with the collection's most celebrated piece, Antonello da Messina's *Virgin Annunciate* (fig. 4). The small painting is embedded in a rather modest easel rotated along the room's diagonal, providing the image with a neutral white background. Before traversing the portal, the figure remains out of view, and only becomes visible once inside (fig. 5-6). At that point, the Virgin's magnetic stare all but "freezes" the visitor, almost providing a sense of trespass into someone's personal space. The eccentric placing of the painting affords the observer a sharp rotation to the right, summing the corporeal contraction induced by the woman's gaze with a sense of slight unbalance and instability.

expression, while swaying away from Eleanor's cryptical, Leonardoesque visage. Movement here is suggested in a twofold fashion: through the sheer invitation to step closer and explore the figures in their details, and in the corporeal contraction sparked by the surprising encounter. As Schmitz notes, the exchange of gazes between subjects – including those of anthropomorphic objects or portraits – sustains an alternation between contracting and expanding corporeal movements that stirs both onlookers in a dialectic of domination and subjugation.²³ In Scarpa's scheme the statues, before becoming objects of artistic appreciation, are used to spatially "occupy" the galleries, establishing an intersubjective communication that is corporeally experienced, thereby atmospherically tinging the rooms of Palazzo Abatellis with a sense of (almost) human presence.

Comparing the very different visages of the three women inhabiting Palazzo Abatellis, we can sense that Scarpa captures their expressiveness, locating them with the precision of a scenographer constructing the stage for a theatrical play. This dramatic performance is only partially scripted, and is completed through the visitor's corporeal presence in a space made tense by the exhibited objects that exceed their role of pieces of art. As an analogy frequently adopted by the philosopher Gernot Böhme to describe the nature of design work,²⁴ stage sets well represent the idea of architectural space as an open-ended scaffolding for human action, acquiring sense beyond their fixed materiality.

Fig. 5, 6. Room of the *Virgin Annunciate*. Photo: Federico De Matteis (left). Plan detail of the *Virgin Annunciate* room with arrows showing direction of paintings' gaze (right).

A Entrance
B *Virgin Annunciate*
Source: Federico De Matteis.



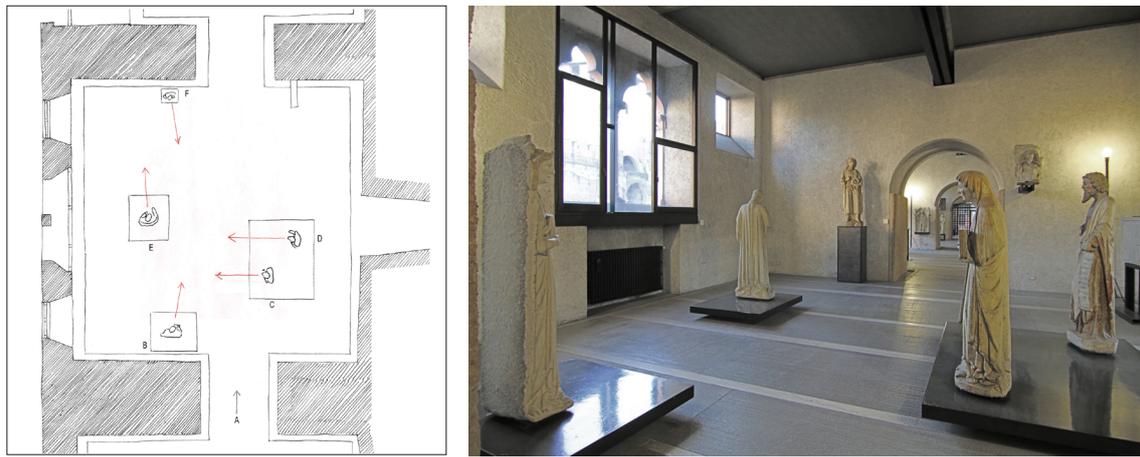


Fig. 7, 8. Castelvecchio, Verona, plan of the hall of 14th century sculpture with arrows showing direction of statues' gaze (left).

- A Entrance
- B St. Catherine
- C St. Martha
- D St. Bartholomew
- E St. Cecilia
- F St. John Baptist

Source: Federico De Matteis.
Hall of 14th century sculpture, seen from the entrance (right).
Photo: Federico De Matteis.

The presence of others: Castelvecchio

Castelvecchio can be considered the setting for an altogether different play. Again, Scarpa places several statues in theatrical ways, leading them to occupy positions that are strategic to the intended spatial construction. In the ground-floor sculpture gallery, the second room hosts five life-sized statues, but differently from its Sicilian counterpart, none is oriented to look at the visitor as he steps in (fig. 7-8). A St. John Baptist stands distinctly raised on the far end of the room, to the left of the portal; St. Catherine is arranged on the left side of the entrance, at first hidden to the visitor's view; St. Cecilia shows her back, while two more, St. Martha and St. Bartholomew, stand on the right side displaying their flanks (fig. 9). The four latter statues are raised on low pedestals that slightly isolate them, detaching their gazes from that of the onlooking visitor. These personages do not appear to care about the observers: their eyes hover hieratically just above the beholder's head, pointing to some invisible distant view. In this room, it is not the statues that surprise visitors by suddenly casting their gaze upon them: it is the visitors who may feel as if they were sneaking up to them from behind, timidly intruding on the presence of the holy figures. Compared to Palazzo Abatellis, this situation elicits a very different corporeal stirring in those who enter, for it is not the visitors who are being caught in the action, rather the saints themselves.

The arrangement of statues in this room is exemplary of Scarpa's spatial devices. He rejected conventional aca-

demical practices advocating frontality and symmetry but was also critical of the modernist idea of entirely liberating exhibited objects, claiming they would often end up being organized without a clear agenda. Sculptures, he stated, must be interpreted through a "*compositional intuition*", resisting pre-established criteria.²⁵ The organization of statues in Castelvecchio, as had been the case in his previous museum and exhibition projects, is complex and non-linear, and there appears to be a resonance with the Japanese Zen gardens Scarpa was deeply fascinated with.²⁶

It may not be too far-fetched to compare the spatial relations between the various sculptures with the rock-islands of the Ryōan-ji temple in Kyoto (fig. 10). Similarities extend beyond the formal principle, for the dislocation of objects – both statues and rocks – does not allow them to ever come into view all at once. In the Zen temple, the observer must contemplate the mineral landscape from the side, while in Castelvecchio's hall he or she may roam freely between the figures: but in both cases the experienced sensation is that of being surrounded by agents that one cannot steadily keep under visual control. The subject's corporeal response – and ensuing motion – is deeply influenced by the sense of presence of some "other" entity.

The low bases on which the statues rest lead the visitors towards a precise posture, well-recorded in Ugo Mulas's photograph portraying Scarpa in front of St. Cecilia (fig. 11). The architect stands near the pedestal's corner, observing the lady by looking slightly upwards, his body swaying to the



Fig. 9, 10. Castelvecchio, Hall of 14th century sculpture, view towards the entrance (above). Zen garden in the Ryōan-ji temple, Kyoto (below). Photos: Federico De Matteis.

right. Such subtle gesture is not easily decodable to describe the underlying affective response; yet even a minor offset from the body's verticality is expression of a stirring. As Maxine Sheets-Johnstone notes, "*emotion arises out of or from motion, motion in the sense of felt dynamic stirrings, felt inner commotions – a bodily 'earthquake' as it were, spanning a strikingly varied range of possible dynamics and thereby a strikingly varied range of possible magnitudes or intensities*".²⁷ The visi-

tors' relationship with these figures allows no passivity: both humans and statues are silently called into action.

Scarpa "humanizes" the sculptures by assigning them roles within the museum's theatrical space, which acquires a performative nature. It is throughout Castelvecchio's exhibition halls that Scarpa experiments with these devices, applying them to statues on the ground floor as well as to paintings in the upper level.

Fig. 11. Carlo Scarpa observing the statue of St. Cecilia in Castelvecchio, 1965. Photo: Ugo Mulas.



ter several circumvolutions, manifests the benign and welcoming nature of his intentions (fig. 13-14).

In this game of hide-and-seek that follows the visitor throughout the museum, he or she continually shifts from being the *observer* to being *observed*, in a ludic engagement with the place's "guardsman". Once again, we face the evidence that Scarpa considered the statue as a living presence capable of animating Castelvecchio's space, and that he displayed it in that unusual fashion *exactly* because it strikes and moves the subject with a specific expressiveness.

**Gestures and torsions:
Canova Museum**

Another construction of gazes creates the setting for Castelvecchio's most prominent inhabitant, Cangrande della Scala, lord of Verona in the early 14th century. By suspending his equestrian sculpture mid-air, hinged between two parts of the castle, Scarpa not only attributes it a highly symbolic value, but grants it a spectacular position of control over all that happens in Castelvecchio. The statue is first spotted from the castle's courtyard (fig. 12), later reappearing after one has traversed the ground-floor gallery, when Cangrande's eyes observe him as he exits just below his pedestal. In a spiraling ascent, Verona's ruler is finally confronted close at hand, since Scarpa provides a trampoline-like platform that brings visitors right below his flank, after having caught his eyes from the adjacent platform. His smiling face, now fully revealed af-

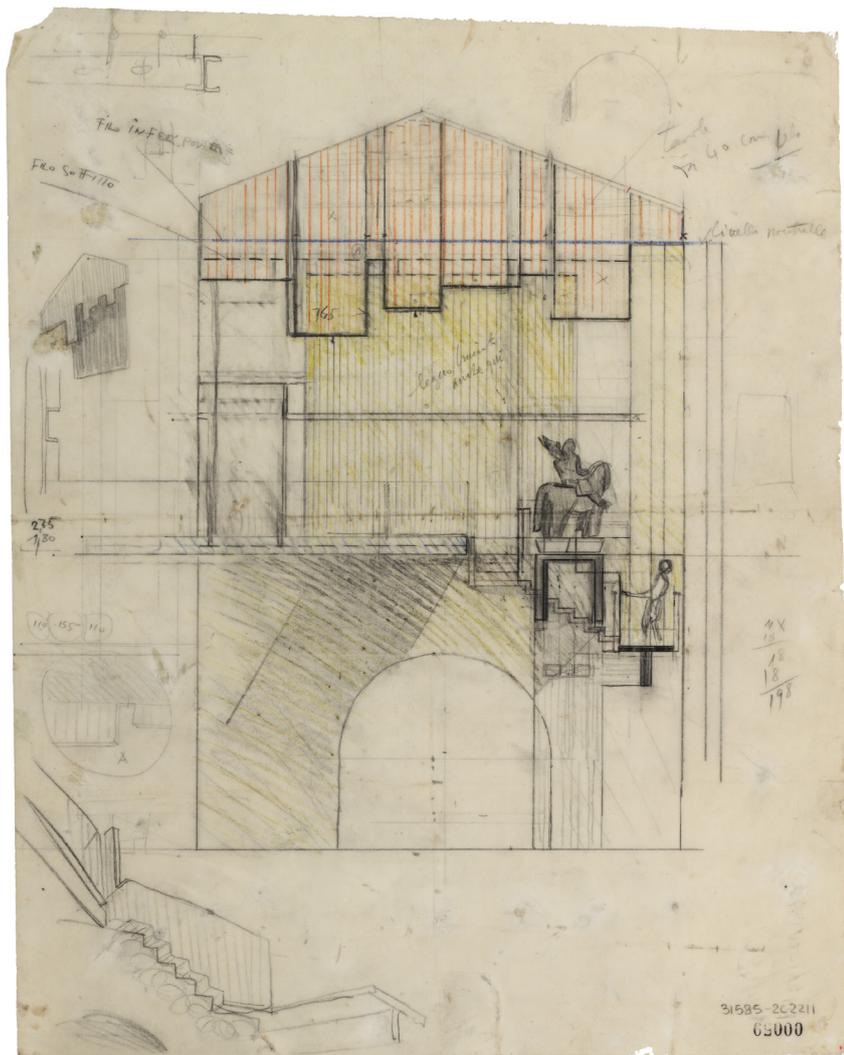
In the Canova Museum, Scarpa invents yet another dramaturgy, to be enacted by the collection of neoclassical gypsum casts. The diminutive addition is nested on the side of the 19th century basilica hall and is articulated by three interconnected spaces.

Counterintuitively, the architect finishes most surfaces with white or light materials, thereby reducing the background's contrast with the statues. He claims this choice was dictated by an intuition, and by the desire to produce a vibrating light effect that would have been weakened by dark colors.²⁸ Natural light and the relationship with the surrounding landscape were central to Scarpa's concern in the design of the annex, pursuing the idea of breaking open the conventionally academic box-museum exemplified in the pre-existing gallery.²⁹



Fig. 12, 13. The statue of Cangrande as seen from the courtyard (left). Giovanni di Rignano, Equestrian statue of Cangrande della Scala, 1340-50 (right). Photos: Federico De Matteis.

Fig. 14. Carlo Scarpa, sketch for Cangrande's pedestal in Castelvecchio. Source: Museo di Castelvecchio, Comune di Verona, Archivio Carlo Scarpa, inv. 31585R.



Scarpa positions the statues in the small building in a subtle and clever way, entirely different from the other two museums.³⁰ Direct visual engagement with the visitor is not what happens here: the sculptures do not seem interested in whoever is entering the hall, and rather appear to be looking in disparate directions. The first statue encountered on the right is the armless torso of the *Genio Rezzonico* showing his chest to the visitor, while gesturing and looking towards the interior of the gallery (fig. 15). From there several other statues come into view: in the center the full-figured *Dancing girl* is displayed sideways, while raising both her (once incomplete) arms to the sky. Behind her, assembled in and around the square floor of the museum's taller space, sits a further group of sculptures: the statue of George Washington rises slightly above the others, his eyes turned towards the center of the room, while the *Reclining Naiad* twists her head almost unnaturally to look behind her (fig. 16). On the wall at the

far end of the room, raised above the visitor on a small cantilevered support, is Canova's self-portrait, which at first impression seems to be looking at those who enter the museum, but in reality casts his deep eyes upwards, towards the wall in front of him and the still-invisible corner windows.

What is the logic for this arrangement? Several authors have described the statues as a group of friends engaged in conversation,³¹ or underscored the fact that Washington appears to be admiring the reclining Naiad's feminine figure.³² It is however difficult to imagine a conversation taking place between individuals who are all looking in different directions – the proxemic relationship is just not right. What is more plausible is that Scarpa placed the statues in a way suggesting visitors a specific movement and direction, exploiting their gazes and gestural torsions (fig. 17). The sculptures are looking at the building's interior space: at the light pouring in from

Fig. 15, 16. Canova Museum, Possagno, view from the entrance with the Genius Rezzonico to the right (left). Statues crossing glances (right). Photos: Gypsotheca e Museo Antonio Canova.



the celebrated corner windows in the high cube, carefully devised by Scarpa to bring a “*piece of blue sky*” into the room.³³ They also gesture towards the tall opening at the far end of the space to the left of the entrance. This transparent partition frames the natural landscape the architect found so charming and provides the *Three Graces* with an appropriately bucolic background evocative of Lorenzo Lotto’s Venetian paintings (fig. 18).³⁴

If in Palermo the statues confront the visitor in a direct relationship based on the exchange of gazes and its ensuing affective response, staging a full drama, things at Possagno work quite differently. The feeling atmospherically infused in space is less intensely emotional, and not only due to the museum’s ethereal whiteness or the supposed coldness of neoclassical sculpture. The statues are largely detached from direct interaction with visitors, being intent in beholding the architecture. In doing so, they guide those who encounter them to do the same. When seeing someone on the street standing still and looking upwards, we are spontaneously invited to turn our heads to discover what he or she is observing, and all the same when meeting Canova’s personages we cannot but pre-reflectively move to follow the motion they suggest: movement revealing the architecture’s articulation and its hidden details, as if the statues were somehow serving as the visitor’s guides. Scarpa’s annex may thus be considered an im-

plicitly narcissistic building, allowing the visitors to enjoy Canova’s exquisite sculptures, but also suggesting the observation of the architecture itself. Despite its ethereal materiality, it is not a neutral container – rather a tense and animated space, exuding a strong sense of presence.

To sound the depth of space

In our virtual walk through Scarpa’s museums, we found that many things we encountered are more than meets the mind. This *calembour* intends to address a critical fallacy so often polluting the description of architecture: that actual facts can only be uncovered through the visitor’s analytical abilities, unearthing hidden meanings and connecting the dots of a larger picture that remains otherwise cloaked. If this may partly be true for works by other authors, with Carlo Scarpa’s buildings we feel that the deepest sense lies already embedded in the space we experience. The information needed to grasp this sense is not to be found elsewhere. It is already there, and the one tool that can extract it is the subject’s first-person corporeal presence.

A common bias that has followed the phenomenological tradition from its incipient moments regards its presumed inability of penetrating beyond the surface of things, missing whatever lies beyond; and that it is more interested in studying the way we *access* the world than in the world itself.³⁵ But Hermann Schmitz’s pheno-

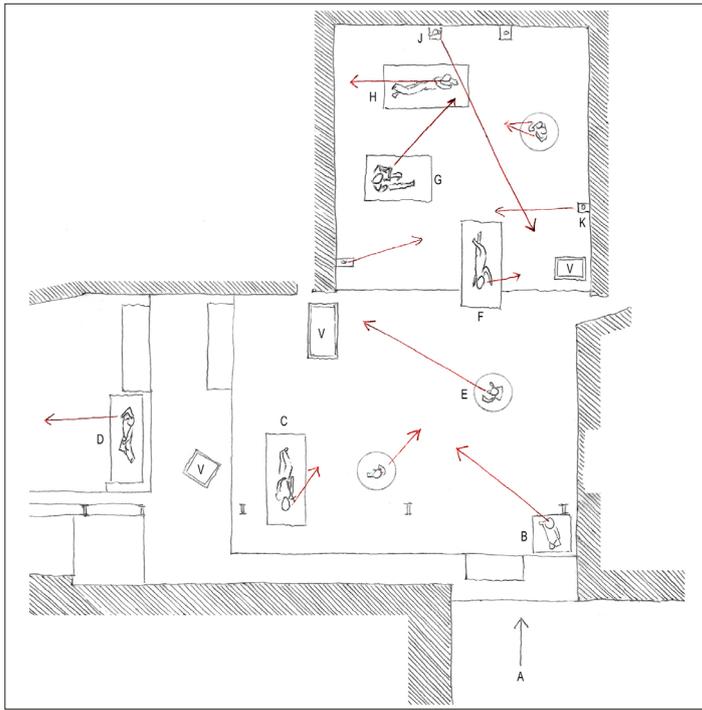


Fig. 17. Plan detail with arrows showing direction of statues' gaze and/or torsion.

- A Entrance
- B Genius Rezzonico
- C Reclining Magdalene
- D Paolina Bonaparte (headless)
- E Dancing Girl
- F Sleeping nymph (eyes closed)
- G George Washington
- H Reclining Naiad
- J Canova's self-portrait
- K Bust of Napoleon
- V Vitrines

Source: Federico De Matteis.

menological system provides a rich array of tools – such as suggestions of movement, along with many more – that are capable of sounding the very depth of spatial experience, clarifying how the primary encounter with the world eventually allows us to make sense of it.

Describing architecture through the lens of lived space can bring us a step closer to understanding in one move *what* we encounter and *how* the architect brought this encounter to life.

Nevertheless, this description must rely on a rigorous, “thick” phenomenographical practice, a form of observation bridging experienced reality and the specific motives subtending architecture. As we visit Scarpa’s museums,

our felt bodies become animated by many spatial agents, from suggestions of movement to affective atmospheres, from petrifying gazes to welcoming gestures: our responses to these encounters – to the emotions, corporeal stirrings and movement we kinesthetically feel – are not just incidental, but rather symptoms of the spatial scenario the architect deliberately installed for us to experience.

This primary evidence extracted from space can serve as a foundation for an analytical method based on a practice of phenomenological observation. Beyond the realm of the subject’s private inner life, corporeal responses are largely transversal, being hinged to spatial features that are immediately accessible to anyone. Undeniably, there is a link between the qualities of a space – as expressed by both its material constitution and immaterial agents – and the way we feel when we are there: the autoethnographic observation of clues emerging from corporeal sensations can ground a method that at least in part overcomes the cognitive impenetrability of first-person experience, allowing a deeper understanding of spatial dynamics and of the human depth these produce. In this sense, we could speak of “atmospheric criticism”. Although it may seem paradoxical to adopt the ontological vagueness of emotions as foundational data, we must keep in mind that the perceiving subject’s corporeal sense is always endowed with authenticity, for feelings – differently from arbitrary interpretations – cannot be falsified.

The ultimate sense of Scarpa’s architecture may lie beyond the reach of conceptual grasp, and it is likely that the only proper way of getting in touch with this profundity is *to be there*. Nevertheless, the careful reflection on our spatial experience appears to be the only way to shed light on the magic that inhabits the architect’s buildings.



Fig. 18. The Three Graces and the opening towards the landscape. Photo: Federico De Matteis.

Notes

- 1 Manfredo Tafuri: *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Turin 1986, p. 141.
- 2 Sergio Los: *Carlo Scarpa*. Cologne 1994, p. 23.
- 3 *Ibid.*, p. 31.
- 4 Anne-Catrin Schultz: *Carlo Scarpa: Layers*. Stuttgart, London 2007.
- 5 Louis I. Kahn: *Writings, lectures, interviews*. ed. by Alessandra Latour. New York 1991, p. 332.
- 6 Robert McCarter: *Carlo Scarpa*. London/New York 2013, pp. 4-5. See also Michael Cadwell: *Strange details*. Cambridge 2007, p. 4.
- 7 See Marco Frascari: "The tell-the-tale detail." In: *Via 7* (1984), pp. 23-37; idem: "The body and architecture in the drawings of Carlo Scarpa." In: *Res. Anthropology and Aesthetics* 14 (1987), pp. 123-42; George Dodds: "Desiring landscapes/landscapes of desire: scopic and somatic in the Brion sanctuary." In: idem/Robert Tavernor (Eds.): *Body and building. On the changing relation of body and architecture*. Cambridge/London 2002, pp. 238-57; Gianluca Frediani: *Quote e orizzonti. Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*. Macerata 2015.
- 8 Among the most relevant contributions on the topic, we could mention Robert Vischer's introduction of the concept of empathy (*Einfühlung*) in art criticism, Gestalt psychology, particularly through Kurt Lewin's concept of stimulus character (*Aufforderungscharakter*), the phenomenological psychiatry of Erwin Straus, mid-century phenomenology in the writings of Maurice Merleau-Ponty and Otto F. Bollnow, James J. Gibson's notion of affordance in ecological psychology, and more recently Alva Nöe's enactive theory. See Robert Vischer: "On the optical sense of form: a contribution to aesthetics [1873]." In: Harry F. Mallgrave/Eleftherios Ikononou (Eds.): *Empathy, form, and space. Problems in German aesthetics 1873-1893*. Santa Monica 1994, pp. 89-124; Kurt Lewin: *Principles of topological psychology*. New York/London 1936; Erwin Straus: *The primary world of senses. A vindication of sensory experience* [1935]. London 1963, pp. 185-270; Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of perception* [1945]. London/New York 2002, p. 159. Otto Friedrich Bollnow: *Human space* [1963]. London 2011; James G. Gibson: *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale 1979, p. 127; Alva Nöe: *Action in perception*. Cambridge 2004, p. 2.
- 9 See among others Maxine Sheets-Johnstone: *The primacy of movement* [1999]. Amsterdam/Philadelphia 2011; Brian Massumi: *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Durham 2002.
- 10 Schmitz's massive oeuvre spans five decades and dozens of books. Among the most relevant are: Hermann Schmitz: *System der Philosophie*. Bonn 1964-80, particularly volumes II.1: *Der Leib*. 1965; II.2: *Der Leib im Spiegel der Kunst*. 1966; III.1: *Der leibliche Raum*. 1967; III.2: *Der Gefühlsraum*. 1969; *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg 2009; *Der Leib*. Berlin/Boston 2011; *Atmosphären*. Freiburg 2014.
- 11 Hermann Schmitz/Rudolf Owen Müllan/Jan Slaby: "Emotions outside the box – the New Phenomenology of feeling and corporeality." In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10/2 (2011), pp. 250-51.
- 12 *Ibid.*, p. 247; Schmitz 1969 (see note 10), p. 185. Schmitz is credited to have introduced the notion of atmospheres as spatialized emotions, a concept that has (belatedly) become central in contemporary architectural discourse through the elaborations by Gernot Böhme. See, among others, Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. Munich 2006.
- 13 "Bewegungssuggestionen sind Vorzeichnungen einer Bewegung, die über das Maß der ausgeführten Bewegung, falls eine solche erfolgt, hinausgeht, an ruhenden und bewegten Gestalten und an Bewegungen". Schmitz 2011 (see note 10), p. 33 (transl. by the author).
- 14 Schmitz/Müllan/Slaby 2011 (see note 11), p. 256.
- 15 Schmitz 1966 (see note 10), pp. 37-68.
- 16 Angelika Jäkel: *Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*. Tübingen/Berlin 2013.
- 17 *Ibid.*, p. 128.
- 18 *Ibid.*, p. 53.
- 19 See David Freedberg/Vittorio Gallese: "Motion, emotion and empathy in esthetic experience." In: *Trends in Cognitive Sciences* 11/5 (2007), pp. 197-203.
- 20 Tonino Griffero: *Quasi-things* [2013]. Albany 2017, p. 93.
- 21 Schmitz 2011 (see note 10), p. 31.
- 22 Polano describes the physical presence of Laurana's sculpture yet overlooks the fact that it is not perceived in an isolated fashion. See Sergio Polano (Ed.): *Carlo Scarpa. Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*. Milano 1989, pp. 31-32.
- 23 Schmitz 2011 (see note 10), p. 31.

24 Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Munich 2001, p. 119; idem: "The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres." In: *Ambiances* (2013), pp. 2-8.

25 Carlo Scarpa: *A lezione con Carlo Scarpa*, ed. by Franca Semi. Venice 2010, p. 189.

26 J.K. Mauro Pierconti: *Carlo Scarpa e il Giappone*. Milan 2007, p. 80. Scarpa's first trip to Japan, however, would only take place in 1969, after all three museums had been completed.

27 Sheets-Johnstone 2011 (see note 9), pp. 455-456.

28 Scarpa 2010 (see note 25), pp. 198-199.

29 Ibid., pp. 189-192; Frediani 2015 (see note 7), pp. 21-22 and 52.

30 As in any active museum, statues are occasionally moved for special exhibitions, loaned to other institutions or temporarily removed for conservation purposes. The description refers to the original layout by Scarpa, which is largely still extant.

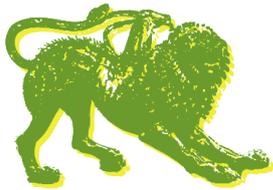
31 McCarter 2013 (see note 6), p. 109; Frediani 2015 (see note 7), p. 121.

32 Guido Beltramini/Kurt W. Forster/Paola Marini (Eds.): *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*. Milan 2000, p. 138.

33 Scarpa 2010 (see note 25), p. 191.

34 Ibid., p. 197.

35 See Graham Harman: *Guerrilla metaphysics. Phenomenology and the carpentry of things*. Chicago 2005, p. 235.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Francesca Mugnai
(Firenze)

When the meaning creates the atmosphere

The symbolic language of architecture in the Monument to the Resistance on Cima Grappa by Giuseppe Davanzo, Augusto Murer, and Andrea Zanzotto

According to the great modern architects, the very aim of architecture is to generate feelings. Consequently, monuments (etymologically meaning buildings linked to memory) represent the ultimate essence of architecture, since they express concepts, arouse moods and provoke reactions.

In order to investigate the concept of *atmosphere* applied to architecture, it is interesting to consider the space of the commemorative monuments, whose purpose is to nurture the collective memory through sensations. Specifically, in these modern and contemporary memorials, feelings and meanings are conveyed by symbolic figures that can be considered a sort of design matrix, sometimes playing the same role as the *type*.

The poetic strength of the Monument to the Resistance on Cima Grappa (Veneto, Italy), by the architect Giuseppe Davanzo, the poet Andrea Zanzotto and the sculptor Augusto Murer, is emblematic of an atmosphere generated by the presence of meanings effectively expressed and represented.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49519
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 117-132



Touching architecture

The great Modern architects have often put emotions at the heart of their arguments: for many of them the very aim of a building is to generate feelings. For Le Corbusier the capacity to stir emotions is what separates architecture from mere construction: "*la construction était faite pour tenir, et l'architecture pour émouvoir*".¹ Some state that architecture has no purpose other than to make people move, no function other than to induce a religious silence. This is true both for a humble mound suddenly appearing encountered in a wood and for a majestic Egyptian pyramid.² According to the Modern Masters, a building is not just a container but also the content itself. In fact, the authentic architecture is the expression of a comprehensible and shared meaning that is able, even after centuries, to make the strings of emotions vibrate, due to a precipitate of sense that survives and is renewed over time. As Loos and Kahn highlight, monuments (etymologically meant as buildings linked to memory) represent the irreducible essence of architecture. They express concepts, arouse feelings and provoke reactions: in other words, they are designed in order to create an atmosphere by means of shapes and figures. As the outcome product of an abstract language, monuments are characterised by a strong ambivalence: they contain the particular and subtend the general, are semantically defined and open to new meanings, represent history and allude to the present, enclose the past and return it to the future. At the sight of the Giza pyramids we are led to silence, as Louis Kahn notes.³ Thousands of years after their construction, these cyclopean burial mounds arising from the desert like petrified dunes, are today still full of meaning, not only because they are a testament to a disappeared civilization, but also because they are symbols of transcendence. The pyramids communicate something that goes beyond the stereotype produced by the tourism industry or the fascination of a royal death that occurred in a distant epoch: they represent an eternal moment. And although we can understand very little of that moment due to the distance of time and culture, we

are able to find in them new meanings that stir up our feelings.

The symbolism of memorials

The meaning of modern and contemporary monuments is conveyed by symbolic figures, which re-emerge as archetypes from distant eras. Their universality is well-suited to the compositional exploration begun by the Modern Movement⁴ on the secular, pluralistic expression of death and pain, with a view to giving an inclusive and undogmatic answer to the need for the sacred. Such a quest becomes even more urgent in the aftermath of WWII when the need emerges for a language able to heal the political, ethnic and religious wounds still dramatically alive. In his appeal to modern architects, Giedion affirms the importance of symbols: "*Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which, according to the Latin meaning are things that remind, things to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot, in the long run, be suppressed. It tries to find an outlet at all costs*".⁵ A symbol was originally an object divided into two parts that, put together, could prove the reunion of their owners; over time it has become a powerful device for expression, which overcomes the uniqueness of the concept, by holding together opposite meanings with no purpose of synthesis: "*A symbol separates and unifies, implying both the ideas of separation and reconciliation. It recalls the idea of a divided community that, nonetheless, can be reassembled*";⁶ writes Jean Chevalier. A symbol puts reason in check. Its evocative power lies in an ambivalent meaning, which transcends the Visible to represent the Invisible, overcomes the Known to evoke the Unknown. The symbolic language is much more expressive than the ordinary one: "*it is the initiatory language par excellence*".⁷ Therefore, the symbolic expression is the only possible key to the darkness of an inconceivable, elusive destiny. And the more this expression is archaic, free from superstructures, the more it is shared. For this reason, the symbolic language is universal even if cryptic, and its richness indicates the health of a civilization. According to Mircea



Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine, Roma 1944-51 (by Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini, with Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia). Photo: Francesca Mugnai.

Eliade, symbols have the social role of "integrating the man in a broader unity: Society, Universe".⁸ Symbols transform over time, but never cease to exist. Being the heart of the spiritual life, they may, at most, be camouflaged or degraded but never be erased, because they are spontaneously produced by the Psyche, just as concepts are produced by Reason. We can say that memorials are based on symbolic figures, which imply an emotional response, just like Jungian archetypes: "Archetypes are both images and emotions at the same time [...]. The image alone is a notation of little importance, but when an emotion is entailed, the image acquires a numinous character (or a psychic energy)".⁹ A symbolic figure should be comprehensible and shared but "indefinitely suggestive",¹⁰ enough mysterious to arouse the viewer's imagination. If, on the contrary, the meaning becomes obvious and univocal, the symbolic strength vanishes.

The atmosphere of places

Memory and space are known to be linked to each other. Memory needs space to structure itself, as Aleida Ass-

mann states: "The technique of the *ars memorativa* consisted of imagines - the codification of content in terms of meaningful images - and loci - the settings of these image in specific, structured spaces. This topological orientation leads logically to architectural complexes as embodiments of memory"¹¹. Non only Monument and Memory are interdependent, but they can be considered different sides of the same process of reworking the past. Referring to Henri Bergson's categories in *Matter and Memory*,¹² it can be said that if memory represents the spiritual side of that reworking process, the monument represents the material one, even though still shaped by Spirit. In the specific case of a memorial built upon the site where the event occurred, a very intense meaning arises, which favours the collective construction of identity. *Where* is a primary matter regarding the possibility of remembering and activating recognition: this is why we go back to places. But for this process to be triggered, the site must also be transformed, marked, not become a museum. In fact, we don't return there "to know, but to feel, for the experience rather than for the knowledge".¹³ A memorial should



Military shrine of Redipuglia, 1935-38 (by Giovanni Greppi and Giannino Castiglioni). Photo: courtesy of Michelangelo Pivetta.

be a sign, a testimony, a *scoria* in the folds of the landscape. On the contrary, those sites crystallised at the time of the event, are likely to be disguised or trivialised,¹⁴ since they are reduced to empty scenes, to sterile fiction. Only an obvious transformation, which amplifies the distance between the past and the present, can awake the evocative force inherent in sites of remembrance. In this task, a memorial works just like memory does: by re-reading the reality (the site and the event) a memorial traces a modified order, where elisions and transfigurations help transmissible meanings to re-emerge and consolidate. In other words, a memorial can offer an experience of reworking and overcoming the past by virtue of a new topography, where memory can be triggered by enigmatic, not trivially explicit images. In this way, the transformed site is more distant, elusive, estranged, but this estrangement brings it closer to the truth. For James Hillman, places have a soul. This soul is memory, which can be evoked by ritual gestures: remembering the blood flowing in the ground; marking the boundaries between the Sacred and the Profane; gathering meanings; relying on the fragments of the past; finally, being able to see the Invisible. According to Hillman, the latter is the most important aspect of an architect's education ("*the awakening of the aesthetic response, the awakening from anaesthesia*"¹⁵)

which allows one to grasp the hidden order of things. On this hidden order the *ritual* of Memory can take place; after all, *order* and *ritual* are linguistically connected,¹⁶ as Guénon reminds us. An *in situ*-memorial is literally based on past events and draws its symbolic load from a bloody ground: by linking time and space, it represents a landmark for the territory and identity. From this perspective, a memorial carries out a *therapeutic* mediation, being a liminal space where the past and the future are linked to each other.

The Monument to the Resistance on Cima Grappa

In Italy, the construction of monuments to the Resistance begins immediately post-war. Many are built on significant anniversaries (1965, 1975, 1985 etc.), but most between the 1960s and 1970s, when it is clear that Italian memory is "divided", as Giovanni Contini will write,¹⁷ and that Fascism is still a threat after the war. Thus, the memory of the Resistance becomes an antidote to any undemocratic jolt and a source of historical-cultural legitimacy for the centre-left parties. As in other European countries, the tradition of collective monuments in Italy begins in the nineteenth century, but becomes an especially frequent feature during the Fascist Era when many military shrines are built to bury the he-

Memorial in Gusen, 1967 (by BBPR). Photo: Francesca Mugnai.



Monument to Roberto Sarfatti, Col D'Echele 1934-35 (by Giuseppe Terragni). Photo: Francesca Mugnai.



roes of the fatherland. It is in this period that Italian architecture starts reflecting on the concept of monumentality, also including its relationship with the arts. The depth of the experience gained under Fascism becomes evident soon after Liberation, when the country symbolically marks the beginning of the Reconstruction with the creation of the Memorial to the Martyrs of the Fosse Ardeatine (Rome, 1944) and the Monument to the Fallen in Nazi camps (Milan, 1945).¹⁸ The tension between the fascist heritage and the will to overcome it leads to a refined monumentality, obtained by carefully weighing types, figures and symbols, which are still indispensable tools in the design of poetic and emotional spaces, but no longer subser-

vient to the emphasis of the patriotic rhetoric. The silent contrition expressed by the Italian monuments from the post-war period onwards is consonant with the memory of an unspeakable global trauma. This essential vocabulary of pure forms and abstract figures, already employed by the modernist avant-garde, now becomes enriched with further meanings, responding perfectly to the need for a universal, inclusive, archetypal language that expresses the immanence¹⁹ of History and the transcendence of Death. In this archetypal language it is possible to recognize some recurring figures connected to ancient symbols of transcendence, which are therefore able to communicate shared meanings and feelings. Modern and contemporary

Aerial view: the monument to the Resistance (inside the red square) and the relationship with the imposing fascist shrine. Collage of aerial shots provided by Regione del Veneto – L.R. n. 28/76 Formazione della Carta Tecnica Regionale, Italia Open Data Licence v2.0

(<https://www.dati.gov.it/content/italian-open-data-license-v20>).



The half-circle terraces of the Italian ossuary in the military shrine. Photo: courtesy of Enrico Gugliotti.



architects rely, more or less consciously, on these archaic figures when designing spaces of remembrance, which are conceived as sacred places where the present meets the past, the living remember the dead and the earth rejoins the heavens. It is interesting to analyse the architecture of memorials from the perspective of their symbolic language and to try to decipher the complex vocabulary of forms in

relation to their polysemic value.²⁰ A flight of steps, a precinct, a door (and threshold), a labyrinth, a cross,²¹ quarried stone and burial mounds are all figures that recur, alone or as a hybrid. In the context of Italian architecture, this interpretative criterion leads to a reading of the vast bare concrete block in the Fosse Ardeatine Memorial, both as a monolith suspended between the earth and the heavens and as a tomb-

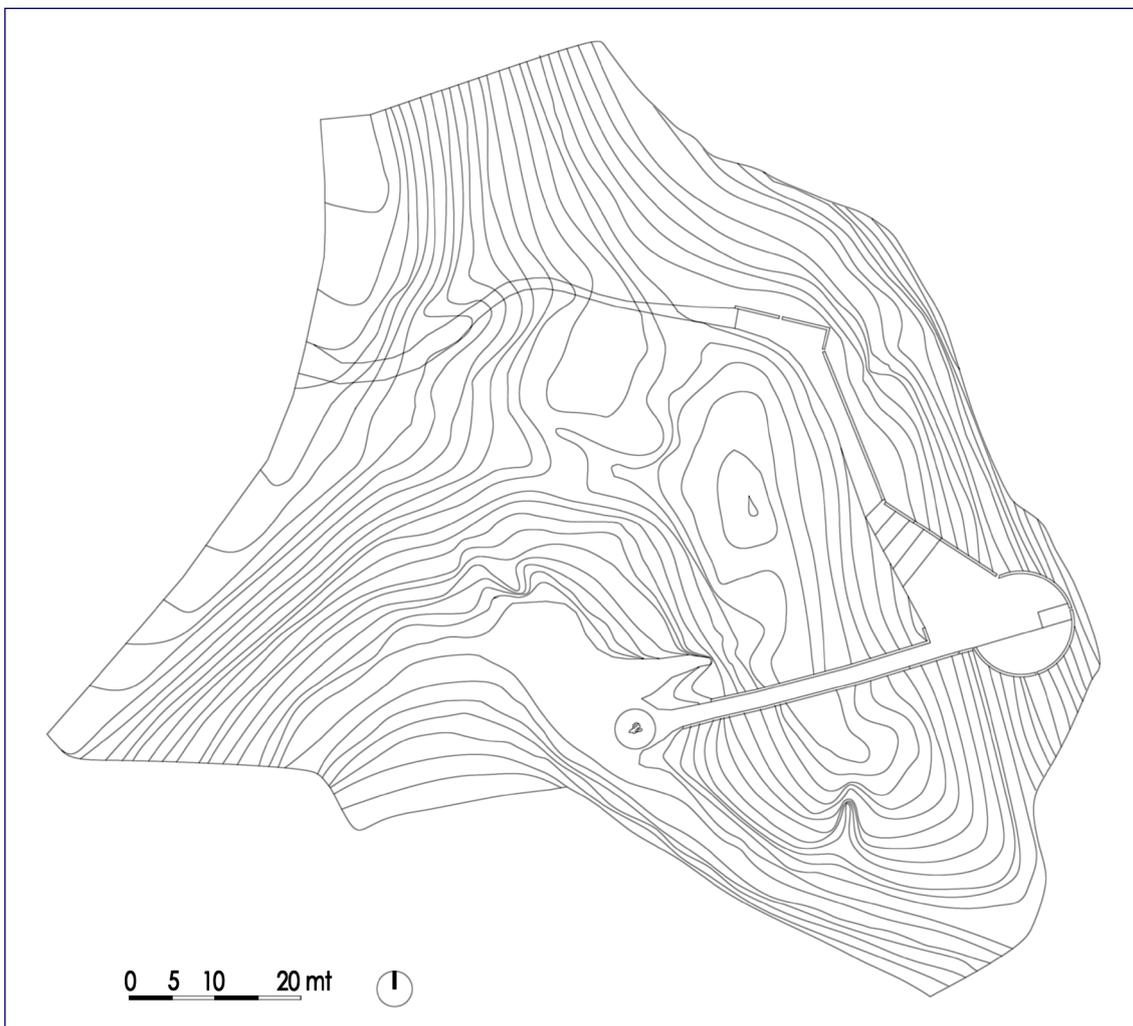
stone raised from the ground. The flight of steps in the military shrine of Redipuglia²² can be read in two ways: from the top down it represents the ranks of an army led by the Duke of Aosta (the general buried in the granite cube at the base), from the bottom upwards the stairway turns into an ascent to Calvary that alludes to divine salvation. In Gusen, BBPR²³ design a precinct which is also a labyrinth protecting the crematorium turned temple; while on Col D'Echele, Terragni²⁴ lays a stone cross on the ground like a lifeless body to commemorate the sacrifice of Roberto Sarfatti, a young soldier who died during WWI.

Using the same interpretative key, it is interesting to look at the Monument to the Resistance in Cima Grappa (1974), the outcome of a happy blending of architecture, sculpture and poetry. The authors Giuseppe Davanzo, Augusto Murer and Andrea Zanzotto, natives of Veneto²⁵, founded their own poetics on their rootedness in the homeland. Their intellectual encounter

takes place on the common ground of a visceral belonging to the landscape of the Alps and Pre-Alps of Veneto. It is further favoured by the bonds of friendship between Davanzo and Murer (for whom the architect designed the atelier at Falcade in 1972) and between Murer and Zanzotto, who were both partisans in the mountains of Treviso and Belluno during the war. The Monument to the Resistance stands on the bare peak of Cima Grappa, just below an imposing military shrine built during the Fascist Era by architect Giovanni Greppi and sculptor Giannino Castiglioni (1932-35).²⁶ In September 1944, some of the bloodiest episodes in the battles for Liberation occurred here, following the Nazi-Fascist roundups in the so-called Operazione Piave. The monument to the Resistance, dedicated to all the victims of those events, is located near a natural tunnel where seven partisans were burned alive by Nazi flamethrowers.

The decision to build the monument where the slaughter occurred not only

Monument to the Resistance on Cima Grappa . Plan of the memorial. Drawing: Francesca Mugnai.



represents an opportunity for the authors to tell a deeply moving story in the setting of the Venetian Pre-Alps, it also gives them the chance to underline the indissoluble relationship between place and history and to give witness to the vital link between men and their land. The memorial is conceived as a symbolic journey through a sequence of outdoor spaces forming an almost hidden architecture, made of subtle signs and silent traces in respectful recognition of the tormented soul of this place of death. The nearby fascist military shrine, which dominates Monte Grappa with a series of semi-circular steps built along the flank of the mountaintop, is a strong presence. Despite this proximity, the monu-

ment to the Resistance refuses to engage in any dimensional competition, but rather employs a language which is architecturally antithetical yet politically reconciling. The only common feature is the presence of a path comprising symbolic and allegorical stages.²⁷ The Italian tradition of memorials in the form of paths can be traced back to the fascist architects who, charged with commemorating the WWI soldiers who fell in the mountains, exploit the nature of the war sites by turning the slopes into tragic and triumphal ascents, both civil and sacred *promenades architecturales*. In this type of memorial, the "spatial" narration, not only allows for the "topological orientation"²⁸ typical of mnemonic me-

Monument to the Resistance on Cima Grappa. The path leading to the terrace. Photo: Francesca Mugnai.



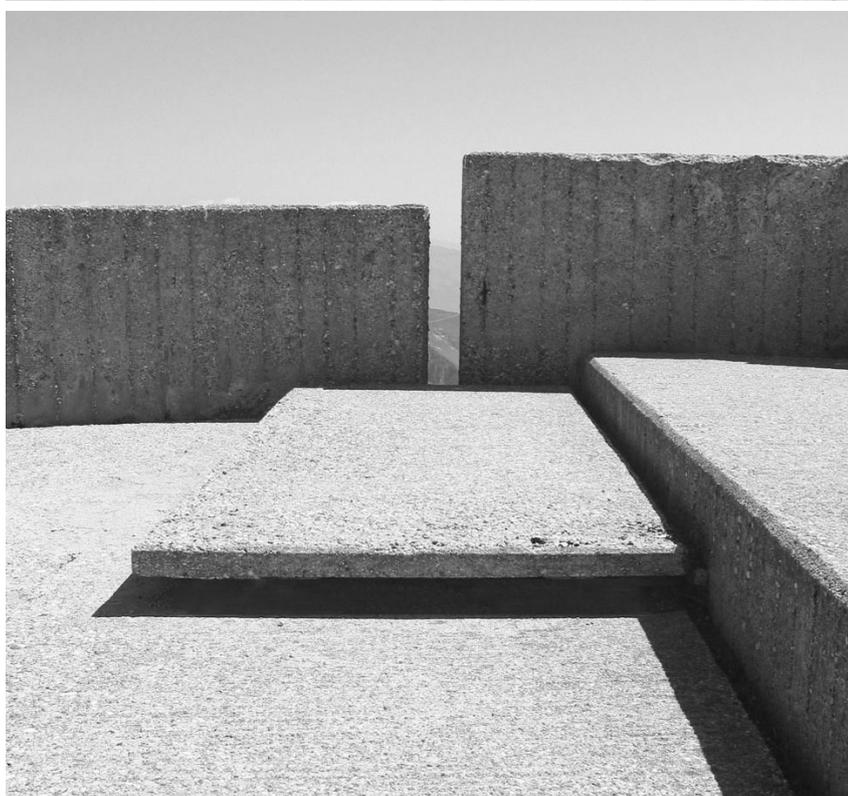
The theatre-terrace with the landscape in the background. Photo: Ezio Quiresi (photographer); courtesy of Paolo and Silvia Quiresi.



Monument to the Resistance on Cima Grappa. Detail of the interrupted parapet behind the stage. Photo: Francesca Mugnai.



Detail of the stage. Photo: Francesca Mugnai.



chanisms, it also transforms the process of remembrance into a rite of initiation following different stages set in a precise order.²⁹ The journey into the Resistance memorial starts at the last bend before the summit, where a path descends to the right. At first the path is a simple track, then gradually paved and finally bounded by a fragmented step-parapet; it leads to a circular space 12 metres in diameter.

This is a terrace from which the plain between the rivers Piave and Brenta opens out as far as the eye can see;

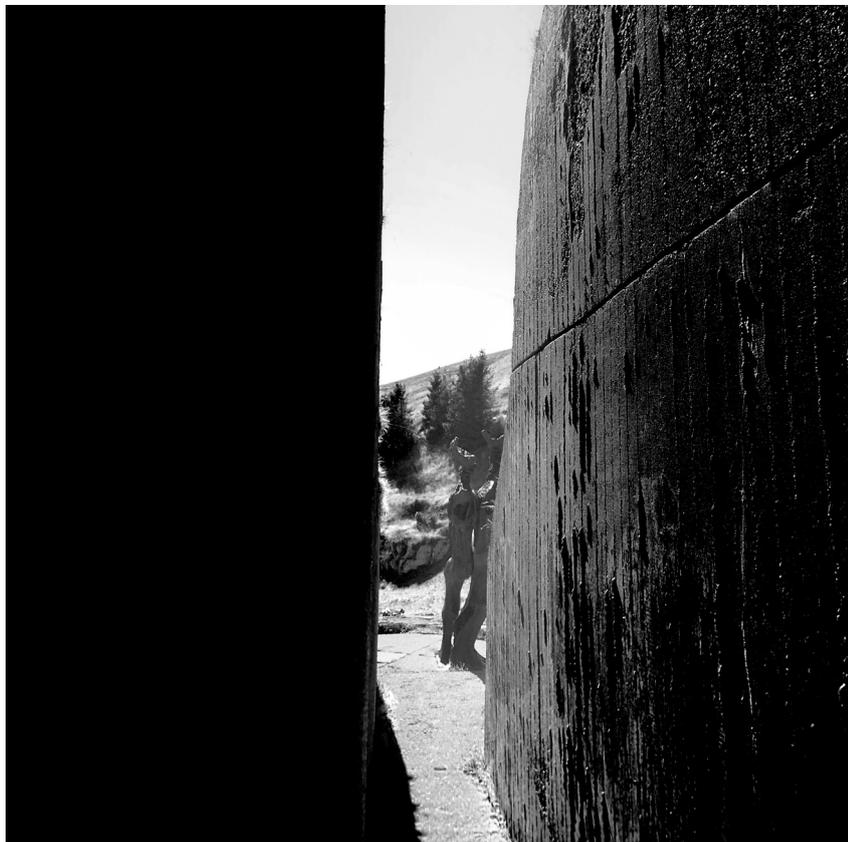
or maybe it is a theatre, as suggested by the step that cuts the circle in two and forms a stage with the landscape in the background, in the manner of the Greeks. Just as in a theatre, in this sacred and civic precinct a reflection takes place: a mirroring between those who now look and those who once acted, between the Present and the Past, between the Memory and the History. Eugenio Turri (a geographer from Verona) wrote about the landscape as a theatre, where the man "only as a spectator can find the sense of his work, of his actions, of his being

an actor who transforms and activates new scenarios".³⁰ Such a thought is also shared by Andrea Zanzotto, engaged in the defence of the Italian landscape just like Turri: "*The world is the limit within which a man can recognize himself, and this bond, which emerges espe-*

cially in the circle of the landscape, also defines the circle of the I".³¹

The space designed by Davanzo, surrounded by the void of the sky and the valley, seems to hint at the "*horizon within the horizon*"³² which for Zan-

Monument to the Resistance on Cima Grappa. The narrow passage leading to Murer's sculpture. Photo: Francesca Mugnai.



The bronze sculpture seen from the exit of the narrow passage. Photo: Francesca Mugnai.





The fissure in the rock seen from a distance. Photo: Courtesy of Isabella Balena (photographer).

zotto defines the relationship between men and places: a necessary bond that lets an individual, or rather an inhabitant, consider himself as part of a much larger and sometimes unreachable whole. What opens up before the eyes is not a panorama, but the background that makes sense of the human actions in the foreground, semantically as important as the landscape behind the main subject in the interpretation of a fifteenth-century Italian painting. On the contrary, the nearby fascist shrine employs the mountaintop as a breath-taking location, well suited to represent the patriots' apotheosis. Yet, in both memorials the relationship with the landscape creates a sense of vertigo: a romantic vertigo in the shrine, where the vain effort of architecture to challenge nature inspires a sinister feeling of death; a historical vertigo in the terrace-theatre of the monument, where the individual, literally projected into the landscape's embrace, can perceive the flow of the events. Moving forward along the route, the path, now narrowed to 2 metres wide, continues for 30 metres between two concrete walls, like into a fissure in the rock. This space, which can be read as a *door* leading from a condition to another, encompasses multiple images: an evocation of the tunnel where the Partisans died; a metaphor for the wound dividing the country

under the war; an eschatological symbol: the biblical eye of a needle before an earthly freedom or a divine heaven. From a typological point of view the narrow passage recalls, instead, an archaic *dromos* engraved in the ground, which joins two circular chambers.

The second circle (5 metres in diameter) houses in the middle the body of a Partisan in the act of freeing his huge hands from the ties of captivity. The bronze sculpture by Augusto Murer, which can be seen from behind leaving the *dromos*, as if following in his footsteps, is divided in two by a long gap that goes from head to toe, recalling the fissure in the rock. In his sculptures, Murer has always represented the Resistance as a struggle more painful than heroic. This mountaineer-partisan is torn by an irreparable wound and his tormented body merges with the image of a dry melancholy tree.³³ The human figure emerges as if reborn from the earth, to dissolve immediately afterwards into the natural forms of the landscape, fulfilling an eternal cycle. It should be noted that, as a sign of piety and pacification, the sculpture turns its imploring hands towards the military shrine, as if to invoke justice and freedom for all the victims of the war. It is a completely different way of representing the mass sacrifice that is now evoked by a single figure,



Monument to the Resistance on Cima Grappa. The bronze sculpture in the snow. Photo: Francesca Mugnai.

Murer's partisan, in clear opposition to the multitude of columbaria in the fascist shrine. Along the different stages of its route, the monument to the Resistance creates a space for the reworking of a collective trauma by using ancient symbolic figures: two *precincts* linked by a *door*. The *precinct* has always been a sign that separates the sacred from the profane, the known from the unknown, the real from the unreal; it guarantees the recognition of a place and, by extension, it evokes a sense of security and salvation. The *door*, meanwhile, represents a single point of transition from one condition to another; its presence marks the passage from the profane to the sacred world, signifying discontinuity rather than contact between two connected worlds. These symbolic figures, set in the landscape of the Pre-Alps and designed to convey the dreadful horror of the mass-slaughter, encompass a rich layering of meanings. Beside the symbolic and narrative value, the sequence of the different spaces resonates with a strong emotional impact. The continuous change of perspective, the transition from narrow to wide spaces (path – first circle – fissure – second circle), the sudden passage from light to shade are all features which provoke a range of opposing feelings,

arousing in the visitor a sense of continuous surprise, making this a *journey* pregnant with expectation. Yet the architecture of the monument is extremely simple, consisting only of walls and floors made entirely of bare concrete, as is the tradition in post-war Italian memorials:³⁴ a material endowed not only with a dramatic strength resulting from the surface roughness, but also with an evocative power due to the military use in the two World Wars. The monument, which the bare concrete makes resemble the ruins of an alpine military building (like a fort, a causeway or a trench), is composed of empty rather than full spaces, solely inhabited by Murer's dark sculpture, the tree-man who marks the passing of time by casting his shadow on the ground like a sundial. The limited number of signs and the absolute nature of the pure forms nonetheless correspond, in inverse proportion, to an extreme semantic wealth. In fact, the essential, symbolic nature of the language leaves room for the imagination, which is therefore free to construct alternative and parallel meanings, capable of continuously renewing the process of memory. This bestows the monument with mystery and its spaces with a *metaphysical* quality that recalls De Chirico's compositions. In-



deed, Louis Kahn considers the "enigma" a defining feature of monumentality.³⁵ The *circular* route of the monument is an allegory for a story and the emblem of a silent anti-heroic Resistance, representing with dramatic but not triumphal tones the painful transition from freedom to oppression and back to freedom again. Walking through the memorial may be likened to undertaking a journey into the land of

the Venetian Pre-Alps and, at the same time, an introspective journey, during which the psyche can recognize its own archetypes in the symbolic figures underlying the architecture and surrounding landscape. Through the stages of a route made up of symbolic topography, places and images of the psyche overlap with the real landscape, in a subtle balance of the physical and metaphysical.

Notes:

- 1 Le Corbusier: *Vers une Architecture-Verso una Architettura*. Milan 1992 [Paris 1923], p. 9.
- 2 We refer both to the famous Loos' statement: "*Wenn wir im walde einen hügel finden, sechs schuh lang und drei schuh breit, mit der schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst und es sagt etwas in uns: hier liegt jemand begraben. Das ist architektur.*" (Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*. Wien, München 1962 [1909], p. 317) and to Louis Kahn: "*Now we see the pyramids in full presence. There prevails the feeling 'Silence', from which is felt Man's desire to express*" (Louis I. Kahn: "Silence and light". In: Alessandra Latour: *Writings, Lectures, Interviews*. New York 1991, p. 248).
- 3 Louis I. Kahn 1991, p. 248.
- 4 Cf. Jeffrey T. Schnapp: *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*. Venezia 2004.
- 5 Sigfried Giedion: "The need for a new monumentality". In: Paul Zucker: *New architecture and city planning*. New York 1944, pp. 549-568.
- 6 Jean Chevalier: "Introduzione". In: *Dizionario dei simboli*. Milan 2014 [Paris 1969], p. XVII. Translated from Italian.
- 7 René Guénon: *Il simbolismo della croce*. Milan 1973 [Paris 1931], p. 17. Translated from Italian.
- 8 Mircea Eliade: *Trattato di storia delle religioni*. Torino 2004 [Paris, Payot 1949], p. 412. Translated from Italian.
- 9 Carl Gustav Jung: "Introduzione all'inconscio". In: *L'uomo e i suoi simboli*. Azzante 2016 [London 1967], p. 96. Translated from Italian.
- 10 Chevalier 2014, p. XVII.
- 11 Aleida Assmann: *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York 2011 [Munich 1999], p. 146.
- 12 For Bergson, Memory is pure Spirit, but the brain (Matter) gives Memory "*a grasp on the present*". Henri Bergson: *Materia e memoria*. Bari-Roma 2016 [Paris 1896]. Translated from Italian.
- 13 "... *non per sapere, ma per sentire, per l'esperienza più che per la conoscenza*". Patrizia Violi: *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Milan 2014, p. 89.
- 14 Cf. Assmann 2002, p. 375.
- 15 "... *il risveglio della risposta estetica, il risvegliarsi dall'anestesia*". James Hillman/ Carlo Truppi: *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*. Milan 2004, pp. 103-104.
- 16 In Sanskrit "order" is "rita". Cf. René Guénon: *Il regno della quantità e i segni dei tempi*. Milano 1982 [Paris 1945], p. 23.
- 17 Giovanni Contini: *La memoria divisa*. Milano 1997.
- 18 Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine, Roma 1944-1951 (by Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini with Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mirko Basaldella, Francesco Coccia); Monument to the Fallen in the Nazi camps, inside the monumental cemetery of Milan, 1945 (by BBPR).
- 19 According to the meaning given by the German Idealism.
- 20 See my work: Francesca Mugnai: *La costruzione della memoria*. Menfi 2017.
- 21 The cross is a symbol of transcendence par excellence. René Guénon states: "*If Christ died on the cross, it can be said that this was by reason of the symbolic value which the cross possesses in itself and which has always been recognized by all traditions*" (René Guénon: *The Symbolism of the Cross*. New York 1996 [Paris 1931], p. XIII).
- 22 The military shrine of Redipuglia (1935-38) was designed by the same authors of the shrine on Cima Grappa: Giovanni Greppi and Giannino Castiglioni.
- 23 BBPR (Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernersto Nathan Rogers) is a practice based in Milan active from 1940 to 1998. After the war, during which Banfi dies in the Nazi camp of Gusen, they have designed and built many memorials; they are also the authors of the Torre Velasca in Milan (1955-57). Gusen Memorial is built in 1967.
- 24 Giuseppe Terragni (1904-1943) is the greatest exponent of pre-war Italian Rationalism, author of the Casa del Fascio in Como (1932-36). He builds the monument to Roberto Sarfatti between 1934 and 1935.
- 25 Giuseppe Davanzo was born in Ponte di Piave (Treviso) in 1921, Augusto Murer in Falcade (Belluno) in 1922, Andrea Zanzotto in Pieve di Soligo (Treviso) in 1921. Davanzo is a pupil of Carlo Scarpa.
- 26 The shrine houses the remains of about 23,000 Italian and Austro-Hungarian soldiers, who died during the battles fought around Monte Grappa, pivot of the Italian defense during WWI, after the defeat at Caporetto.
- 27 The military shrine consists of two ossuaries (the Italian and the Austro-Hungarian) linked by a monumental ridge path, the Via degli Eroi (Street of Heroes). In particular, the Italian ossuary is characterised by five half-circles shrinking upwards.

28 See footnote 11.

29 According to Anna Maria Fiore, the Italian ossuary recalls the Temple of Fortuna Primigenia in Palestrina, a Roman sanctuary made up of six terraces that marked the stages of the journey towards the oracle. Anna Maria Fiore: "La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni". In: *Annali di architettura* 15/2003, pp. 233-247. Moreover, the circles evoke the Dantesque construction of the afterlife.

30 "...soltanto in quanto spettatore può trovare la misura del suo operare, del suo recitare, del suo essere attore che trasforma e attiva nuovi scenari". Eugenio Turri: *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia 1998, p. 16.

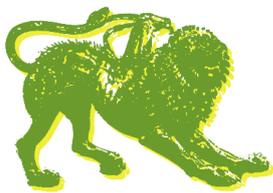
31 "Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io". Andrea Zanzotto: "Il paesaggio come eros della terra". In: *Luoghi e paesaggi*. Milano 2013, pp. 29-38.

32 "...orizzonte dentro orizzonte". Ibid.

33 Murer is basically a sculptor who carves out figures from trees, even when working with bronze.

34 From the Monument to the Martyrs of the Fosse Ardeatine onwards.

35 Louis Kahn: "Monumentality". In: Paul Zucker. *New architecture and city planning*. New York 1944, pp. 77-78.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Anja Novak
(Amsterdam)

Affective spaces

Experiencing atmosphere in the visual arts

Atmospheric perception is a vital aspect of how viewers engage with works of visual art. Yet art historical discourse has barely paid attention to atmosphere as a critical concept. To remedy this deficit this essay explores how works of visual art afford atmospheric experiences. Drawing on philosophical work on atmosphere and mood by Heidegger, Schmitz, Böhme and Griffero, it will be argued that atmospheres are at the core of our affective involvement with art. How an artwork solicits this affective involvement depends, among other things, on the media it employs. This will be demonstrated by discussing two examples: a painting and a work of installation art. Both works seem to articulate the same atmospheric character but the perceptual conditions they offer for experiencing this atmosphere are different. As a result, the works emphasize different stages in the process of atmospheric perception. Juxtaposing them helps to better understand – and enjoy – this process.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-49528
November 2019
#8 "Atmosphären"
S. 133-142

Title figure:

Ann Veronica Janssens: Green, Yellow and Pink, 2017. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin. Photo Andrea Rossetti.

During the past three decades atmosphere has developed into an important concept not only in architectural discourse but in an expanded field of aesthetics informed by German new phenomenology¹. In the critical discourse on visual art, however, the concept of atmosphere has barely gained attention yet. This is a missed chance, since art is unquestionably a domain of human life in which the atmospheric is intensely experienced and celebrated as a valuable mode of our being-in-the-world². This essay sets out to explore ways in which works of visual art afford atmospheric experiences. It argues that atmospheric perception is a fundamental aspect of our affective involvement with art and deserves more attention than it has hitherto gained. I will advance the idea that art offers an intensified experience of atmosphere, which includes a heightened awareness of how this experience unfolds and in so doing stimulates profound reflection on its nature. This awareness and reflection matter particularly within the context of contemporary experience-oriented culture³, where atmospheres are increasingly used as forceful instruments of both commercial manipulations and political rhetoric. Art may very well be a suitable domain for acquiring the “atmospheric competence”, which Tonino Griffero claims we need in order to “immunise us from the media-emotional manipulation which the aesthetisation of politics and social life in the late-capitalistic ‘scenic’ economy results in”⁴.

To show how individual works of art may help us to acquire atmospheric competence, this essay will discuss two examples: Edward Hopper’s painting *Cape Cod Evening* (1939, fig. 1) and Ann Veronica Janssens’ installation *Blue, purple and orange* (2018, fig. 2). I will look at both works through philosophical conceptions of atmosphere by Griffero, Hermann Schmitz and Gernot Böhme, as well as through Martin Heidegger’s philosophy of mood. I will argue that both works articulate the same “atmospheric character”⁵: how they affect me, how they make me feel, is more or less the same. Yet the conditions that painting and installation provide for experiencing this atmospheric character are different. As a consequence, each work emphasizes

a different stage in the unfolding of the experience of that particular atmospheric character.

Atmosphere and art

What are atmospheres? As Griffero asserts, atmospheres are “the focus of a corporeal communication between man and the world that is anterior to splits and abstractions.”⁶ Atmospheres are neither qualities of discrete objects or the sum of these qualities, nor are they projections of subjective feelings belonging to an individual perceiver. Böhme refers to them as relations between environmental qualities and human sensibilities⁷. Within the framework of Schmitz’s theory of emotions as states of the felt and feeling body, the term atmosphere articulates the room-filling and authoritative potential of certain emotions. Schmitz refers to them as “half-entities”, a category to which he also counts, for example, voices, melodies and the wind⁸. Despite some conceptual differences, most authors agree that atmospheres are experienced as something not-me, which has not crystalized into an object but is encountered as a feeling or mood hovering in a space. Those who enter that space become aware of the atmosphere as a temporal modulation of their own affective state, as a *couleur locale* that imposes itself upon them. One usually becomes aware of atmospheres through ingression or contrast: by ending up in a situation that modifies or is noticeably in contrast with how one feels⁹. One may also become aware of an atmosphere because it amplifies one’s mood. I propose to call this atmospheric awareness through emphasis.

In the visual arts, experiences of atmospheres are afforded by a variety of art forms, such as painting, photography, video, performance and installation art. The latter in particular provides fertile ground for exploring the nature and affective impact of atmospheres. Installations are primarily encountered under the name “tuned spaces”, to use Elisabeth Ströker’s well-known expression: as spaces possessing an atmosphere¹⁰. However, the immediacy of being inside such a tuned space can obstruct one’s ability to reflect on the experience it offers. This happened to me when, in preparation of this essay, I vis-

Fig. 1 Edward Hopper: Cape Cod Evening, 1939. Oil on canvas. Dimensions 76.2 x 101.6 cm (framed: 106.7 x 132.1 cm). Courtesy National Gallery of Art, Washington DC. Credit: John Hay Whitney Collection, Accession No.1982.76.6.



ited Janssens' Blue, purple and orange at museum De Pont in Tilburg¹¹. The work strongly affected me, and yet I found it difficult to make sense of how it did so. What was it exactly that I was feeling and to what extent was this feeling brought up by the installation? At first, I had difficulties answering these questions. Somehow, the way the installation made me feel brought to mind Hopper's painting Cape Cod Evening, which I have been intrigued by for a long time but never quite knew why. Engaging with this painting – aided by Alexander Nemerov's vivid description of it – helped me to better understand how the installation had affected me¹². A profound understanding of this affect in turn deepened my understanding of the painting's strong atmospheric effect.

Epicenter power

Cape Cod Evening (fig. 1) is not only one of the most atmospheric paintings I know, but it exceeds this and strikes me as a pictorial representation of atmospheric perception as such. More precisely, it depicts – and thus freezes in time and offers for extensive contemplation – the moment when an atmospheric change announces itself. The painting shows a middle-aged couple idling in front of a white wooden Victorian house bordering on a dark forest. They are watching a collie dog that frolics in a meadow of high parched grass, loosely painted in strokes of ocher, white and pale green, which occupies almost

the whole lower half of the picture plane. A single tree, painted in bluish grey, stands in between house and forest, serving, as Nemerov has observed, as one of the "[w]ild elements [that] intrude on the troubled domestic scene"¹³.

Why the scene should be troubled is uncertain; that it is so, however, is as clear as can be. Despite the apparent tranquility of that rural evening, the painting evokes a tense feeling that is aptly articulated by Nemerov in terms of an all-pervading energetic charge, corporeally sensed by living beings:

"That grass is like the hair raised by static electricity on a forearm. [...] But the energy also makes it seem that the emotions at this one spot had awakened a vibration in the stars. The rustling of the grass, no less than the crowding dark-ness of the forest, portrays a cosmic awareness of some small human situation. The grass raises like the collie's tail, the branch twitches across the house, and the shadow at lower right sinks and sways, breathing like a dog. As in the conventions of a horror movie, where the animals are always the first to sense some otherworldly force, the collie pricks its ears at something the human beings do not discern. In Cape Cod Evening, an American place is not a place unless it receives some cosmic shadow, some vibration current, or both. In it, a place, to be a place, must ripple with an energy as if what happened there (some trite spat,

some ground for divorce, whatever it is) mattered to the gods."¹⁴

The essay from which this passage is taken argues that the continuity of human feelings and cosmic forces, which lends a monumental allure even to the most trivial of human affairs, is a characteristic theme and quality of American art. This may be true but at the same time it strikes me as a core quality of the atmospheric as such. Indeed, Griffero, following Schmitz, relates the atmospheric to "a more archaic world-view, in which the more intense feelings, often incardinated in polarized cosmogonies, occurred precisely as atmospheres or exogenous powers."¹⁵ In *Cape Cod Evening* the dog with its refined sensorium serves as the main agent, who first senses these powers and with its behavior alerts the man and woman who are watching it.³⁴ While the man is vainly trying to attract the dog's attention with a toy, the woman is watching it silently. With her sideways oriented eye she seems to be listening to a sound indicating an event, a coming-into presence already detected by the non-human animal, but not yet crystalized into something that can be named¹⁶. This vague yet intense feeling of something being about to happen or change is the very beginning of being seized by an atmosphere.

How does the painting evoke this feeling? First of all, it does so by bracketing the anecdotal in order to reconnect the intensity of feeling to a notion of the cosmic: of our embeddedness in a world with which we communicate on a corporeal, pre-dualistic level¹⁷. The painting refrains from showing what it is that is about to happen, but instead depicts how an event that concerns everything and everybody present in this scene announces itself. This is accomplished by evoking the synesthetic and sensorimotor unity of lived experience¹⁸. The painting is extraordinarily rich in evocations of sense perception. In particular, there is a strong suggestion of (arrested) movement and sound. Viewing *Cape Cod Evening* I have the impression that I can hear the grass rustling, feel the wind on my skin and experience a slight shock at the dog suddenly becoming alert and arresting its playful movement. I also feel chilled by

the stiff and withdrawn pose of the woman and the isolation of the man.

Nemerov's description of the painting also testifies to an intense bodily attunement of the viewer to the picture with phrases such as "[t]hat grass is like the hair raised by static electricity on a forearm" and "the shadow at lower right sinks and sways, breathing like a dog"¹⁹. The suggestion of movement that he voices here lends a remarkable vividness especially to the non-human beings depicted in the painting: the motility of dog, grass and trees makes a stark contrast with the stiffness of the human figures. This contrast has led to interpretations of *Cape Cod Evening* as addressing the estrangement between modern human beings and the natural environment²⁰. Within the framework of the present essay I prefer to view the painting in a more general sense as depicting - and at the same time evoking - the intense feeling of an increasing atmospheric charge. The place depicted in Hopper's painting certainly has what Nemerov calls "epicenter power": "the absolute urgency of one place, one confrontation, where, as it were, the energies of the universe would gather and somehow - who could predict how? - be sacramentally displayed."²¹

Affective spaces

The feeling of being bodily attuned to what a painting depicts, while at the same time being aware of the ontological divide between oneself and the depicted scene, is undoubtedly one of the great pleasures to be derived from looking at paintings. Works of installation art, however, are encountered differently. As spatial and multimedial works, which have to be entered physically in order to be perceived and directly appeal to all senses, installations immerse the visitor in situations that are primarily sensed in their totality as an ambient charged with "chaotic-multiple significance", to use an expression by Schmitz²². Before one can start dissecting this chaotic multiplicity, and focus on certain elements (e.g. an object or sound), one encounters the installation in terms of a global feeling of how it is to be right here, right now: does it feel comfortable to be here or distressing, safe or frightening, oppressive or airy, cozy or exciting, etc.²³ It seems to

me that this first impression amounts to a pre-reflective affective involvement in the present situation, which colors one's subsequent interaction with the installation²⁴. In other words, we primarily experience installations in terms of atmosphere.

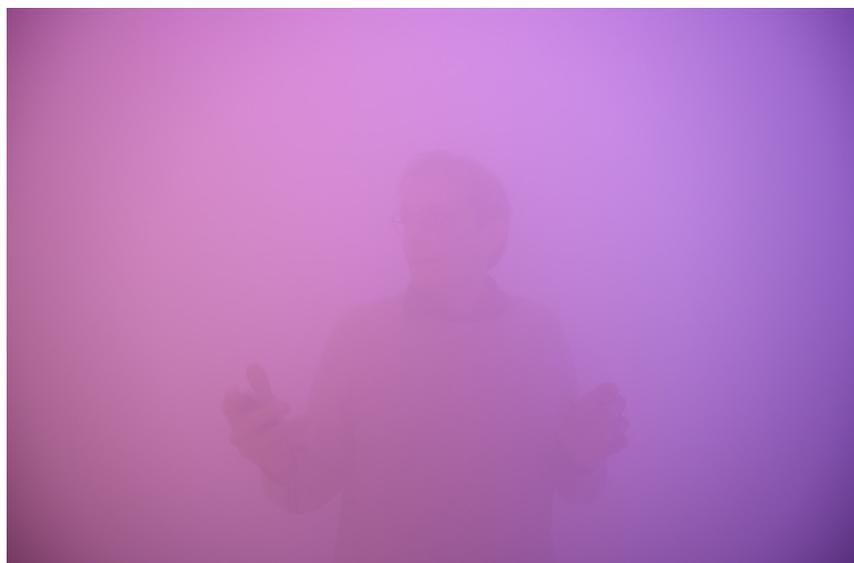
To describe one's first atmospheric impression of an installation is not an easy task, and, what is more, it is a potentially embarrassing one. After all, such a description necessarily concerns one's affective response to the work, which may be vague in the beginning and then trigger an emotive reaction that feels rather private. Taking this response seriously enough to share it with a professional readership is an unfamiliar procedure for an art historian. It takes courage to believe that my feelings – how confused and startling they may be – can point to something not-me, something encountered in a realm that is not exclusively mine, but open to others as well. And yet this readiness to encounter one's affectivity as poured out in a space potentially shared with others is required –if one wishes to take account of the multiplicity of experiences and meanings offered by installation art. Mieke Bal has referred to this offering as a “gift”, which entails the possibility of immersing oneself “in an experience that reenchants the everyday”, of “making available for contemplation and absorption something we know but never stop to become aware of.”²⁵ This awareness, however, may return with a vengeance.

Atmospheric anxiety

So let me consider an unsettling encounter with Janssens' installation *Blue, purple and orange* (fig. 2). The work takes the shape of an enclosed pavilion made of steel and PVC sheets covered with colored filters. Inside, the pavilion is empty, except for a machine that constantly produces a dense fog which fills the entire space. The fog takes on the colors of the filters – blue, purple and orange, and all the shades in between on the spots were those colors meet. Hence, color is not encountered as a quality of discrete localizable objects, but as what Böhme calls “color ecstasy”: a pervasive and almost tangible shading of the space²⁶. Indeed, art critic Liza Voetman has described the experience of being inside the multicolored fog as “an ecstasy of color” and as “physically entering a rainbow”²⁷. This choice of words, together with images of dazzled visitors, enthusiastically groping their way through the colored fog, suggests that being inside the pavilion is a joyful experience. Yet the pleasure it affords is not necessarily an easy one to achieve.

On my first visit, I stepped inside the pavilion alone. Although I roughly knew what to expect from descriptions of similar works by this artist, I experienced the installation as intensely unsettling. It turned out that “inside the rainbow” there isn't much to see except the changing play of colors. The world as I am used to perceive it – a world filled with objects and people, with patterns, sounds, movements and

Fig.2. Ann Veronica Janssens: Blue, purple and orange, 2018. Artificial fog, colour filters, natural and artificial light. Dimensions variable. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin. Exhibited at De Pont Museum, Tilburg, 10.11.2018 – 31.03.2019. Photo Peter Cox.



what not – had suddenly disappeared, was swallowed, as it were, by colored fog. The fog was so thick that I could hardly see my own feet, let alone the dimensions of the space I was standing in. The sense of disorientation resulting from this obstruction of sight I could counter by carefully shuffling through the pavilion, hands stretched out in front of me, until I reached one of the walls (it is amazing how difficult it is to walk if one can't see one's own feet). Yet what I found more challenging to deal with was a profound feeling of distress that suddenly befell me. The loss of the familiar, visible world not only made me feel anxious and utterly alone, but also made me think of what a dying person must see – a thought that was only partly soothed by the beauty of the play of colors. When I left the installation I felt sad, and this sadness stuck to me for quite a while.

After this unsettling first experience, I decided to visit the work a second time and brought my teenage son as a companion. At first, his presence seemed to make things worse, for seeing him being swallowed by the fog made my heart sink. Yet to my relief, he reappeared with a grinning face only a few seconds later. After we had played hide-and-seek for a while, I started feeling more comfortable. Gradually, I became able to enjoy the situation. The colored fog felt less oppressive now. Towards the end of our visit, I could even enjoy strolling about in the fog, let it touch my skin and delight in the smoothly changing colors of my surrounds without being disturbed by my need to hold on to the sight of something or somebody. I had begun to learn to enjoy being at the border of nothing. This turned out to be an unexpectedly peaceful and sensuous experience.

The anxiety that befell me inside Blue, purple and orange is not an uncommon reaction to Janssens' work. I dare say that most visitors, on entering the dense colored fog, will feel at least slightly anxious. What differs is probably the intensity, the emotional follow-up (in my case: sadness) and the visitors' interpretation of their affective response. Our multifaceted responses to a work of art easily overrule the first atmospheric impression,

which concerns me here. To understand the significance of this impression I find it helpful to recall Heidegger's elaboration on anxiety²⁸. In *Being and Time*, Heidegger identifies anxiety as a fundamental mood (*Grundstimmung*) that discloses human existence or *Dasein* in a particular way³⁹. In contrast with fear, anxiety is not caused by and directed toward a particular entity. Rather it is "a profound crisis of meaning"³⁰ wherein the familiar world of our daily concerns suddenly becomes uncanny. In anxiety, we feel profoundly estranged from this world, yet this estrangement brings us face-to-face with what Heidegger calls our "authentic Being": our own existence as potentiality. As Andreas Elpidorou and Lauren Freeman explain, in anxiety we are anxious about our existence "as an entity that is more than its present way of Being, always projecting into the future."³¹ Importantly, anxiety is also a fundamental mood in the sense that it grounds all other moods. Although our moods in general disclose *Dasein*, Heidegger conceives of this disclosing as a turning away from authentic Being towards the world of concerns. Anxiety, however, is particular in the sense that it "serves as the ground for the very evasive turning-away that is characteristic of other moods. As such, anxiety is the ground of other ways of being mooded or of affectively experiencing the world [...]."³²

Blue, purple and orange, I propose, offers conditions in which the peculiar mood of anxiety is likely to occur. The reduction of stimuli except for the colored fog estranges the visitor from the familiar visual world without completely erasing visibility. In fact, the beautiful play of colors and the tactility of the fog intensely trigger the visitor's sensorium, yet without offering her senses any anchor points. The world is still there and yet it isn't; thus as a visitor one is thrown back upon one's own existence as situated in a world that moves you but also withdraws from your grasp. At first, being on one's own in such a radical way is highly disturbing, but after a while it is possible to experience the situation as one in which one can open up for something new to arise³³. This peculiar openness that Janssens' work effectuates is understood by Bal as the "suggestive of-

fering of a possible mood; not a compelling representation of it”³⁴. While it is certainly true that Blue, purple and orange does not represent a mood but rather stages it – i.e. offers conditions in which the mood is likely to occur – I think that the occurrence of anxiety as affective response to this installation is more than incidental. The work’s indeterminacy corresponds to anxiety’s status as a *Grundstimmung*, as a fundamental mood that grounds the possibility of other ways of being affected. Thus, the “gift” that the work offers is the experience as such of one’s ability to affectively engage the world.

Returning to Hopper’s *Cape Cod Evening*, it strikes me that this painting depicts – and affords experiencing – the same mood as Blue, purple and orange. The event announced by the atmospheric change that one senses here is that of the world being drained of its familiar significances, of the world suddenly becoming uncanny. The acute sense of aloneness that the painting breathes and that Nemerov describes as “melancholy isolation”³⁵, is what one feels when one is assailed by anxiety. Heidegger’s identification of this mood as a *Grundstimmung*, which grounds our ability to be mooded, explains why the painting had struck me as a pictorial evocation of atmospheric perception as such: it depicts not just a mood, but the mood signifying the very possibility of affective attunement.

Conclusion

The two works discussed in this essay afford, each in its own way, the experience of how it is to be seized by the atmosphere or mood that I have identified as anxiety. The painting depicts the very beginning of this event and leaves the rest to the viewer’s imagination³⁶. The installation, being a staged situation that directly appeals to the synesthetic and sensorimotor unity of lived experience, plunges one right into it. Yet both works alike appeal to an embodied perceiver, capable of sensing a mood encountered as something not-me that profoundly affects me and modifies my situated sense of self, my being here and now, which is open to both past and future.

The fact that the two works that I chose to discuss in this essay both turn out to afford the ground mood of anxiety may be a coincidence. Yet it may also point to the fact that art is a privileged site for encountering this peculiar mood: to be seized by it, to feel through it, to contemplate on the experience and then turn back again to the world of one’s daily concerns with a new sense of one’s life as potentiality. Art can do this exactly because in comparison to more applied, let alone commercial, forms of cultural production, it offers the opportunity to both actualize and suspend the concerns that dominate daily life. I agree with Tonino Griffero that “the work of art, if it is *moins un monde qu’une atmosphere de monde* (Dufrenne), it is so only because it selects and intensifies [...] atmospheric impressions that are already pre-existing in the extra-artistic environment.”³⁷ To feel attuned to one’s surrounds is an attentive, caring, sometimes anxious, but also enjoyable way of being-in-the-world. It is certainly not restricted to the experience of art. Yet artworks that invite us to “see ourselves sensing”, as Olafur Eliasson, another well-known creator of atmospheric installations, has aptly put it³⁸, alert us to this possibility and invite us to indulge in it.

Acknowledgements

I would like to thank Christa-Maria Lerm Hayes for her valuable comments on the first draft of this essay. Furthermore, I am grateful to the Museum De Pont, Tilburg (NL) for making available the photographs of Ann Veronica Janssens’ works.

Notes

- 1 See for instance Gernot Böhme: "The Aesthetics of Atmospheres". London 2017; Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001; Tonino Griffero: *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*. London, New York 2016; Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin 1995; Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Bielefeld 2007.
- 2 The reason for art history's reluctance to address the atmospheric is probably the discipline's positivistic heritage, which leads art historians to distrust everything that is regarded as subjectively experienced. *Atmospheres*, however, cannot be encountered elsewhere than in actual embodied perception and have to be related from a first person perspective.
- 3 Gerhard Schulze: *The Experience Society*. Thousand Oaks 2008.
- 4 Griffero 2016 (see note 1), p. 7.
- 5 Böhme 2001 (see note 1), pp. 51-52.
- 6 Griffero 2016 (see note 1), p. 108.
- 7 Böhme 2001 (see note 1), p. 54, 56.
- 8 Hermann Schmitz / Rudolf Owe Müller / Jan Slaby: "Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality." In *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10 (2011), pp. 241-259. DOI: 10.1007/s11097-011-9195-1.
- 9 Böhme 2001 (see note 1), p. 46-48.
- 10 Elisabeth Ströker: *Investigations in Philosophy of Space*. Athens (Ohio), London 1987.
- 11 The installation was part of the exhibition Ann Veronica Janssens. De Pont Museum, Tilburg, The Netherlands, 10.11.2018–31.03.2019.
- 12 Alas, I haven't been able to visit the painting in the National Gallery of Art in Washington while writing this essay but had to rely on reproductions. Nemerov's evocative discussion of the work is a welcome addition to my own observations. See Alexander Nemerov: "The Hushed Place: Richard Choi's Trampoline (2011)". In: Alexander Nemerov (Ed.): *Experience*. Chicago 2017, pp. 190-208.
- 13 Nemerov 2017 (see note 12), p. 204.
- 14 Ibid.
- 15 Griffero 2016 (see note 1), p. 103.
- 16 The dynamic surface of the meadow suggests that the woman is listening to the sound of grass and trees rustling in the wind. Yet Hopper imagined both woman and dog to be listening to the sound of a whippoorwill, a bird that in American local culture evokes sinister connotations as a thief of souls. It is also featured in Henry D. Thoreau's *Walden* as an indicator of the pending evening. For a compilation of various interpretations of the painting see Robert Torchia: "Edward Hopper/Cape Cod Evening/1939." In: *American Paintings, 1900-1945*, NGA Online Editions, 29 September 2016, <https://purl.org/nga/collection/artobject/61252> (accessed 17 January 2019).
- 17 Griffero 2016 (see note 1), p. 108.
- 18 Ibid., p. 17.
- 19 These phrases provide intriguing examples of what Ellen Esrock has termed "transomatization". See Ellen Esrock: "Einführung as the breath of art: six modes of embodiment." In: *Cognitive Processing* 19/2 (2018), pp. 187-199. DOI 10.1007/s10339-017-0835-4.
- 20 Torchia 2016 (see note 16). Other interpretations focus on more specific contextual facts, such as the region's economic deterioration, the tense atmosphere of the Great Depression, or Hopper's problematic marriage.
- 21 Nemerov 2017 (see note 12), p. 207.
- 22 As cited in Griffero 2016 (see note 1), p. 12, note 9.
- 23 For an in-depth analysis of the spectatorship afforded by installation art see Anja Novak: *Ruimte voor beleving. Installatiekunst en toeschouwerschap*. Unpublished doctoral dissertation. Leiden University 2010. <https://www.yumpu.com/nl/document/view/13867629/ruimte-voor-beleving-universiteit-leiden>.
- 24 It may be argued that this affective involvement in turn develops out of what Schmitz calls the "primitive present". See Schmitz / Müller / Slaby 2011 (see note 8), p. 248-249. See also Griffero's analysis of the significance of the first impression in Griffero 2016 (see note 1), p. 30-31.
- 25 Mieke Bal: *Endless Andness. The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London, New York 2013, p. 177-178, 180-181.
- 26 Böhme 2001 (see note 1), p. 139.
- 27 Liza Voetman: "Tasten, kijken, loslaten." Ann Veronica Janssens. Tilburg Oud-Noord (deel 2)." In: *Metropolism M*. https://www.metropolism.com/nl/reviews/36852_ann_veroni-

ca_janssens_de_pont.

28 Mieke Bal confirms that Janssens' work can sometimes elicit anxiety. She also refers – via a text by Kaja Silverman – to Heidegger's conception of anxiety as an attunement to the indeterminate. Bal 2013 (see note 25), pp. 277-278. I follow her line of argumentation but will draw a slightly different conclusion.

29 Martin Heidegger: *Being and Time*. Translated by John Macquarrie / Edward Robinson. Oxford, Cambridge 2001 (11962). A concise yet thorough discussion of Heidegger's conception of moods is provided by Andreas Elpidorou / Lauren Freeman: "Affectivity in Heidegger I: Moods and Emotions in *Being and Time*." In: *Philosophy Compass* 10/10 (2015), pp. 661-671. DOI 10.1111/phc3.12236.

30 Elpidorou / Freeman 2015 (see note 29), p. 667.

31 *Ibid.*, p. 666.

32 *Ibid.*, p. 667.

33 Janssens' work in general is characterized by its remarkable ability to scrape clean the visitor's affectivity in order to open it up for new experiences. A moving image installation by the artist, which is almost unbearable to watch due to its high speed and fierce colors, is actually titled *Scrub*. For a discussion of this work see Bal 2013 (see note 25), pp. 223-230.

34 Bal 2013 (see note 25), p. 278.

35 Nemerov 2017 (see note 12), p. 202.

36 *Cape Cod Evening* complies with Lessing's famous concept of the "pregnant moment", which entails that works of visual art, due to their inability of depicting a chain of events, should depict not the climax of

an affect but rather a moment that triggers the viewer to imagine the unfolding of the affect in time. See Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon; or The Limits of Poetry and Painting*. Translated by William Ross. London 1836 (11766), p. 29-34.

37 Griffero 2016 (see note 1), p. 87.

38 Olafur Eliasson: "Seeing Yourself Sensing." In: Madeleine Grynsztejn et al.: *Olafur Eliasson*. London, New York 2002, pp. 124-127.



Call for Papers: *archimaera* #9: RÜCKSEITEN

"Der Mensch geht geradeaus, denn er hat ein Ziel." – Das Zitat von LeCorbusier kennt nur eine Richtung.

Das Ziel liegt vorn – was liegt auf der anderen Seite?

Das Ziel ist das Geplante, die Rückseite ist das Ungeplante, oder das Zuvorgeplante. Es ist das, was aus dem Blick geraten ist. Die Rückseite ist vielleicht eine Frage der Perspektive des Beobachters, aber sie ist zugleich ein existentieller Zustand. Der Mensch trägt die Rückseite seines Tuns und seines Handelns mit sich wie einen Schatten.

Bei der Betrachtung der Rückseite drängen sich Erfahrungen, Vorstellungen und Bilder aus der Architektur auf: Einkaufszentren, Flughäfen, Behörden, Hotels, Städte und Plätze, Universitätsbauten, und ihre Rückseiten. Auch in der Kunst gibt es Rückseiten, Werke, die sich der Allsichtigkeit verweigern oder Rückansichten bewusst als künstlerische Strategie einsetzen. Jede Seite einer Handschrift hat ein *recto* und ein *verso*, Vor- und Rückseite.

– Gibt es Dinge, Orte, die nur Rückseite sind? Gibt es Orte ohne Rückseite?

Das Fehlen von Rückseiten mündet in der Vorstellung vollkommener Allsichtigkeit, Perfektion und Kontrolle, eines totalen Panoptikums – in gewisser Weise ist dies ein unbehagliches Bild. Die Abschaffung der Rückseite wäre ein Projekt, das vielleicht mit der Abschaffung der Dunkelheit vergleichbar ist – *Night as Frontier. Colonizing the World after Dark* (1987) hat Murray Melbin eines seiner wichtigen technikgeschichtlichen und aufklärungskritischen Bücher benannt. Aufklärung in einem sehr wörtlichen Sinn verstanden als 24stündige Beleuchtung ist eines der Themen in der Stadttechnik des 19. Jahrhunderts. Heute ist dieser Zustand global. Als Nebeneffekt ist der nächtliche Sternenhimmel über den großen Ballungsräumen nicht mehr erkennbar.

Sind Rückseiten in einem Prozess zunehmender Effizienzsteigerung und Kontrolle vielleicht sogar ein zunehmend gefährdetes Phänomen? Was sind die "Rückseiten" einer technisierten, verstädterten, globalen Lebenswelt?

Der Mensch geht geradeaus, denn er hat ein Ziel. – Liest man diesen Gedanken als Fortschrittsprogramm, so gibt es Disziplinen, die sich für das genaue Gegenteil interessieren, die das Vergangene und das Zurückgelassene in den Blick nehmen. In diesem Sinne betreiben Architekturgeschichte und Architekturtheorie eine Betrachtung von Rückseiten der Architektur.

Für die kommende Ausgabe von *archimaera* lädt die Redaktion zur Auseinandersetzung mit den Rückseiten des Bauens ein. Konkrete Fallstudien, theoretische Reflexionen, architektonische oder gestalterische Fiktionen sowie Beispiele aus Kunst, Literatur und Architekturgeschichte sind willkommen.

In welcher Beziehung stehen Rückseiten in der Architektur zu Repräsentationen und Nicht-Repräsentationen menschlichen Handelns? Sind Rückseiten anthropologisch bestimmt? Wie können Rückseiten architektonisch, künstlerisch oder dramaturgisch verdeutlicht werden? Gibt es Typologien der Rückseite? – Diese und weitere Fragen sind willkommene Ausgangspunkte für theoretische und anschauliche Arbeiten

Bitte senden Sie Vorschläge für Beiträge in Form eines Abstracts von max. 2.500 Zeichen bzw. einer Arbeitsprobe (max. 3 MB) bis zum 7. Dezember 2019 an folgende Mailadresse: rueckseiten@archimaera.de

Die Auswahl der Beiträge erfolgt bis zum 22. Dezember 2019. Die ausgewählten Beiträge sind in ausgearbeiteter Form bis zum 22. Februar 2020 einzureichen. Bitte beachten Sie die formalen Richtlinien von *archimaera* bei der Gestaltung Ihres Textes.

Fristen:

7. Dezember 2019 (Exposés),
22. Februar 2020 (Beiträge)

www.archimaera.de
www.archimaera.ch



Call for Papers: *archimaera* #9: THE REAR VIEW

"Man walks in a straight line because he has a goal and knows where he is going." – Le Corbusier's quote only knows one direction. The destination lies ahead – but what is on the rear side?

The destination is the planned, Rear Views are the unplanned, or previously planned. The Rear View is what has come out of view. It may be defined by the question of perspective, but it is also an ontological situation. Like a shadow, man carries along with him the rear side of his deeds and existence.

While contemplating Rear Views, images and experiences of architecture emerge as: shopping malls, airports, administration buildings, hotels, cities and plazas, university buildings and their rear sides. Likewise, works of art deal with the rear perspective. Some distinctively reject a singular, frontal perspective, or the claim of being perfect from every viewpoint, while others present Rear Views with artistic intention. Each page of a handwritten manuscript has a *recto* and a *verso*, front side and back side.

– Are there things and places which are Rear Views themselves? Are there places without a Rear View?

The absence of a rear side carries the connotation of perfection, clarity and control – a total panopticon. In a certain sense, this absence is an uncanny idea: the removal of rear sides would compare to the abolition of darkness. Murray Melbin's *Night as Frontier. Colonizing the World after Dark* (1987) criticises such a radical belief in technology and enlightenment. The literal 24-hour enlightenment of the cities was a dream of the nineteenth century. Today it is reality; as a side effect it is hard to watch the stars in the night skies above our metropolitan areas.

Does the steady increase in efficiency and control threaten the phenomena of the rear side? What is the rear side of a technological, urbanised and global world?

Man walks in a straight line and he has a goal – If one takes this thought as a programme of progress, there are disciplines studying the exact opposite, focussing on what has passed and is left-behind. Seen in this way, architectural theory and history may be understood as an investigation of rear sides of architecture.

For the forthcoming issue, *archimaera*'s editorial board kindly asks for contributions on Rear Views of architecture. Case studies, theoretical inquiries, architectural or artistic works, as well as examples from the arts, literature and architectural history are all very welcome.

What is the relationship between architectural Rear Views and the representation or non-representation of human behaviour? Are Rear Views determined anthropologically? How are they treated in artistic, architectural or dramaturgic concepts? Is there a typology of Rear Views? – Questions like these, as well as many others, may be starting points for theoretical and visual explorations of Rear Views of architecture.

Please send your proposal in the form of an abstract of max. 2,500 characters or a work sample (max. 3 MB) by December 7 2019 to the following e-mail address:

rueckseiten@archimaera.de

Contributions will be selected by December 22 2019. Full contributions should be submitted by 22 February 2020. Please follow the *archimaera* style sheet when preparing your text.

Deadlines:

December 07 2019 (Exposés),
February 22 2020 (Full Papers)

www.archimaera.de
www.archimaera.ch