



Ulf Jonak

Architektur- wahrnehmung

Sehen und Begreifen

SACHBUCH

 Springer

Architekturwahrnehmung

Ulf Jonak

Architektur- wahrnehmung

Sehen und Begreifen

2. Auflage

Ulf Jonak
Oberursel, Deutschland

ISBN 978-3-658-26261-7 ISBN 978-3-658-26262-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-26262-4>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: © Ulf Jonak
Lektorat: Frieder Kumm

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Vorwort

Da vermutlich jedes scheinbar beendete Werk weiterhin im Kopf des Verfassers rumort und vielleicht – oder ganz bestimmt – dies und das noch zu bedenken gewesen wäre und er gar meint, ob zu Recht oder Unrecht, dass Bedeutsames vernachlässigt worden sei, greife auch ich dankbar die Gelegenheit auf, anlässlich dieser Neuauflage neben ein paar leidigen Korrekturen noch dies und das, nämlich auch zwei neue Kapitel, hinzuzufügen. Da es nicht darum ging, eine Phänomenologie oder eine Geschichte der Wahrnehmung zu verfassen, gab ich mich der Hoffnung hin, anhand unterschiedlicher Gebäudeporträts und -Interpretationen eine gemeinsame Richtschnur aufspannen zu können, die wiederum manch zu Erhellendes auf vorher nicht zu erwartende Weise miteinander verknüpfen konnte. Im Hinzufügen neuer Schauplätze müsste im Grunde das Prinzip Architekturwahrnehmung deutlicher eingekreist und damit begreifbarer werden.

Im Sommer 2015 endete eine Reise entlang der unteren Loire in Fontevraud l'Abbaye – kurz bevor die Erstauflage dieses Buches erscheinen sollte. Die Abtei mit ihrer mehr als tausendjährigen Geschichte stieß mich im Nachhinein auf das bedauerliche Versäumnis, aus diesem Gebäudekomplex nicht eine Besonderheit mit in das Buch aufgenommen zu haben. Der ins Auge fallende Küchenbau vor der nordwestlichen Schmalseite des Refektoriums gehört zweifellos zu den Wundern französischer Baukunst. Ein Bau, der Assoziationen geradezu herausfordert, der trotz seiner prominenten Umgebung Staunen, wenn nicht Verzauberung auslöst, ein märchenhaftes ‚Baptisterium‘, von dem man meint, Ähnliches noch nicht gesehen zu haben, ein Ort für Locationscouts, ebenso ein Objekt touristischer Neugier oder des Drangs, daheim Gebliebenen von etwas Außerordentlichem berichten zu können.

Auch das neue Vitruvkapitel mit seinen Bezügen zu Semper und Ruskin soll aufzeigen, dass es von den Ursprüngen bis in die vergangene Gegenwart im Grunde immer um das Gleiche ging, dass es immer auch um Formales ging, nämlich um die Frage, welche gestalterischen Gesetzmäßigkeiten (sowie deren Modifikationen) seit Menschengedenken das Bedürfnis prägen, sich und seinen Mitmenschen eine Unterkunft herzurichten – und wie sich dies im prüfenden Auge des Betrachters spiegelt. Der Leser mag entscheiden, ob es zu vertreten sei, mit diesem Kapitel, das sich den Urzuständen des Bauens widmet, ein Buch über Wahrnehmung zu ergänzen und diesen Schluss als verkapptes Orakel dafür zu deuten, dass längst verflossene Vergangenheit sich auch als Zukunft erweisen könne.

Oberursel
im April 2019

Ulf Jonak

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Kapitel Parthenon	7
2. Kapitel Pantheon	27
3. Kapitel Hagia Sophia	41
Zwischenbilanz I	53
4. Kapitel Kölner Dom	57
5. Kapitel Villa Rotonda	73
Exkurs 1 Hinweis, Geste	85
6. Kapitel Boullée	89
7. Kapitel Völkerschlachtdenkmal	103
8. Kapitel Erinnerter Raum	111
Exkurs 2 Fata Morgana	117
9. Kapitel Einsteinturm	121
Zwischenbilanz II	131
10. Kapitel Rietveld-Haus	135
Exkurs 3 Rechter Winkel	143
11. Kapitel I.G.-Farben-Verwaltungsgebäude	147
12. Kapitel Ronchamp	157
13. Kapitel Wildes Bauen	165
Exkurs 4 Blicke	175
14. Kapitel Zimmermanns Traum	181
15. Kapitel Philharmonie	187
16. Kapitel Ferropolis	195
17. Kapitel Shigeru Ban in Metz	203

18. Kapitel Märchenschlösser	213
19. Kapitel Ein romanischer Küchenbau in Fontevraud	229
20. Kapitel Feuer und Wasser, Herd und Brunnen	239
Schlussbilanz und Nachwort	245
Bildquellenverzeichnis	250
Literatur	252
Namenverzeichnis	254



Einleitung



» *Das Auge ist der überlegene Sinn und Fürst der anderen.* Leonardo da Vinci

Reicht visuelle Wahrnehmung allein, um als Architekturwahrnehmung zu gelten? Was ist mit den anderen vier Sinnen: Hören, Tasten, Schmecken, Riechen? Abgesehen vom Geschmackssinn sind schließlich alle anderen auch an Architekturwahrnehmung beteiligt. Zusätzlich neben den klassischen fünf Sinnen könnten wir noch den Temperatursinn, Gleichgewichtssinn und die Schmerzempfindung anführen. Aber die beiden ›Fernsinne‹ *Sehen* (dies vor allem) und *Hören* sind doch die ausschlaggebenden, um ein erstes Verständnis von erlebter Architektur zu gewinnen. Alle anderen sind ›Nahsinne‹ – das heißt, Sinneserfahrungen machen wir nur direkt mit den Häuten der ihnen entsprechenden Körperorgane (Tasten mit Hand und Fuß, Riechen mit der Nase usw.). Mit den Nahsinnen erkennen wir Materialien, Oberflächen und Strukturen, Düfte und Aromen.

Mit Blick und Schall aber entdecken wir den Raum, blitzschnell, wenn wir wollen. Vom ›*Architektur Sehen*‹ können wir berichten. Vom ›*Architektur Hören*‹ versteht derjenige, dem wir berichten, zwar unser Hörerlebnis, die Mitteilung räumlich-akustischer Phänomene aber, das Architektonische an ihnen, bleibt schemenhaft. Anders als in Sammler- und Jägersellschaften, in der Hören und Sehen gleichermaßen lebensnotwendig waren, hat sich in unserer Zivilisation vorrangig der *Sehsinn* durchgesetzt. Weil er so komplex ist, lässt sich mit der mündlichen Wiedergabe dessen, was man sieht, Architektur halbwegs gründlich erläutern.

Nicht immer nehmen wir wahr, was wir sehen. Die visuelle Aufnahmefähigkeit ist offenbar begrenzt. Ist der Kopf doch bereits mit dem ausufernden Archiv, den Räumen und Plänen des eigenen Lebens gefüllt, wie denn auch mit Illusionen und Luftschlössern. Wir mögen noch solange vor einem Bildwerk oder vor einem Bau gesessen haben, um uns ein Detail der Gestalt einzuprägen. Nach kurzer Zeit verblasst der Eindruck und wird schließlich unkenntlich. Alles Mögliche lenkt ab. Unkonzentriert verlieren wir die Spur, der Blick wandert von Form zu Form, von Stein zu Stein, von Eindruck zu Eindruck und nur mühsam kehren wir zurück zur ursprünglichen Betrachtung. Erst recht mühsam ist

danach die Erinnerung an das gerade Gesehene. Da wir ständig schauen (auch im Schlaf, im Traum) – immer folgt dem aktuell Wahrgenommenen ein noch Aktuelleres –, sind wir nach und nach einem kontinuierlichen Ausbleichen der Bilder und am Ende ihrem Verschwinden unterworfen.

Prägnante Bilder aber wollen wir einfangen, wollen ihnen unbedingt unseren Stempel einprägen. Denn sich etwas einzuprägen, heißt, sich der wahrgenommenen Bilder bewusst zu werden, heißt, dem Geschauten Dauer zu verleihen, indem wir es sinnend hin und her wenden, es glätten und schärfen und es mit anderswo und anderswann Erfahrenem verknüpfen. Das Geschaute von allen Seiten betrachtend, erlauben wir uns fiktive Eingriffe. Indigniert stopfen wir Lücken oder ergänzen im Augenblick des Sehens das Fehlende. Wir rücken zurecht, wir begradigen die Konturen, wir klären die Form. So wird sie beschreibbar und auch speicherbar im eigenen Kopf. Das ist des Menschen zwangsläufige Eigenart, sagen uns die Gestaltpsychologen: Zum Beispiel runden wir das ungleichmäßige, kartoffelartige Objekt in der Erinnerung zur geometrisch eindeutigen Kugel.

Wahrnehmung müssen wir uns erarbeiten: Erfahrungen und Sehnsüchte, Hoffnungsanker und Mutmaßungen, Persönliches und Gemeinsames ergeben zusammen die Grundlage für ein Bild, das uns dann als Wirklichkeit erscheint.

»*Zwar gibt es kein Sehen ohne Denken, aber es genügt nicht zu denken, um zu sehen. Das Sehen ist ein bedingtes Denken [...]*«¹, meint Maurice Merleau-Ponty in seinem Essay »*Das Auge und der Geist*«, meint damit ein vertieftes Sehen und verweist so auf die untrennbare Symbiose von Körper und Geist, von Konkretum und Abstraktum.

Die beiden Seiten der Wahrnehmung

Um den Überblick zu wahren, schauen wir nur flüchtig hinweg über das meiste, das wir wahrnehmen, und missachten notgedrungen die Vielfalt, müssen sie missachten. Die Flut der verdrängten Bilder und Gedanken verbirgt sich (kaum zugänglich) im Gehirnlabyrinth. Nur vordringliche und

1 zit. n. Jörg Dünne u. a. (Hg.) Raumtheorie, S.187

kraftvolle Vorschläge, Projektionen, Wünsche und Tagträume, wie jetzt und zukünftig zu handeln sei, versickern nicht, sondern treten als Texte, Bilder und Pläne hervor. Deutliche oder scheinbare Zusammenhänge werden konstruiert. Vage Hypothesen entstehen. Handfester aber gebiert mitunter die im akuten Alltag erfahrene, hin und her gewendete und als genügend erkannte Praxis Ansätze von fruchtbarer Theorie.

Praxis gelingt nur als Ausbeute eigener oder angeeigneter Erfahrungen. Lebenspraxis wie Planungspraxis finden auf Grund von Gedankenwelten statt, die nicht unbedingt die eigenen sein müssen. Wir lernen vom eigenen Tun, wir lernen von anderen, wir lernen andauernd, bewusst und unbewusst, ob wir wollen oder nicht. Wer nicht in Routine erstarren will, ergründet nah und fern Liegendes. Dann ist keine Anstrengung zu mühsam, falls irgendwo ein reizvoll Unbekanntes oder ein Geheimnis zu vermuten ist. Hintergründe sind zu beleuchten. Nur das Beleuchtete aber reagiert mit Reflektionen, Spiegelungen und Gedanken. So entsteht Theorie, auch Architekturtheorie. So entsteht Welt für uns.

» [...] *die Praxis ist blind, wenn es keine Theorie gibt, und die Theorie ist leer, wenn es keine Praxis gibt*«², äußerte Ernst Bloch im Interview.

Ohne Wahrnehmung keine Reflexion. »*Es gibt triftige Gründe für die Annahme, dass das Gehirn des Menschen von Anfang an weit wichtiger war als seine Hände [...], dass der primitive Mensch, der noch nicht daran denken konnte, die Natur zu beherrschen oder seine Umwelt zu gestalten, zuerst danach strebte, sein überentwickeltes, überaus aktives Nervensystem zu benutzen und ein menschliches Selbst zu formen [...] aus den Quellen, die sein eigener Körper bereit hielt: aus Träumen, Phantasien und Klängen*«³, schrieb Lewis Mumford.

War anfangs das Denken wichtiger als Handarbeit? Funktioniert das wirklich so? Ist es nicht so, dass die Tätigkeit der Hand Reaktionen des Gehirns erzeugt und wiederum Kopfarbeit Betriebsamkeit des Körpers bewirkt? Hirn und Hand stimulieren sich wohl wechselseitig.

Entschwundene Wahrnehmung

Vieles geschieht scheinbar unbewusst. Man könnte meinen, das Gehirn hätte keinen Anteil am Tun der Hand und dennoch, es gab einen Reiz, der die Hand sich bewegen ließ und die Hand aber veranlasste, einen Gegenreiz im Gehirn auszulösen. Ein Hin und Her. Das Auge ist selbstverständlich beteiligt. Mehr als nur nebenbei. Man nimmt eine Gegebenheit als Problem wahr und beschäftigt sich in Gedanken mit dessen Lösung. Noch ist es Hypothese, denn es wäre voreilig, das Ergebnis seiner Gedanken auch sofort auszuführen. Der fremde oder befremdete oder der erstmalige Blick ist nötig für die eigene Erkenntnis:

»[...] *ein scharfsichtiger Fremder, der in ein Haus tritt, bemerkt oft gleich, was der Hausherr aus Nachsicht, Gewohnheit oder Gutmütigkeit übersieht oder ignoriert*«⁴, schrieb Goethe 1808 an seinen Freund Karl Friedrich von Reinhard.

Zu oft Gesehenes wird kaum noch wahrgenommen, Einzelheiten, die man gerade wegen ihrer Bedeutungslosigkeit nie richtig beachtet hat: Der Fenstergriff, der Fußbodenbelag, die Leselampe, selbst die Mitbewohner werden aus Gewohnheit unsichtbar. In Ernst Blochs *Spuren* (1930, 1985) steht, grundsätzlicher noch gedacht:

»*Die meisten werden dunkel gehalten und sich sehen sie kaum.*«⁵

Wir benutzen täglich begangene Straßen blindlings und wundern uns, am Ziel angekommen, über nicht wahrgenommene Zeit und Raum. Obgleich (oder weil?) der architektonische Raum Lebensmittelpunkt ist, verschwindet er allzu oft aus dem Bewusstsein. Wir sehen kaum noch seine Bedeutung, wir übersehen seine Qualitäten.

Die optische Rezeption: »*Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem angespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerkten statt*«⁶, stellte Walter Benjamin anlässlich seines Nachdenkens über Architektur-Wahrnehmung und Gewöhnung fest.

2 Frankfurter Rundschau, 15.2.1975, Wochenendbeilage

3 Lewis Mumford, *Mythos der Maschine*, S. 27

4 zit. n. S. Unseld (Hg.), *Goethe, unser Zeitgenosse*, Frankfurt 1998, S. 15

5 Ernst Bloch, *Spuren*, S. 30

6 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 47

Sind wir aber erstmalig an einem Ort, der uns emotional berührt oder unsere Neugier weckt, dann wird auch das Gewöhnlichste mit forschendem Auge wahrgenommen. Noch das scheinbar Banalste wird dann beachtenswert und folglich bedenkenswert. Nachdenklichkeit aber übersetzt Praxis in Theorie. Entsprechend macht Architekturtheorie als Gedankenspiel Architektur wieder sichtbar. Wir nehmen wahr.

Untersuchungsfelder

Aber was ist Architekturwahrnehmung? Sicherlich ist sie Voraussetzung für praktisches Handeln. Aber was uns in diesem Zusammenhang mehr interessiert: Sie ist auch Voraussetzung von Architekturtheorie. Ist sie einfach die reflektierende Bewusstwerdung der gebauten Umwelt? Oder ist sie ein plötzlich sich offenbarendes Aha-Erlebnis, ein Gewahrwerden der Mauern um uns herum? Gründet sie auf einer Tradition des Nachdenkens über geplante oder ausgeführte Architektur? Hilft uns zum Verständnis das Kompendium der Texte, mit denen Architekten ihr eigenes Werk schriftlich interpretieren? Oder schadet etwa unserer Aufnahmefähigkeit (›wegen Überfüllung geschlossen‹) die Kenntnis all dessen, was zum Bauen gesagt wurde (von Vitruv bis Koolhaas), also der Fülle der schriftlichen Überlieferung.

Wie steht eine Theorie der Architekturwahrnehmung zur Architekturtheorie, diesem Sonderfall der Kunsttheorie, (mit ihren Randüberschneidungen zur Baugeschichte und Philosophie)? Darf sie wie diese über der Praxis stehen, ja, sich von ihr isolieren? Gehört Lebenspraxis nicht grundsätzlich zu ihren Untersuchungsfeldern? Ist Architekturwahrnehmung womöglich doch gleichzusetzen mit Architekturtheorie? Pflegen wir nicht mit beiden Betrachtungsweisen neugierig – neu und gierig – auf unsere gebaute Umwelt und ihre Strukturen zu schauen? Dies Buch wird die Fragen erörtern und versuchen, ein wahrnehmungstheoretisches Fundament, ein nicht allzu wackelndes Podest zu setzen.

Auf Grund ihrer Meinungsvielfalt ist die Theorie der Architekturwahrnehmung ein weites Anleitungsfeld zur achtsamen Prüfung des Baugeschehens in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Selbst ohne in den akademischen Diskurs über Architektur eingeweiht zu sein, gelingt es jedermann, mehr oder weniger schlüssige Aussagen zur erlebten Umwelt und dem Wohnen zu formulieren.

Joseph Brodsky, Nobelpreisträger von 1987, gesteht uns zu, dass »das einzige, was der Beobachter als Rechtfertigung für sich in Anspruch nehmen kann, ist, dass auch er über ein Quäntchen Realität verfügt, im Ausmaß vielleicht geringer, doch von der Qualität her dem Gegenstand der Erforschung in nichts nachstehend. Zweifellos lässt sich dadurch, dass man sich im Augenblick der Beobachtung seiner selbst völlig bewusst ist, ein Anschein von Objektivität erreichen.«⁷

So gesehen leitet reflektierte Wahrnehmung uns an, Bauten – ihre Gestalt, ihre Distanzen, ihr Miteinander, ihren Lebenslauf, ihre Brauchbarkeit, ihre Anmutung – aufmerksam und kritisch anzusehen, als sähen wir sie zum ersten Mal. Den Geheimnissen der Objekte auf der Spur, macht sie uns und unsere Umhausung gedankenschwer. Wir vergleichen Bauten und schälen Übereinstimmungen, Gegensätze, Strukturen, Qualitäten und Unzulänglichkeiten heraus. Wir betrachten gedankenvoll ihr Umfeld. Aber um uns zurechtzufinden in der Welt, brauchen wir einen klaren Kopf. Wir brauchen deshalb Architekturtheorie – einen stützenden Kanon. Sie gibt nicht nur Auskunft über das ästhetische Vergnügen an Architektur, sondern ebenso über ihre ›Dienstbarkeit‹ für unser Leben. Architektur (die sogenannte *dritte Haut*) kleidet ihre Bewohner; Architekturtheorie gibt Auskunft über uns selbst, über unsere erste, zweite, dritte Haut. Wahrnehmungstheorie entwickelt das dazu benötigte Werkzeug.

Ungewisser Geschmack

Warum gefällt dieses und missfällt jenes? Offenbar hat das viel mit uns zu tun. Selbst das größtötzigste Wohnhaus muss irgendwem gefallen haben, sonst stünde es nicht da, zumindest nicht in dieser Gestalt. Es gibt Kriterien, mit denen wir der eigenen Unsicherheit in Geschmacksfragen beikommen können. Das sind nicht nur die drei Vitruv'schen Kriterien: *utilitas, firmitas, venustas* (Nützlichkeit,

⁷ Joseph Brodsky, *Flucht aus Byzanz*, S. 340

Festigkeit, Schönheit), wobei *utilitas* und *firmitas* sich heute auch mit Funktion und Konstruktion übersetzen lassen. Das nach wie vor gängige Schlagwort »*form follows function*« (Horatio Greenough 1852, Louis Sullivan 1896) verzichtet merkwürdigerweise auf den Begriff »Konstruktion«.

Bevor wir uns auf den schwammigen, strittigen Begriff »Geschmack« oder (auf höherem Niveau) den der »Schönheit« einlassen, klären wir doch besser unbestreitbarere Dinge, die letztlich auf ein zufrieden stellendes Ergebnis hinsteuern (die Geschmacksfrage hat sich dann erledigt):

- Sind Bauglieder eindeutig definiert oder miteinander verschliffen (»verschmiert«)?
- Entspricht einem Farbwechsel – um der Eindeutigkeit willen – ein Reliefsprung in der Fassade?
- Sind unterschiedliche Bauteile deutlich voneinander abgesetzt, zum Beispiel durch Schattenfugen getrennt?
- Sind Öffnungen und Durchlässe angemessen groß und übersichtlich in das Volumen eingeschnitten?
- Ist die Zuordnung der Einzelräume zueinander einleuchtend und sind ihre Proportionen überzeugend bedacht? Sind *Groß und Klein, Hoch und Niedrig* dem jeweiligen Gebrauch angemessen?
- Gibt es Bau- und Konstruktionsfehler, sind zum Beispiel Konstruktionselemente unlogisch gegeneinander verschoben und müssen deshalb mit Hilfsmaßnahmen verknüpft oder geschützt werden?

Dem Architekten steht demnach eine Anzahl von Prüfsteinen zur Verfügung, ob ein Haus auch gestalterisch funktioniert. *Geschmack* wird dann zum eher unbedeutenden Unterscheidungszeichen.

Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin hat Anfang des 20. Jahrhunderts ein ideelles Ordnungssystem vorgestellt, das (abstrakter formuliert) der vorgeschlagenen Kriterienauswahl entspricht. »*Anschauungsformen*« nannte er sie:

»*malerisch-linear, flächenhaft-tiefenhaft, offene und geschlossene Form, Vielheit-Einheit, Klarheit-Unklarheit*«⁸.

Solches Denken in Gegensätzen führt zu klarem Denken und siebt die natürliche, jedoch verwirrende Vielfalt der Erscheinungen. Der ausgleichend und »harmonisch« Denkende rückt alles ins gleiche Licht. Er beschwichtigt, er beruhigt. Der in Kontrasten Denkende konfrontiert. Er feuert an. Er vereint ursächlich Polarisierendes, mitunter nicht Zusammengehörendes und kommt womöglich zu überraschenden, so noch nie wahrgenommenen Resultaten.

Der von seinem Fach Überbeanspruchte fühlt sich einsam in Gesellschaft und klagt: »*Ich leide einfach – und keiner weiß es, weil ich mehr sehe und anders sehe als die anderen*«⁹. (Architekt Egon Eiermann 1961 in einem Brief)

Architekturwahrnehmung und Architekturtheorie sind zwei Seiten derselben Medaille. Sie offenbaren Architektur als Ausdruck unseres zivilisatorischen Menschseins, unseres Selbstverständnisses. Indem sie Architektur als Hülle des Menschen verstehen, überhöhen sie zugleich dessen Dasein. Es erlangt Authentizität. Architektur wird zur Metapher für das Numinose im Menschen, für dessen Geistesfülle.

Hermann von Helmholtz hatte sich getäuscht, wenn er behauptete, dass ein Haus nicht mehr den »*Eindruck eines unbekanntes oder nur halb bekannten Gegenstandes*«¹⁰ mache, wenn man bereits ein Bild des Gegenstandes kenne. Im Gegenteil wirkt es außerordentlich befremdend, wenn kleinste Unstimmigkeiten am realen Ort – dunkle Fensterhöhlen, zugewachsener Eingang, ein streunender Hund – die hoffnungsvollen Erwartungen irritieren. Man möchte am liebsten umkehren.

Das Numinose, das Schaurig/Anziehende, bewohnt Häuser wie Menschen und nicht deren Abbildungen. Erst im Angesicht und im Fühlen des Unheimlichen oder auch des Heimeligen findet glaubhafte Wahrnehmung statt. Wie nun sehen unterschiedliche Menschen auf unterschiedliche Bauwerke?

8 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, S. 9

9 zit. n. der architekt (Zeitschr.des BDA) 3/2013, S. 1

10 Jonathan Crary, zit. n. Stephan Günzel (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, S. 193



1. Kapitel Parthenon



Parthenon von Ostia, Aquarell 1995, © U.J.

» Parthenon hieß der herrliche Tempel der Göttin Minerva auf dem vesten Berg-Schlosse Acropolis zu Athen. Dieses Gebäude des Tempels soll nach Jacop Spons Berichte noch im Stande, und zwey mal länger als breit, auch auf allen Seiten mit prächtigen auf den fürtrefflichsten Säulen ruhenden Gallerien umgeben seyn. Die Bau-Arbeit ist in- und auswendig sehr kostbahr, und mit vielen Figuren von den besten Griechischen Künstlern gezieret.

Zedlers grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaftten und Künste (1731–1754)

Gibt es zweidimensionale Architektur und wenn es sie gäbe, wie sähe sie aus? Raimund Abraham hat dazu eine eindeutige Antwort, wenn er sagt, »dass gewisse Formulierungen der Architektur nur gezeichnet werden können.« (s. a. Kapitel 6) Die zweite Frage, die schon fast und paradoxerweise eine Antwort auf die erste ist (kann eine Frage zugleich eine Antwort sein?) schließt sich an: Bleibt eine Hausfassade Architektur, auch wenn das dazugehörnde Volumen unglücklicherweise verschwunden ist. Eine bejahende Antwort fällt uns leichter. Schwieriger ist die Antwort darauf, ob ein Weg, dessen Zweidimensionalität keiner bezweifeln wird, ein architektonisches Ereignis sein kann, selbst wenn er noch so kunstvoll gestaltet ist. Ein Pilgerweg mit seinen gebauten Leidensstationen ist zumindest ein städtebauliches Ereignis. Es sind aber die Stationen am Rande, die auffallen, wohingegen die Gehfläche eher unbemerkt bleibt. Ein Weg müsste besondere Eigenschaften haben, um der Baukunst zugerechnet zu werden. Vielleicht zeichnete ihn aus, dass er unseren Blicken standhielte und nicht vage unter uns daher flösse.

Was also ist Architektur? Die Frage werden wir uns noch öfter stellen. Eine erste Annäherung: Architektur ist verfestigte, mit allen sechs Sinnen wahrnehmbare Atmosphäre. Im Raum ausgebreitete, aber begrenzte und von Geist und Leib durchdrungene Atmosphäre. Architektur berührt uns und lässt sich rundum und inwendig von unseren Körpern und Befindlichkeiten anrühren. Im Gegensatz zum Bau ist ein architektonisches Werk bewusst mehrdeutig gestaltet. Im Gegensatz zum Pfad sind Wege bewusst doppelbödig gestaltet. Gehört der Weg zur Architektur? Ein gepflasterter Weg



Parthenon von Osten, Zustand 1995



Akropolis auf dem Hügel oberhalb der Stadt

liegt vor uns wie eine gekippte Mauer, wie ein gegen den Untergrund gemauerter Damm – gekurvt oder verwinkelt, ansteigend oder sinkend, linear oder gebogen. Auf und ab.

Könnten wir den Weg (eine um 90 Grad gekippte Mauer) aufrichten zum geschlängelten Band, stünde das Raumbildende, das Architektonische kaum zur Debatte. Allerdings berührten dann statt der Fußsohlen unsere Hände die Fläche. Das ist ein Unterschied, vielleicht ein gar nicht so marginaler. Das mit den Füßen horizontal Begangene scheint nur zweidimensional erfahren zu werden. Die Hand aber berührt die Vertikale und empfiehlt den Füßen sich abzuwenden. Erst die Barriere oder die Aufwärtsbewegung in der Vertikalen (von Horizontale zu Horizontale: Treppe, Kletterwand, gläserner Lift) erzeugt ein Raumgefühl. Denn hier fällt der Blick senkrecht und aufmerksam auf die Oberflächen, im begangenen Fall streift der parallele Blick nur oberflächlich (im doppelten Sinne) die vor uns liegende Strecke.

Steinplatten, mosaikartig verlegt

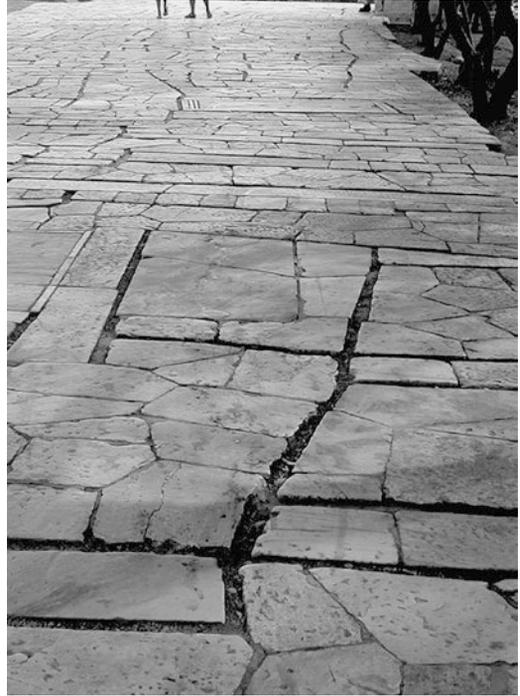
Der gepflasterte Weg, die gemauerte Wand. In beiden Fällen berühren wir die Substanz und verspüren den Abglanz der gefügten Steine (Wärme, Kälte, Trockenheit, Feuchtigkeit). Unter unseren Blicken erst gewinnt die Materie Gestalt. Architektur filtert unsere Wahrnehmung und lotst unsere Aufmerksamkeit in bestimmte Richtungen. Kann also ein Weg ein architektonisches Ereignis sein? Suchen wir uns ein Beispiel, erinnern wir uns an den Aufstieg zum Weltkulturerbe *Parthenon*! Womöglich erkennen wir erst im Nachhinein, dass es sich mit dem Weg hinauf zur Athener Akropolis um eine die Erwartung stimulierende Maßnahme, ja, um Baukunst handelt. Fraglos ist dieser Weg ein Erinnerungs- und Gedankenfeld, eine Aufforderung zur Einfühlung in die erwartete, die vorausgeschauten Szenerie.

Nehmen wir einmal an, dass sogar der von uns begangene Weg zur Akropolis hoch, zum Parthenon und den anderen Tempeln, Baukunst sei. Ist es sommerlich heiß, wird das Emporsteigen schlepender. Es geht kaum anders, als hinauf zum Hügelplateau bedächtig zu spazieren. Ein Schlendern,

langsam, kräfteschonend; einem Besichtigungsplan auf der Spur, einem Panorama, einer erhabenen Blicksequenz, scharfsichtig, aber eher gedankenlos angesichts der Details am Rande und zu Füßen. Dennoch zielstrebig – in Erwartung des hochgelegenen Kultplatzes. Um die Regulierung der Atmung, das Gleichmaß des Schreitens besorgt, der Schwere der Glieder und der Beugung des Kopfes widerstehend, streift der Blick zerstreut über das unregelmäßige Pflaster des Anstiegs, bald aber nicht mehr gedankenlos, sondern wie aufgeweckt, unerwartet entflammt und versessen, dem scheinbar Ungeregelten einen Sinn zu entlocken. Gäbe es kein Ziel, genösse der Gehende den Pfad als ästhetisches, jedoch vorübergehendes Ereignis. Aber so bedachtsam und respektvoll er begangen wird, – das *Weltkulturerbe* vor dem inneren Auge – kann der Pfad urplötzlich offenbaren, was Überlieferung und Wirklichkeit eigentlich bedeuten. Die Erwartung des Großereignisses wird vom jäh überraschenden Kleinereignis in die Wege geleitet. »Die Überraschung ist das Erwachen im Wachen. Man wird mitten im Wachen geweckt«¹, schreibt Paul Valéry.

Obwohl ungleichmäßig gekantet, sind die Steinplatten des Bodens mosaikartig zueinander gefügt. Die unterschiedlichsten Oberflächen, gekörnt, bossiert, scharriert, geglättet, an den Rändern gebrochen, behauen, geschliffen, flüchtig oder kunstvoll bearbeitet, Trümmer aus Steinbrüchen, aus archäologischen Fundstätten, aus Steinmetzwerkstätten, aus aufgelassenen Friedhöfen, von eingerissenen Häusern; Marmor und Kalkstein, die unterschiedlichsten Farbschattierungen: bleichgelb, aschgrau, blau-violett, tee Braun, gilbweiß. Die unregelmäßigen Wegflächen, mal sich verengend, mal verbreiternd, mal zum Rastplatz sich weitend. Gekurvte, gezackte Ränder, wie absichtslos ins angrenzende Erdreich getrieben. Scheinbar einem Spieltrieb folgend, keinesfalls dem strenggeometrischen Architekturverständnis der Entstehungszeit verhaftet.

Allmählich schält sich für den Gehenden ein Arrangement heraus. Eine kunstvolle Passage für erwartungsvolle und empathisch begabte Besucher. Ein Dokument seiner Zeit. Die Pflasterung entstand zwischen 1954 und 1957, jener Zeit des »abstrakten



Gestaltung des Wegs zur Akropolis von Dimitris Pikionis, 1954–1957



Gestaltung des Wegs zur Akropolis von Dimitris Pikionis, 1954–1957

1 Paul Valéry, Ich grase meine Gehirnwiese ab (Cahiers, Auswahl), S. 262



Serge Poliakoff, Vier Farben 1949



Aufstieg zum Parthenon

Expressionismus«, als Maler wie de Staël oder Poliakoff großflächige Farb- und Fleckenkompositionen an die Wände der Kunstgalerien hängten. Der Weg gleicht einem steinernen Reflex auf den malerischen Tachismus. Der kunstvolle Weg als Manifest der Möglichkeiten eines Handwerks. Eine Synopse. Eine Schrift für den, der sie lesen kann. All diese Marmorfragmente greifen ineinander, ergeben einen assoziativen Text, eine Anfeuerung, einen Anstoß, eine Einstimmung auf das bevorstehende Ziel, auf das »aus trägen Steinen« erbaute »Drama«². Selbst jede weggeworfene und achtlos zertrampelte Zigarettschachtel, jeder plattgetretene Kronkorken, jede Gummisohlschleifspur wird nun zum Ereignis und verstärkt den tachistischen Effekt, das Pollocksche »Allover«. Eine spontane und ständig sich ändernde Komposition überlagert die vorhandene Textur.

Die flüchtigen, nicht nur die geschichtlichen Geschehnisse an diesem Ort machen sich bemerkbar, bleiben zwar geheimnisvoll, signalisieren kaum zu entziffernde Zeichen, erzeugen aber diese Atmosphäre der Erwartung, die trotz Hitze ein nervöses Frösteln verursacht, das sich später angesichts der Architekturoffenbarung auf dem Plateau noch verstärkt. Doch wer weist darauf hin, wer öffnet dem Gehenden die Augen? Für die meisten ist er ein für sich gesehen belangloser Pfad. Feierlich und erwartungsvoll nur von wenigen begangen, denen er vage veranschaulicht, wie Geschichte und Realität (↳Überlieferung und Wirklichkeit) ineinander greifen und so unser Bewusstsein verändern können.

Der Architekt Dimitris Pikionis (1887–1968) hat mit dem Weg hinauf zur Athener Akropolis sein Meisterwerk geschaffen, ein sensibles, dem Genius Loci der antiken Stätte angemessenes Steinplatten-Patchwork. Unter unseren Füßen vergeht eine Erinnerungscollage aus unbestimmbaren Episoden und zugleich eine Overtüre zu dem, was uns auf der Höhe erwartet. Ein Architekturereignis.

² Le Corbusier, zit. n. Ulrich Conrads (Hg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, S. 58

Propyläen

Dort – wie aus dem Fels emporgewachsen – blicken auf uns zunächst die Propyläen herab. Hier vor der westlichen Schmalseite der Akropolis wird der Anstieg dramatischer, steiler und mühsamer als zuvor. Der Weg führt auf unbequemen Stufen zum sowohl als Barriere als auch zugleich als Einlass gedachten Vorspiel aus geschichteten Marmorblöcken und Säulen, zum Teil nur noch Säulenstümpfen, ein steinerne Vorhang zwischen Publikum und Bühne, ein steinernes Ensemble geometrischer Körper. 1911 ist Le Corbusier auf Studienreise in Südosteuropa, besucht Athen. Ein Jahrzehnt später beschreibt er sein Erlebnis in der Zeitschrift *Esprit Nouveau*:

»Die Propyläen. – Was ruft die innere Anteilnahme hervor? Eine ganz bestimmte Beziehung zwischen den einzelnen Kategorien von Elementen: Zylinder, glatter Boden, glatte Mauern. Im Einklang mit den Einzelheiten der landschaftlichen Lage. Ein Gestaltungssystem, das seine Wirkungen auf jeden Teil der Gesamtkonzeption erstreckt. Eine Einheit der Konzeption, die von der Einheitlichkeit im Material bis zur Einheitlichkeit in der Durchbildung der Form geht.«³

Le Corbusier ist fasziniert von der Rigorosität, mit der die Erbauer der Akropolis das Prinzip Geometrie favorisierten. Als wenig später der Weltenbummler und Schriftsteller Alfons Paquet die Akropolis besucht, klingt das wesentlich romantischer. Zwei aufmerksame Geister, zwei unterschiedliche Wahrnehmungen: Paquet schreibt:

»Riesenstufen, höher als gewohnter Schritt sie kennt, müssen hier erstiegen werden. In den Propyläen ward den Göttern ein Zugang gerichtet, der ihren Schritten genehm war; den Sterblichen hebt die Mühe des Schrittes zwischen den mächtigen Säulen dieses Vorhauses streng und entschieden aus dem Behagen und Unbehagen des Alltags. Leicht ansteigend ist der graue von Runzeln durchzogene Felsboden, übersät mit den Trümmern gefallener Säulen und Weihgeschenke, eine Wiese bebender Gräser und duftender Kamille.«⁴

So stellte es der Reisende zu Beginn der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts dar und so neh-



Zugang zu den Propyläen



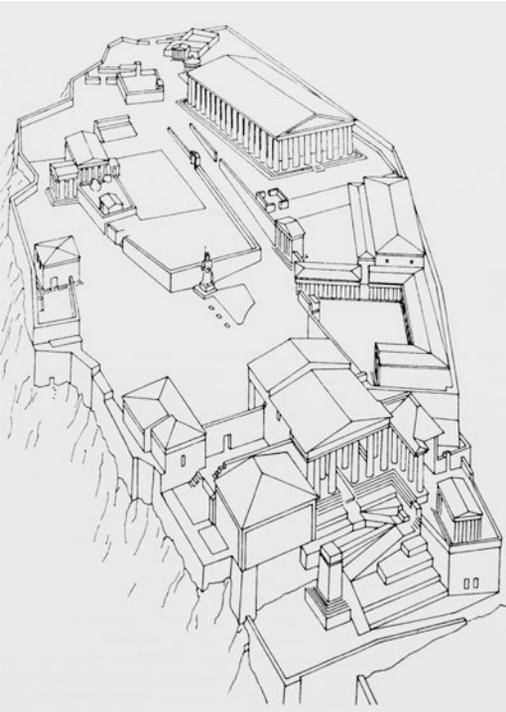
Zugang zu den Propyläen, Holzstich des 19. Jahrhunderts

3 Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, S. 153

4 Alfons Paquet, *Delphische Wanderung*, S.138 f.



Propyläen und Besucher 1995



Vogelschau-Axonometrie der Akropolis, Holzstich des 19. Jahrhunderts

men wir es auch heute wahr. Nach einem beschwerlichen Aufstieg öffnet sich hinter den Torbauten die hoffnungsvoll erwartete Inszenierung des Plateaus. Die Propyläen, massives Eingangstor zur Akropolis, im Laufe der Jahrhunderte ruiniert, aber auch heute noch ein letztes Hindernis, allerdings ein überwältigendes, ein breit gelagertes, in Szene setzen einer schmalen Pforte (vergleichbar dem Prunk der Skené des griechischen Theaters), bevor inmitten der weiten, von Trümmern überstreuten Fläche die hell besonnte Westfront des Parthenons erscheint. Wahrlich eine Erscheinung, die Legionen von Philologen, Kunsthistorikern und Architekten bis zu Tränen rührte. Richard Sennett scheut sich nicht, ihn, den Parthenon, der sich so erhöht und offen darbietet, in Bezug zu den nackten Körpern der Athener Athleten der perikleischen Zeit zu setzen (in seinem Buch *Fleisch und Stein*, deutsch 1995).

Ist es Rührung oder Rührseligkeit? Wie so viele überbordende Emotionen löst auch das Wissen, an einem der Ursprünge abendländischer Kultur zu stehen, ein sentimentales Glücksgefühl aus, eine emotionale Selbststimulation, die objektive Wahrnehmung fast unmöglich macht. Die schon zu Hause erwartete Verzückerung verwandelt sich vor Ort zum als authentisch empfundenen Zauber. Das Bauensemble: ein willkommener Anlass, sich seiner kulturellen Verpflichtung zu vergewissern. Die Akropolis ist auch deshalb ehrwürdig, weil wir glauben, dass sie es ist. Sie ist es, weil man es uns gesagt hat. Denn was wir zuerst sehen und was wir großzügig übersehen wollen, sind nur Stolperfallen: Felsbrocken und Felsbuckel, Steinhäufen (vielleicht noch beim Abräumen vergessene Steine der dörflichen Einbauten aus osmanischer Zeit?). Säulen-trümmer, Schotterwege, Gestrüpp, versperrte Pfade, gespannte Drähte, Metallgerüste, Kräne und inmitten dieser Schabigkeiten dann die Ruinen einstiger Prächtigkeit. Selbst diese Schutthaufen werden, weil sie an der Historie partizipieren, mit anderen Augen und teilnehmender betrachtet als jede periphere Müllhalde.

So auch Friedrich Hölderlin. Er lässt seinen *Hyperion* angesichts der Athener Ruinen im Brief schreiben:

»Ich sah, und hätte vergehen mögen vor dem allmächtigen Anblick. Wie ein unermeßlicher Schiffbruch, wenn die Orkane verstummt sind und die

*Schiffer entflohn, und der Leichnam der zerschmet-
terten Flotte unkenntlich auf der Sandbank liegt, so
lag vor uns Athen, und die verwaisten Säulen standen
vor uns, wie die nackten Stämme eines Walds, der am
Abend noch grünte, und des Nachts darauf im Feuer
aufging.»⁵*

Wahrnehmung hat mutmaßlich auch mit Assoziationskraft zu tun, mit dem ›inneren Auge‹. *Hyperions* Rückbesinnung und sein kühner Vergleich mit der athenischen Schiffsflotte verklärt noch die armseligsten Überbleibsel zu heldischen Denkmälern und adelt deren elende Gestalt. Aber trotz allem Pathos sieht Hölderlin auch die Profanisierung der antiken Überreste:

*»Es ist wohl ein prächtig Spiel des Schicksals, daß
es hier die Tempel niederstürzt und ihre zertrümmer-
ten Steine den Kindern herumzuwerfen gibt, daß es
die zerstückelten Götter zu Bänken vor der Bauern-
hütte und die Grabmäler hier zur Ruhestätte des
weidenden Stiers macht [...]«⁶*

Das Plateau ein weites Feld, linkerhand vom Erechtheion und rechterhand vom Parthenon begrenzt. Der Blick geht fern über die Ebene hinweg, bis er vom Hügel des Likavittos gehalten wird. Schnell aber richtet sich der Blick aufs Wesentliche: Diese Architektur schmeichelt unserem Ordnungssinn, der oft leichtfertig mit dem Schönheitssinn verwechselt wird. Vorrangig nehmen wir Horizontalen und Vertikalen wahr: ein schlichtes, orthogonales System (s. a. Exkurs: *Rechter Winkel*).



Ostseite des Parthenon

Kompetenz, misstrauisch beäugt

Wir wissen, dass das, was wir betrachten, ein wichtiges Bauwerk ist. Also betrachten wir das Bauwerk, wie wir vermuten, dass andere es betrachten – andere, denen wir mehr Kompetenz als uns zuschreiben. Gleichzeitig aber versuchen wir, das Gebäude originell, selbstbewusst und subjektiv zu sehen, uns von der Betrachtungsweise anderer zu lösen. Dass unsere Ansichten originell sind, bleibt allerdings eine Vermutung. Zufrieden mit uns sind wir, wenn wir auf einen Aspekt hinweisen können, den unsere Begleiter nicht wahrgenommen haben. Dieses von

⁵ Friedrich Hölderlin, Werke, Band 1, S. 663

⁶ Ebd. S. 664



Westseite des Parthenon, Zustand 1995

uns entdeckte, an sich vielleicht unbedeutende Detail schmeichelt unserem Selbstwertgefühl, verwandelt unsere Behauptung zur Selbstbehauptung. Wir bauschen es auf. Wir erwarten (und zweifeln zugleich daran), dass andere unsere Sicht akzeptieren, argwöhnen aber, dass die anderen, denen wir Kompetenz unterstellen, unserer Wahrnehmung wenig Wert zumessen, was uns wiederum verärgert. Entweder beharren wir störrisch auf unserer Darstellung oder treten leicht beleidigt den Rückzug an. Übereinstimmung mit anderen und Distanzierung prägen vereint die Wahrnehmung.

Wir schließen uns dann einer Meinung an, selbst wenn sie nicht unserer Erfahrung entspricht oder wir sie gar für unglaubwürdig halten, wenn wir zu oppositionellen Standpunkten außer Stande sind.

Unsere Kunstwahrnehmung ist getrübt und gesteuert von Vorurteilen, mitunter gar verzerrt von angelesenen Expertenmeinungen. Andere wiederum meinen, sich ihrer Unvoreingenommenheit brüsten zu müssen, deckeln damit aber nur ihre Naivität oder Unwissen. Mancher prahlt mit seiner Sachkenntnis und verliert, fixiert auf sein Detailwissen, die Gesamtgestalt. Es scheint offenbar unmöglich zu sein, Objekte objektiv zu betrachten. Unausbleiblich beeinflussen Sehgewohnheiten, gesellschaftliche Traditionen und subjektive Befindlichkeiten die Wahrnehmung. Ludwig Hohl (1904–1980) meinte:

»Denn die Allgemeinheit liebt nicht die Beobachtung, geht an den Erscheinungen meistens stumpfen Sinnes vorüber; sondern sie hängt an dem Schema, das nach einer längst vorhandenen Theorie festgelegt worden ist: nach diesem Schema bildet sie ihre Kenntnisse und nennt sie Kenntnisse der Wirklichkeit! Sie will ein Gesetz, das sie einmal verstanden hat, überall angewandt sehen.«⁷

Es gelingt kaum, die kunsthistorische Bedeutung eines Phänomens unbeeinflusst zu erfassen. Machen wir uns doch die Mühe, die Gegenstände (auch unseres Denkens) von mehreren Seiten zu mustern! Wir erhalten dann auf jeden Fall ein vollständigeres Bild und sind so eher gefeit vor unsachlicher Begeisterung oder Schmähung, nicht gefeit, aber doch misstrauisch gegenüber eventuellen Ver-

7 Ludwig Hohl, Nuancen und Details, S. 24

zerrungen oder Verfärbungen. Denn, wie der Philosoph Karl Popper schreibt:

»Sicheres Wissen ist uns versagt. Unser Wissen ist ein kritisches Raten; ein Netz von Hypothesen; ein Gewebe von Vermutungen.«⁸

Voreingenommenheit bestimmt uns. Ebenso sind wir geprägt von Vorwissen, auch wenn es haltlos oder falsch sein mag. Nehmen wir Perikles (490–429), überragender Staatsmann und Stratege, Initiator des *Parthenons*, Namensgeber des Perikleischen Zeitalters. Über sein wahres Aussehen wissen wir nicht viel. Im Vatikan gibt es die römische Kopie der verlorenen, vom Bildhauer Kresilas geschaffenen Porträtbüste, ein bärtiger Kopf mit gekräuselten Haaren und hoch über die Stirn geschobenem korinthischem Helm, mit dem mitunter auch Athene dargestellt ist: Da er ein bedeutender Staatsmann und Stratege war, meinen wir, ihn uns von überragender, auch edler Gestalt denken zu dürfen, eine Haupteslänge (als »Häuptling«) größer als seine Athener. Charismatisch, kompetent, sprachgewandt, aber auch herrisch und arrogant. Plutarch (viel später, schon zu römischer Zeit) vergleicht Perikles mit Zeus:

»[...] denn bald heißt es von ihm, er donnere und blitze, wenn er zum Volke rede, bald, er trage einen furchtbaren Donnerkeil auf der Zunge.«

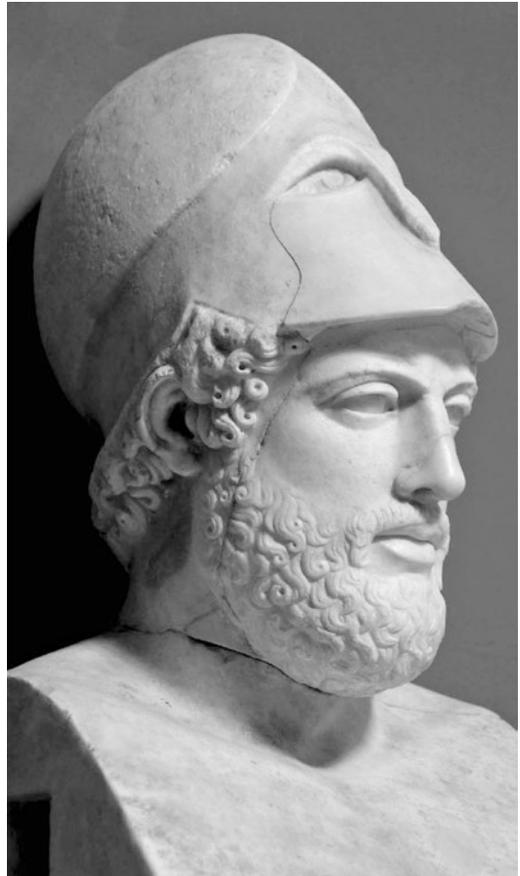
Salopp im heutigen Jargon gesprochen: »Macht macht sexy«. Wenn wir den antiken Berichterstatoren trauen und davon ausgehen, dass Perikles der Urheber und Bauherr des Parthenon war, dann können wir nicht anders, als ihn als übermächtige Person dem Bauwerk hinzuzudenken. Der Parthenon erscheint uns dann als Herrschaftsarchitektur, edel, einschüchternd und überirdisch, einer Göttin (Athene) ehrerbietig und dennoch hochmütig angedient.

Was wäre aber, wenn wir annähmen, dass Perikles nicht allzu groß gewesen sei, als Machtmensch zudem rücksichtslos, diktatorisch und überheblich? Dies veränderte auch unsere Wahrnehmung des Tempels. Unbewusst erschiene uns nun der Parthenon aufgebläht, in seiner Größe überzogen und gespreizt. Da markiere einer den ›dicken Max‹.

Es ist nun mal so: Wie eine Folie überziehen Fiktionen, Vorstellungen und Vermutungen die Ge-



Parthenon, Ansicht von Westen, Holzstich des 19. Jahrhunderts



Kopf des Perikles, römische Marmorkopie einer Bronzestatue des Bildhauers Kresilas aus Kydonia

⁸ Karl Popper, Logik der Forschung, S. 25



Vorbild Parthenon, Pierre Contant d'Ivry u. a.,
Kirche La Madeleine, Paris 1842



Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau 1910

häuse. Das Haus, die ›dritte Haut des Menschen‹, ist Bühne für Selbstdarsteller, aber auch Projektionsort für Gedankenwelten. Das könnte man sinnvoller, weil den menschlichen Körper enger umschließend, besser noch vom Auto sagen, aber die Metapher hat sich nun mal für das Haus durchgesetzt.

Herrschaftsarchitektur

So betrachtet ist der *Parthenon*, entstanden im fünften Jahrhundert vor Christus in der Folge der siegreich bestandenen Perserkriege, als Demonstration der Macht Athens, sowohl ein Denkmal früher europäischer Kriegerkasten als auch ein »an einem Typ entwickeltes Ausleseprodukt«⁹, wie Le Corbusier formulierte. Zugleich ist er als Herrschaftsarchitektur über Jahrtausende hinweg zum Vorbild für Prestigebauten geworden. An römische Architektur sei erinnert, aber ebenso an öffentliche Bauten der Aufklärung, aber auch an die des Faschismus und darüber hinaus an die Zeit der Postmoderne (*La Madeleine*, Paris; *Supreme Court*, Washington; *Haus der Kunst*, München). Ja, in Nashville (Tennessee) steht eine exakte Kopie, einschließlich aller Skulpturen, auch die vage Nachbildung der Kolossalstatue der *Athena Parthenos* von Phidias, die im Original während des vierten Kreuzzugs (Anfang des 13. Jahrhunderts) verloren ging. Selbst die kantige und schmucklose Fassade des Festspielhauses (1910) in Hellerau von Heinrich Tessenow erinnert noch pathetisch an das griechische Vorbild, aber bewusst karikaturistisch, gar kindlich stellt sich der Entwurf eines fingierten Hauses aus den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Venturi und Rauch dar.

Ordnungssystem

Überrascht uns zunächst das Durcheinander auf dem Plateau der Akropolis, so fängt unseren Blick rasch die symbolisch aufgeladene Gestalt des *Parthenons*: ein überwältigender Anblick für den, der sich von heroischen Gesten beeindruckend lässt (und wer ist nicht für Pathos empfänglich?). Ein kolossales Säulenkarree in uniformer Reihung baut sich

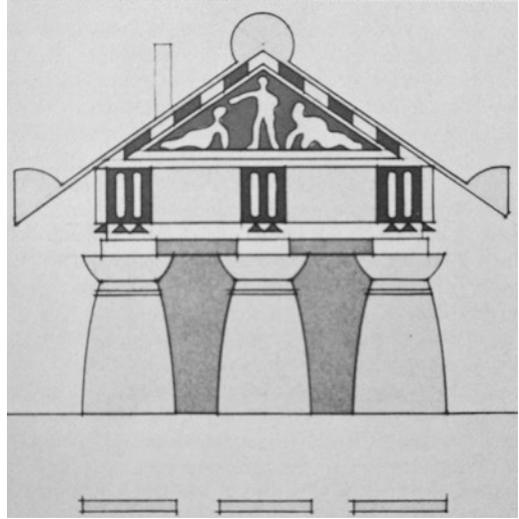
⁹ Le Corbusier, In: Conrads, Programme, S. 58

auf, darüber an den Stirnfronten ein Propagandastreifen von mythologischen Szenen und Kampfdarstellungen, ein nicht zu übersehender Hinweis auf die exklusiven Beziehungen des athenischen Volkes zum göttlichen Olymp: der allbekannte *Parthenonfries*. Schließlich zwei Dreiecksgiebel wie beschützende Helme.

Als Le Corbusier 1910 die Akropolis besuchte, war das Erste, was er tat, dem Ort ein ideelles Ordnungssystem zu verpassen (wie Demiurgen, als die sich Architekten gemeinhin fühlen, es gewohnt sind), ein an diesem Ort aber offenbar untauglicher Selbstbesänftigungsversuch, dem Ausbruch inneren Aufruhrs zu begegnen und Objektivität zu gewinnen:

»Die Achse ist vielleicht die erste Kundgebung des Menschlichen [...] Das Kind strebt bei seinen ersten Gehversuchen zur Achse, der Mann im Sturm des Lebens zeichnet sich seine eigene Achse. Die Achse ist das Ordnungselement der Architektur. Ordnung schaffen heißt ein Werk beginnen. Die Baukunst ruht auf Achsen. [...] Das Auge sieht weit, und als unbestechliches Objektiv sieht es alles, selbst das, was über das Gewollte und Beabsichtigte hinausgeht. Die Achse der Akropolis geht vom Piräus zum Pentelikon, vom Meer zum Gebirge. Von den Propyläen, die rechtwinklig zur Achse stehen, bis zum fernen Horizont des Meeres. Eine Waagrechte im rechten Winkel zu der Richtung, die einem die Architektur, in der man sich befindet, aufzwingt; ein Eindruck von rechtwinklig verlaufenden Krafflinien. Es ist große Architektur. Die Akropolis sendet ihre Wirkung bis weit zum Horizont hinaus. [...] Und weil rechts der Parthenon und links das Erechtheion außerhalb dieser mitreißenden Achse stehen, hat man das Glück, sie zu drei Vierteln zu sehen, also ihre Gesamtphysiognomie vor sich zu haben.«¹⁰

Dem Geiste Le Corbusiers sollte man allerdings zu bedenken geben, dass ursprünglich der Blick nicht in unbestimmbare Ferne rutschte, denn in der Blickachse stand das überlebensgroße Bronze-standbild der *Athena Promachos* des Bildhauers Phidias.



Venturi und Rauch, Eklektisches Haus (Studie 1977)



Kühlergrill Rolls Royce

¹⁰ Le Corbusier, a. a. O., Ausblick, S. 141