

Schriftenreihe

## EX ARCHITECTURA

SCHRIFTEN ZU ARCHITEKTUR,  
STÄDTEBAU UND BAUGESCHICHTE

Band 21

ISSN 1864-3159 (Print)

Verlag Dr. Kovač

Werner Hennings

## Architektur und narrative Orte

*Architektonische Botschaften über  
Mythologie, Geschichte, Gesellschaften  
und Identität*

---

**Verlag Dr. Kovač**  
Hamburg 2023

 VERLAG DR. KOVAČ GMBH  
FACHVERLAG FÜR WISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

Leverkusenstr. 13 · 22761 Hamburg · Tel. 040 - 39 88 80-0 · Fax 040 - 39 88 80-55

E-Mail [info@verlagdrkovac.de](mailto:info@verlagdrkovac.de) · Internet [www.verlagdrkovac.de](http://www.verlagdrkovac.de)



#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISSN: 1864-3159 (Print)

ISBN: 978-3-339-13442-4

eISBN: 978-3-339-13443-1

© VERLAG DR. KOVAČ GmbH, Hamburg 2023

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, fotomechanische Wiedergabe, Aufnahme in Online-Dienste und Internet sowie Vervielfältigung auf Datenträgern wie CD-ROM etc. nur nach schriftlicher Zustimmung des Verlages.

Gedruckt auf holz-, chlor- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. Archivbeständig nach ANSI 3948 und ISO 9706.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	7
Einleitung	9
Brasilia – Stadt vom Reißbrett. Architektonisches Modell der Modernisierung	31
Wallensteins Welt. Die räumlichen Erzählungen und Inszenierungen des Herzogs von Friedland	49
On the Constitution of Space and the Construction of Places: Java's Magical Axis	73
Die mittelalterliche Stadt: „organisch gewachsen“ oder „geometrisch geplant? Stadtplanung in Siena im 13. und 14. Jahrhundert	97
Räume, Orte, Botschaften: Mythologie, Geschichte und Gesellschaft Samoas im Spiegel räumlicher Strukturen	113
The Reconstruction of a Samoan Village. Quest for the Spatial Narration of the Mythological Origin and the Social Structure of Poutasi	131
Der Leninplatz in Yerevan – Tor zum sozialistischen Paradies? Beobachtungen und Überlegungen zu architektonischen Botschaften und der Symbolik eines Platzes	163

- Mensch und Buch Verlag: Wallensteins Welt. Die räumlichen Erzählungen und Inszenierungen des Herzogs von Friedland, in: Die Kunst sich einzumischen. Vom vielfältigen und kreativen Wirken des Geographen Tilman Rhode-Jüchtern, Berlin 2005: 25-44
- Berghahn Books: On the Constitution of Space and the Construction of Places. Java's Magical Axis, New York/Oxford 2007: 125-145
- Bernhard Albert Greiner Verlag: Die mittelalterliche Stadt – „organisch gewachsen“ oder „geometrisch geplant“? Überlegungen zur mittelalterlichen Stadtplanung am Beispiel von städtebaulichen Entwicklungen in Siena im 13. Und 14. Jahrhundert, in: Die alte Stadt. Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung 3/2010: 203-220
- Duncker & Humblot: Räume, Orte, Botschaften. Mythologie, Geschichte und Gesellschaft Samoas im Spiegel räumlicher Strukturen und einer Theorie narrativer Räume, in: Sociologus. Zeitschrift für empirische Ethnosoziologie und Ethnopsychologie 2/2010: 163-189
- National University of Samoa: The Reconstruction of a Samoan Village: Quest for the Spatial Narration of the Mythological Origin and the Social Structure of Poutasi, in Journal of Samoan Studies 7/2017, No. 2: 38-62

## Einleitung

In kulturwissenschaftlichen Untersuchungen wie der folgenden geht es grundsätzlich darum, Zeichen und Symbole, Texte und Bilder, aber auch materielle Produkte (von der kleinsten Münze bis zum prächtigsten Denkmal und/oder Gebäude) daraufhin zu lesen, was sie für ihre Produzenten (Erbauer) und Rezipienten (Betrachter) bedeuten. In diesem Sinne können auch landschaftliche und städtische Räume (Straßen, Plätze und ihre Gebäude) als Texte betrachtet werden, „die von in gesellschaftliche Prozesse eingebundenen Individuen und Gruppen geschrieben und gelesen werden“ können (Knox/Marston 2001: 276). Sie stellen das räumliche „Archiv einer Gesellschaft“ (Löw 2001: 18) dar, in dem sich die Kulturen und Erfahrungen der beteiligten Menschen in ihren jeweiligen Kontexten widerspiegeln. Räumliche Texte besitzen – ähnlich wie sprachliche Texte – eine kodierende (platzierende) und eine dekodierende (verstehende) Seite: Wie im sprachlichen Kommunikationsprozess ein Sender sprachliche Zeichen an einen Empfänger übermittelt, so platzieren historische Akteure im Raum (hier: Bauherren und Architekten) an bestimmten Orten signifikante materielle Güter wie Straßen, Plätze und Gebäude (Kodierung),<sup>1</sup> deren – mit Hilfe komplexer Zeichensysteme (der Architektur und der bildenden Künste) geschaffenen – Botschaften von anderen Akteuren (Zeitgenossen oder Nachfahren) entschlüsselt, d.h. gelesen und verstanden werden können (Dekodierung).

Der vorliegende Sammelband stellt in verschiedenen Beiträgen Orte und ihre Architekturen vor, die solche Botschaften vermitteln. In der folgenden Einleitung wird anhand einiger Beispiele beschrieben, mit welchen architektonischen Methoden und Mitteln Bauherren und ihre Architekten versuchen bestimmte Effekte zu erzeugen, die ihre Botschaften für ihre Adressaten besonders interessant und überzeugend präsentieren. Die Einleitung schließt dann mit einem Entwurf zu einer „Theorie narrativer Räume“, die theoretische Grundlage für alle dann folgenden Beispiele.

„Architektur muss mehr sein als Architektur“ sagt Wolf D. Prix von Coop Himmelb(l)au in Wien (G. Matzig) gute Architektur muss „berühren“. Dazu bedarf es nach dem römischen Architekten und Architekturtheoretiker Giovanni

<sup>1</sup> „Auf diese Weise vermittelt jedes Monument durch seinen Erbauer, die Umstände seiner Errichtung, seinen Standort, seine Architektur und sein Dekor eine stumme, aber für zeitgenössische Betrachter unmissverständliche Botschaft.“ (Grandazzi 2019: 16)

Battista Piranesi einer gewissen Portion Theatralik und Fantastik, durch die so „im günstigsten Fall Kraftorte entstehen können (Matzig ebd). Marc Augé bezeichnet solche Orte als „anthropologisch“ (1994: 63). Theatralik und Fantastik machen Orte zu Bühnen und Theatern, insbesondere im 17. Jahrhundert wurden ganze städtische Quartiere als Bühnen konzipiert.

### Architektonische Orte als Bühnen und Theater<sup>2</sup>

Für die Stadtbaumeister der Renaissance und des Barock sind Stadtplanung und Bühnenbau deshalb eng verbunden. Unter der Überschrift „Trattato sopra le Scene“ beschreibt Serlio in seinem Lehrbuch *Il primo e il secondo libro d'architettura* den theatralen Eindruck, der sich den Zuschauern beim Betrachten des Bühnenbilds buchstäblich aufdrängt, eine Welt voller symbolischer Wirkungen und atmosphärischer Qualitäten, denn hier sieht man, auf knappem Raum zusammengestellt und dicht gedrängt, große antike Tempel, verschiedene Gebäude, nah und fern, schöne und weiträumige Plätze, dekoriert mit mehreren Bauten, lange und gerade Straßen, die von Querungen unterbrochen werden, Triumphbögen, hohe und wundersame Säulen, Pyramiden, Obelisken und tausend andere Singularitäten, alles angereichert mit großen, mittleren und kleinen Lampen dergestalt angeordnet, dass alles aufleuchtet, als wären es Rubine, Diamanten, Saphire, Smaragde und ähnliche Edelsteine.

Nirgends wird der Zusammenhang zwischen Stadtplanung und Bühnenbildung so deutlich wie am nördlichen Stadttor von Rom. Bei der Neugestaltung der Piazza del Popolo (1655) z.B. hat Bernini im Auftrag von Papst Alexander VII. zum feierlichen Empfang der zum Katholizismus konvertierten schwedischen Königin Christine offenbar genau diese Verbindung von Stadtplanung und Bühne im Auge gehabt. Zwar finden sich keine schriftlichen Notizen, die auf diesen Zusammenhang hinweisen, wohl aber eine Skizze, die eine Ansicht der in Entwicklung begriffenen Piazza als Bühne vor der Kulisse der Stadt Rom zeigt: das „tridente“ der drei fächerförmig von der Piazza ausgehenden Straßen Via del Babuino, der Via del Corso und der Via di Ripetta mit einer der beiden Zwillingkirchen (S. Maria dei Miracoli und S. Maria di Montesanto) im Vordergrund. Die Piazza in der geometrischen Figur eines Trapezes, der klassischen Form einer Theaterbühne, und die von dort aus in gerader Linie bis zum Kapitol verlaufende Straße Via del Corso, schreibt Krautheimer, ähnele einer Theaterbühne mit Kulisse: „From the renaissance on, town planning had been inter-

<sup>2</sup> Vgl. dazu die ausführliche Darstellung in Hennings/Horst/Kramer 2016: 15-29

woven with stage design. An ideal city, hard to build in the real world, was easily constructed in canvas and wood on the stage...Reality and fiction intertwine. The stage is a piazza in the city; conversely, real piazza, buildings and streets are *teatri*, showpieces, in which modern buildings and ancient monuments reflect the glories of ancient and contemporary Rome“ (Krautheimer 1985: 114 und 117).

Die wohl berühmteste architektonische Bühne ist aber sicherlich der Petersplatz in Rom vor der päpstlichen Basilika und den päpstlichen Palästen<sup>3</sup>. Von hier aus wird der Stadt und der Welt der göttliche Segen zuteil. Die Piazza retta als Bühne, Madernos Fassade und Michelangelos Kuppel als Bühnenbild, das als Kulisse für das Volk der Gläubigen dient. Dieses Bild haben die Gläubigen, wenn sie sich auf der Piazza obliqua im Glauben versammeln. Das Oval der Piazza obliqua mit ihren umstehenden Kolonnaden ist „palcoscenico“, Zuschauerraum, Ort der „ecclesia militans“, der Platz des Heeres der Gläubigen. Im Augenblick des päpstlichen Segens treten Papst und Gläubige, „ecclesia triumphans“ und „ecclesia militans“ mit einander in Beziehung, werden eins in kommunikativer Verbindung: für den Papst wird nun auch der Ort der „ecclesia militans“ zur Bühne, zuschauend erleben er und die Menschen auf dem Platz sich als Kämpfer für den Glauben“ (siehe auch die Beiträge in diesem Band über den Leninplatz in Yerevan sowie die Plätze der Dörfer Lepea und Poutasi in Samoa).

### Architektur und Orte als Ensembles

Anthropologische Orte sind nach Marc Augé u.a. „relational“ (a.a.O.: 64). Gute Architektur stellt in diesem Sinne Bezüge zu anderen Bauten in einem Quartier, in seltenen Fällen sogar für eine ganze Stadt her. Paradebeispiel für ein solches gesamtstädtisches Ensemble von aufeinander bezogener Architektur ist Venedig, aber auch kleinere Städte zeigen fein abgestimmte architektonische Bezüge und Ensembles. Die Stadt Telc in Mähren z.B. verfügt über einen wohl einzigartigen Marktplatz mit Gebäuden aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ein in dieser Reinheit sehr seltenes Ensemble von Renaissance- und Barockbauten, ein Platz, der wie die Piazza del Popolo in Rom mit der geometrischen Figur eines langgestreckten Trapezes einer Theaterbühne ähnelt. Im einem Beitrag dieses Bandes wird ein ähnlich geschlossenes, aber weitaus bekannteres Beispiel ausführlich dargestellt: der Campo in Siena, ein Ensemble aufeinander abgestimmter Renaissancebauten.

<sup>3</sup> Vgl. die ausführliche Darstellung in: Hennings/Horst/Kramer 2016: 141-151

## Symbolik und Symmetrien

Architektur bedient sich häufig einer symbolischen „Sprache“, Berninis im 17. Jahrhundert konzipierter Grundriss des Petersplatzes z.B. hat die Figur eines Schlüssellocks: Der Petersplatz vor den päpstlichen Palästen und dem Petersdom ist den Päpsten unterstellt, den Nachfolgern von Petrus, dem ersten Bischof von Rom und der unter den Jüngern, dem Christus den Schlüssel zum Himmel übergab. Die Schlüsselübergabe stellt symbolisch den Akt dar, durch den Petrus, schon Bischof von Rom, zugleich in den Rang des Stellvertreters Gottes auf Erden erhoben wird, d.h. die Entscheidungsgewalt in allen Fragen des christlichen Glaubens, auch in der Frage des Zugangs zum Himmelreich. Die Botschaft, die der Grundriss des Petersplatzes in der Figur des Schlüssellocks für die Gläubigen bereit hält, lautet: Die Frommen, die sich bußbereit zum Stellvertreter Gottes auf Erden, Mittler zwischen Erde und Himmel begeben und sich im christlichen Glauben auf diesem Platz zum Empfang des päpstlichen Segens versammeln, wird der Zugang zum christlichen Paradies eröffnet (Hennings/Horst/Kramer 2016: 137-140 sowie der Beitrag in diesem Band über den Leninplatz in Yerevan).

Gelungene Architektur arbeitet immer wieder auch mit Symmetrien: Berühmt waren z.B. die Twin Towers in Manhattan und die schon erwähnten Zwillingkirchen am südlichen Ende der Piazza del Popolo in Rom. Bekannt sind auch die Symmetrien der Piazza del Campidoglio auf dem Kapitol<sup>4</sup>. Bei ihrer Planung orientierte sich Michelangelo primär an einer Längsachse, die, von der Mitte des Senatorenpalastes ausgehend, in gerader Linie über den Platz in Richtung Nordwesten führt. Die alte, asymmetrisch angebrachte Aufgangstreppe zum Sitzungssaal des Senatorenpalastes ersetzte er der Symmetrie wegen dann durch eine neue, symmetrisch zu Achse, Palast und Platz verlaufende Doppelpententreppe. In einem dritten Schritt widmete er sich der Formgebung des Platzes: Aus dem Baubestand wurden der Senatorenpalast und der Konservatorenpalast als Baukörper grundsätzlich übernommen. Im Entwurf wurde der Grundriss des dem Konservatorenpalastes gegenüberliegenden *Neuen Palastes* so festgelegt, dass sich beide Paläste spiegelbildlich zu der Längsachse, also symmetrisch, gegenüber stehen, ihre beiden Längsachsen bilden so einen Winkel von 80° zum Senatorenpalast. Die Piazza erhält durch die Symmetrien in doppelter Weise den Charakter einer Theaterbühne mit Trapez und Oval: Die Figur des Ovals, das in das Trapez eingefügt ist, orientiert sich vor allem und

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Hennings/Horst/Kramer 2016: 58-62

zuvorderst an der Mitte der drei Paläste: An dem Punkt, wo die Längsachse des Platzes, die von der Mitte des Senatorenpalastes ausgeht, die gedachte Querachse zwischen den Gebäudemitten der seitlichen Paläste schneidet, befindet sich der Mittelpunkt des Ovals: Hier steht jetzt die Reiterstatue des Marc Aurel.

Das architektonische Spiel mit Symmetrien ist in diesem Sammelband auch in dem Aufsatz über den Campo in Siena zu verfolgen, Symmetrien sind aber nicht nur auf europäische Baukunst beschränkt, in den beiden Beiträgen über die samoanischen Dörfer Lepea und Poutasi sowie über die magische Achse Javas in Yogyakarta sehen wir, welche gesellschaftliche Bedeutung bauliche Symmetrien bei der Legitimierung von Macht und Herrschaft auch außerhalb von Europa spielen.

## Maße und Proportionen<sup>5</sup>

Eng verbunden mit geometrischen Figuren und Symmetrien ist in der klassischen europäischen Architektur die Orientierung an Maßen und Proportionen. Häufig wird Augustinus zitiert; Architektur sei eine Kunst göttlicher Ordnung, die auf der Anwendung geometrischer Gesetze beruhe: „Du (Gott) hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“. Das architektonische und städtebauliche Leitmotiv der Renaissance ist davon abgeleitet: „*Ordo, pondo et mensura, artem sine scientia nihil est*“ – Ordnung, Gewicht und Maß, nichts ist Kunst ohne Wissenschaft“, d.h. Mathematik.

Anfang des 16. Jahrhunderts veröffentlichte Francesco Giorgi ein grundlegendes Werk über „die Harmonie des Weltalls, in welchem christliche Lehren und neuplatonische Weisheit verschmolzen waren und der alte Glaube an die mystische Kraft gewisser Zahlen neu bestärkt wurde“. Um dies zu verstehen, muss man „von der Entdeckung des Pythagoras wissen, wonach Töne räumlich gemessen werden können...“ (Wittkower: 84).

Einer Legende zufolge kam Pythagoras bei einem Spaziergang „an einem Handwerksladen vorbei, wo mit verschiedenen Hämmern ein glühendes Eisen auf einen Ambos geschlagen wurde. Dabei gelangte eine gewisse Reihenfolge von Tönen an seine Ohren, die sein Gehör mit Freude erfüllte. Er blieb stehen und suchte zu erkennen, wodurch diese Wirkung hervorgebracht würde. Zunächst erschien es ihm so, dass sie von der ungleichen Kraft der Männer herrühren könnte. Er veranlasste, dass die Männer ihre Hämmer untereinander tauschten, und trotzdem hörte er keine anderen Töne als beim ersten Mal. Da-

<sup>5</sup> Vgl. dazu im einzelnen: Hennings/Horst/Kramer 2016: 29-46

raus zog er den Schluss, dass die Ursache in der Verschiedenheit des Gewichts der Hämmer liegt... Deswegen ließ er jeden Hammer einzeln wiegen, und so entdeckte er zwischen den Zahlen der Gewichte die Verhältnisse der Konsonanzen und Harmonien. Mit ganzer Kraft verschönerte er nun diese Harmonien auf folgende Weise: Er machte sich aus Schafdarmsaiten gleicher Größe und befestigte an ihnen Gewichte, die denen der Hämmer entsprachen. Und so entdeckte er die nämlichen Konsonanzen...“ (Zarlino: 8f).

Die Erfahrung des Pythagoras belegt, dass der musikalischen Harmonie ganz bestimmte Zahlenrelationen zu Grunde liegen, und dass Pythagoras auch jenseits der Legende die Aufeinanderfolge der Tonstufen innerhalb der Oktave (1:2) zugeschrieben werden muss, also die Proportionen 2:3 (Quinte) und 3:4 (Quarte). Proportionen werden so zu Harmonien, „Wohlklängen“. Die Oktave wird zur „harmonia perfecta“, weil sie alle (Ganz-) Töne in sich enthält. Alberti und Palladio zufolge sind die harmonischen Intervalle der griechischen Tonleiter die idealen Maßverhältnisse für ihre Bauwerke, wegweisend für die Architektur der Renaissance und des Barock bis in den Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts.

„Die Zahlen, vermittels welcher die Harmonie von Tönen unser Ohr entzückt, sind ganz dieselben, welche unser Auge und unseren Verstand ergötzen. Wir werden daher alle unsere Regeln für harmonische Beziehungen von den Musikern entlehnen, denen diese Zahlen ausnehmend wohl bekannt sind, und von jenen Dingen, in denen die Natur selbst sich vortrefflich und vollkommen zeigt“ (Alberti, zitiert nach Wittkower: 90).

„Die Proportionen der Stimmen sind Harmonien für das Ohr, die (Proportionen) der räumlichen Maße (sind Harmonien) für das Auge. Solche Harmonien geben uns ein Gefühl der Beglückung, aber niemand weiß warum, außer dem, der nach den Ursachen forscht“ (Palladio, IV. Buch, Kap. 5, zitiert nach Wittkower: 92).

Ob Michelangelo bei seiner Konzeption der Piazza del Campidoglio angesichts ihrer Maße und Proportionen wirklich „ein Gefühl der Beglückung, (also)...die für menschliche Ohren nicht hörbare Musik der himmlischen Sphären“ (Platon: Timaios 35B-36B, zitiert nach Wittkower: 85) wahrgenommen hat, ist nicht bekannt. Wohl aber wissen wir, dass seine hier komponierten Proportionen mathematisch und musikalisch perfekt sind: Der Senatorenpalast misst in der Länge 54m und in der Höhe 28m, die Turmhöhe erreicht 57m. Die sich daraus ergebenden Proportionen lauten also Höhe zu Länge des Gebäudes wie 28:54 oder 1:2; die Proportion der Höhe des Gebäudes zur Turmhöhe ent-

spricht den Maßen 28:57 oder auch 1:2; in beiden Fällen heißt die musikalische Entsprechung Oktave.

Konservatoren- und Neuer Palast messen je 18m in der Höhe und 54m in der Länge, woraus sich eine Proportion von 1:3, musikalisch also einer Duodezime entsprechend, errechnen lässt. Die Höhenmaße vom Senatorenpalast zu den Konservatoren- und Neuen Palästen ergeben 18m:28m, was einer Proportion von 2:3, d.h. musikalisch wieder einer Quinte entspricht.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Proportionen der Flächenmaße des Platzes: Das Trapez hat eine Länge von 76m sowie eine Breite am oberen Ende von 54m und am unteren Ende von 42m; das harmonische Mittel zwischen beiden Breitenmaßen wäre 48. Breite zu Länge des Platzes verhielte sich also 48:76 oder 2:3, eine Quinte. Das Oval hat eine Breite von 45m und eine Länge von 54m, mithin eine Proportion von 5:6, musikalisch eine kleine Terz (vgl. dazu auch den Beitrag in diesem Band über die Rekonstruktion des Samoanischen Dorfes Poutasi).

### Axiale Bezüge

Häufig werden architektonische Bezüge durch axiale Verbindungen hergestellt, etwa durch eine gradlinige Straßenverbindung zwischen zwei Bauten. Unter der Federführung des königlichen Gartenarchitekten André Le Notre entstand im 17. Jahrhundert in Paris „eine grandiose Schauachse“, ausgehend vom königlichen Schloss, dem Louvre, über die Champs-Élysées bis zur Place de l'Étoile, auf der dann später der Triumphbogen gebaut werden sollte. Die Monumentalachse Brasílias, die die Stadt in zwei sich spiegelbildlich gegenüberstehende symmetrische Hälften teilt, gleicht der Längsachse eines Flugzeuges. Die vierreihige Lindenallee, die der Herzog von Friedland und oberste General der kaiserlichen Truppen im 30-jährigen Krieg, Albrecht von Wallenstein, in der Hauptstadt seines Herzogtums, dem kleinen böhmischen Städtchen Jicin bauen ließ (vgl. dazu den Beitrag in diesem Sammelband ‚Wallensteins Welt‘), ist vielleicht sogar ein Vorbild für Preußens Könige gewesen, die 180 Jahre später in Berlin ausgehend von ihrem Schloss eine ähnliche Schau- und Monumentalachse nach Westen anlegen ließen: Die Prachtstraße Unter den Linden führt zum Brandenburger Tor und wurde im 19. Jahrhundert in gerader Linie kilometerweit bis zum Charlottenburger Schloss verlängert.

Achsen müssen nicht immer realen Straßenläufen folgen, es gibt auch axiale Verbindungen, die vor Ort nicht sichtbar sind, sondern erst durch Einsicht in Karten wahrnehmbar werden. So ließ Papst Paul III. Alessandro Farnese noch als Kardinal, also bevor er zum Papst gewählt wurde, in dem kleinen Städtchen Caprarola, unweit von Rom ein Schloss bauen, die Villa Farnese. Vom Portal aus führt eine gradlinige Straße durch das Städtchen, die scheinbar außerhalb im Nichts endet. Was man erst auf einer Karte sieht: die Achse führt geradewegs auf Rom zu. Der Kardinal untermauerte so symbolisch seine Ambitionen zur Übernahme der päpstlichen Macht durch eine architektonische Achse. Eine solche nur auf der Karte einsehbare Achse beinhalten auch die architektonischen Ensembles Wallensteins: Noch bevor er seine Karriere beim Militär suchte, unternahm er ein zweijährige Bildungsreise nach Italien und studierte u.a auch die großen architektonischen Entwürfe der Renaissance und des Barock in Rom. In Kenntnis wohl auch der Bauten von Papst Paul III. ließ er so durch seine italienischen Architekten eine Achse konzipieren und realisieren, die von den Palais seiner Hauptstadt Jicin in gerader Linie direkt nach Prag, seinem dortigen Palais Waldstein und dem königlich-kaiserlichen Schloss, dem Hradschin führt (vgl. dazu die Beiträge in diesem Band über die Achsen in "Wallensteins Welt" in Jicin, "die magische Achse Javas in Yogyakarta" und die Achse, die über den Leninplatz in Yerevan verläuft).

### **Den Blick ausweiten auch jenseits einzelner Bauten und Ensembles**

Die Einbeziehung von Achsen auch über weitere Entfernungen hinweg macht deutlich, dass bei der Betrachtung und Würdigung von Architektur und narrative Orten die Wahrnehmung nicht beim einzelnen Objekt oder Ensemble verharren darf, dass der Betrachtende immer bereit sein muss, nach weiterreichenden Bezügen zu suchen, auch wenn diese nicht unmittelbar im Quartier wahrnehmbar sind. Die architektonische Einbettung des Kapitols in Rom ist gut geeignet, diesen methodischen Grundsatz zu belegen.

Obwohl nur am nördlichen Rand der Servianischen Stadtmauer gelegen, war das Kapitol, wenn auch nicht räumlich, so doch im römischen Selbstverständnis, das Zentrum nicht nur der Stadt, sondern des gesamten römischen Imperiums, der Ort der Tempel für die höchsten Götter und des Tabulariums, des Staatsarchivs, Ort der römischen Identität. Das Kapitol war damals räumlich eindeutig an das Forum Romanum angeschlossen: Die Via sacra führte von den

Standorten der Sitze des Pontifex maximus (Regia) und seiner Priesterinnen, den Vestalinnen (Tempel der Vesta), in gerader Linie und axial auf den Kapitolhügel zu<sup>6</sup>. Das Forum mit seinen zahlreichen Tempeln und Basiliken und das Kapitol bildeten so eine räumliche Einheit. Aber schon seit den ersten Jahren der Christianisierung Roms erfuhr diese axiale Einheit eine erste Überlagerung, die ihre seit Jahrhunderten währende Bestimmung radikal veränderte:

Der erste christliche Kaiser Roms, Konstantin, legte ab 320 mit dem Bau der beiden großen päpstlichen Basiliken San Pietro und San Giovanni in Laterano das Fundament für eine neue, nunmehr christlich geprägte axiale Einbindung des Kapitols: Zieht man eine gerade Linie von der Basilika San Giovanni im Südosten nach San Pietro im Nordwesten der Stadt, so führt diese Gerade auf der Achse der heidnischen Via sacra exakt in der Mitte zwischen den beiden Basiliken über das Kapitol. Das Christentum überlagerte damit die traditionellen Anschlüsse ihrer religiösen Zentren und nahm den angestammten Sitz der alten römischen Götter auf dem Kapitol gewissermaßen „in die Zange“. Die neuen Orientierungspunkte für das Zentrum der Stadt und des römischen Imperiums sind nunmehr die großen christlichen Basiliken; beide sind die Sitze des neuen, jetzt christlichen Pontifex maximus, des Papstes.

Die Neugestaltung und -ausrichtung des Kapitolplatzes durch Michelangelo ging nun noch einen Schritt weiter: Die neue, von der Mitte des Senatorenpalastes ausgehende und auf die Zugangstreppe zuführende Achse vollzog gegenüber der alten antiken Achse eine Drehung um exakt 180°, so dass die neue axiale Anbindung und Ausrichtung nunmehr der Sichtachse folgend in direkter Linie zu Vatikan, Peterskirche und -platz sowie den päpstlichen Palästen führte. Diese Linie setzt damit auch die Reiterstatue des Marc Aurel in eine neue Beziehung zum Vatikan als den nunmehr alleinigen Sitz der Päpste. Der über alle Zeiten hinweg beliebte römische Kaiser und damalige Pontifex maximus bewegt sich als Statue symbolisch auf das Zentrum der christlichen Welt zu: Reiter und Pferd sind nach dorthin unterwegs, die Hand des Reiters ist zum Gruß erhoben. Symbolisch grüßt so über die Jahrhunderte hinweg der antike heidnische Pontifex vom alten imperialen Zentrum Roms auf dem Kapitol den nunmehr christlichen Pontifex im neuen christlichen Machtzentrum im Vatikan an der römischen Peripherie. Aber auch das Kapitol war ja über Jahrhunderte hinweg räumlich an der Peripherie Roms gelegen.

<sup>6</sup> vgl. dazu im Detail: Hennings/ Horst/ Kramer: 65-68

Die beiden christlichen Achsen, die das Kapitol in christlich geprägten Orte der Macht einbetten, sind vor Ort nur dann wahrnehmbar, wenn man bereits von ihrer Existenz weiß, letztlich gibt nur die Konsultation von Karten und die Nachmessung von Distanzen Einsicht in die räumlichen und architektonischen Zusammenhänge, ohne die ein Verständnis der Architektur und der Orte nicht möglich wäre. Die Betrachtung und Würdigung von Architektur und narrativer Orte darf sich nie auf das einzelne Objekt oder Ensemble beschränken, muss ständig nach weiterreichenden räumlichen und architektonischen Bezügen suchen, auch wenn diese nicht unmittelbar im Quartier wahrnehmbar sind.

### Die Bedeutung der Wahl des Ortes

Paul III. war es, der von Michelangelo das Kapitol zur Piazza del Campidoglio umbauen ließ. Anlass dazu war ursprünglich ein Triumphzug, den der Papst für Kaiser Karl V. in Rom veranstalten wollte, mit dem Endpunkt am Kapitol, so wie das im Imperium Romanum üblich war. Im Juli 1535, besiegten die Heere Karls unter seiner persönlichen Teilnahme und Führung in der Schlacht von Tunis das osmanische Heer, das von hier aus ganz unmittelbar den Süden Italiens und den christlichen Handel im Mittelmeerraum bedroht hatte. Der Triumphzug fand 1536 in Rom zwar statt, aber er endete nicht am Kapitol, weil der ehemalige Prachthügel Roms für diesen Anlass nicht präsentabel war – er glich eher einem Trümmerhaufen. In der römischen Antike war das Kapitol Standort vor allem von drei übergeordneten Gebäuden: auf den seitlichen Hügelkuppen standen die Tempel für die höchsten römischen Gottheiten: seit dem siebten Jahrhundert v.C. der Tempel des Jupiter und seit dem sechsten Jahrhundert v.C. der Tempel der Juno (Moneta), während sich in der Senke zwischen diesen Kuppen seit Anfang des ersten Jahrhunderts v.C. das Tabularium, das Staatsarchiv Roms, befand. Das Kapitol war so der wichtigste Ort für die römische Identität als Staat. Als derart herausragender Ort der Geschichte symbolisierte das Kapitol, in der Antike wie auch im päpstlichen Rom des 16. und 17. Jahrhunderts, den Mittelpunkt der Stadt und der Welt, caput mundi, theatrum mundi. Die Neugestaltung des Kapitols im 16. Jahrhundert markiert deshalb den Willen der Päpste, an die Tradition des römischen Imperiums anzuschließen: auf das Imperium der Kaiser sollte das Imperium der Päpste und der katholischen Christenheit folgen.

### Architektur und Identität

Die Piazza del Campidoglio ist also ein historischer Ort, der als Ort der Identität Stabilität erzeugt. Zu seiner Markierung wird dieser Ort mit Monumenten ausgestattet, „wie die lateinische Etymologie des Wortes anzeigt, ist das Monument der greifbare Ausdruck des Bleibenden oder zumindest der Dauer“ (Augé: 73). Die Monumente müssen nicht alle „unmittelbar funktional“ sein, es können mehr oder weniger prächtige Bauwerke aus Stein oder auch ganz bescheiden aus Lehm sein, entscheidend ist, dass „die Menschen zu Recht annehmen dürfen, dass sie (schon) vor ihnen da waren und auch nach ihnen noch da sein werden“ (ebd).

Auch ganz kleine und bescheidene Orte, Städte wie Dörfer, haben ihre Plätze, an denen sie ihre Monumente platziert haben: Kirchen und Rathäuser stehen dann zumeist an einem Rathaus- bzw. einem Kirchplatz. Anderenorts befinden sich Monumente als Statuen, die an nationale oder auch lokale historische Personen erinnern, an wiederum anderen Orten stehen Kriegerdenkmäler. An gewissen „Gedenktagen“ werden diese Orte besucht, Vertreter von Institutionen, Verbänden und Einwohner der Orte besuchen dann die Monumente, versammeln sich vor ihnen, zum Gedenken werden Reden gehalten, teilweise wird auch Musik gespielt.

Größere Städte wie z.B. Paris besitzen eine Vielzahl von Plätzen, auf denen Monumente stehen: Place de l'Étoile, Place de la Concorde, Place de la Bastille etc., es ist fast so, „als müsste in der Hauptstadt alles zum Zentrum und zum Denkmal werden“ (Augé: 87). Sie alle sind Wahrzeichen der Stadt, Monumente der Geschichte, Orte der nationalen oder lokalen Identität: Orte von Einzigartigkeit, Orte wie kein anderer. Die Plätze der in diesem Sammelband vorgestellten Orte Brasilia, Siena, Yogyakarta, Lepea, Poutasi und Yerevan sind architektonische Ausdrücke von Identität.

### „Im Raume lesen wir die Zeit“

Über die römische Geschichte sind schon viele Bücher geschrieben worden, und zahlreich sind auch die schriftlichen antiken Quellen, die aus dieser rund 2700 Jahre währenden Zeit erhalten geblieben sind. Es gibt aber auch jenseits dieser sprachlichen Texte Quellen, die Zeugnis ablegen über die Kultur und den Alltag von Gesellschaften, ihrer politischen und religiösen Führer und Herrscher. Weitgehend bekannt sind diesbezüglich Artefakte aus Höhlen und Hütten, aus

Palästen und Häusern, aus Haushalten, Werkstätten und Gräbern, die Archäologen ausgegraben haben und die heute zumeist in Museen ausgestellt sind.

Weniger bekannt als historische Quellen sind aber architektonische Überbleibsel und räumliche Strukturen, Paläste, Tempel und Kirchen sowie öffentliche Plätze, deren Anlage und Gestaltung häufig den Lauf der Geschichte und vor allem die Ziele und Absichten derjenigen widerspiegeln, die maßgeblich den Ablauf und den Ausgang der Ereignisse bestimmt haben. Diese architektonischen Quellen hatten eine umso größere Bedeutung in den Gesellschaften und in Zeiten, in denen bis auf Ausnahmen nur das gebildete Milieu der herrschenden Klasse über die Fähigkeit verfügte, sprachliche Texte zu lesen; die überwiegende Masse der Bevölkerung konnte dies nicht. Mit Blick auf diese, die Masse der Beherrschten, war es darum umso wichtiger, Botschaften über Macht und Herrschaft nicht nur ausschließlich sprachlich zu formulieren, z.B. in Form einer herrschaftlichen Architektur und deren Platzierung an vorgehobenen Orten im öffentlichen Raum.

„Im Raum lesen wir die Zeit“ lautet der Titel eines Buches von Karl Schlögel. Es lädt ein, konkrete Räume, besser: Orte, reale Landschaften, echte Schauplätze und Tatorte, Brennpunkte der Geschichte, aufzusuchen, „Raum, (Orte) Zeit und Handlung wieder zusammenzudenken“ (Schlögel: 24), denn Orte erzählen Geschichte – narrative Orte.

### Architektur als System von Zeichen: Einige Ideen zu einer „Theorie narrativer Räume“

Der Semiotiker Umberto Eco geht davon aus, dass Kultur im Wesentlichen Kommunikation<sup>7</sup> ist und dass die Architektur (ebenso wie jede andere räumliche Struktur) als ein System von Zeichen betrachtet werden kann und daher „einer der Bereiche ist, in dem die Semiotik in besonderem Maße auf die Herausforderung der Realität trifft“ (Eco 1972: 295). Architektur und räumliche Strukturen sind deshalb zunächst einmal daraufhin zu untersuchen, ob sie in ihrer Struktur und in ihrer Funktion im Rahmen der bestehenden Kommunikations- und Sprachmodelle Bestand haben und zu verstehen sind. Ein vereinfachtes Kommunikationsmodell (vgl. im folgenden Abbildung 1) beschreibt und erklärt, wie Kommunikation (z. B. über Sprache) zwischen einem

<sup>7</sup> Die folgenden Abschnitte stammen aus der ungekürzten Version meines Aufsatzes „Räume, Orte, Botschaften. Mythologie, Geschichte und Gesellschaft Samoas im Spiegel räumlicher Strukturen und einer Theorie narrativer Räume“, in: Sociologus. Zeitschrift für empirische Ethnosoziologie und Ethnopsychologie: 163-189

Sender (S) und einem Empfänger (E) vermittelt über Zeichen (Z) und auf der Grundlage eines ihnen zumindest teilweise gemeinsamen Inventars (Kode) funktioniert:

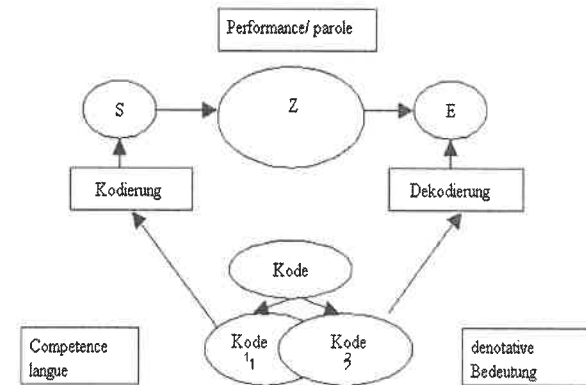


Abbildung 1: Modell der sprachlichen Kommunikation (eigener Entwurf)

In der Linguistik, dem Bereich der Semiotologie, der wissenschaftlich am besten beschrieben, analysiert und theoretisch gefasst ist, unterscheiden wir zunächst einmal nach *Ferdinand de Saussure* zwischen „langue“ und „parole“. Während der Begriff „parole“ alle die sprachlichen Zeichen umfasst, die dem konkreten Rede-, Schreib- und Verstehensakt entspringen, bezeichnet der Begriff „langue“ alle dem sprachlichen System zugrunde liegenden relevanten Einheiten und Kombinationsregeln (also die Grammatik), aus denen mündliche (Sprechakte) und schriftliche Texte generiert werden. Kommunikationstheoretisch formuliert handelt es sich also um die Unterscheidung zwischen „message“ (parole) einerseits und „code“ (langue) andererseits. Nur die „message“ ist der direkten Beobachtung und empirischen Erfassung zugänglich, denn sie allein artikuliert sich in der „Oberflächenstruktur“ (surface-structure, Chomsky 1965), während der „code“ dem Nicht-„native-speaker“ wegen seines Nicht-Eingebundenseins in die „Tiefenstruktur“ (deep-structure) zunächst verborgen bleibt und erst auf der Grundlage vieler „messages“ (konkreter Texte) analytisch erschlossen werden kann (ebd.).

Bei der Kodierung eines Textes, also bei Sprech- oder Schreibakten eines Senders, schöpft dieser nun nicht aus dem gesamten Inventar des sprachlichen Kodes seiner Sprachgemeinschaft, sondern nur aus dem Teil desselben,

der ihm gemäß seiner Sozialisation zur Verfügung steht (Kode 1), ebenso dekodiert der Empfänger den Text auch nicht direkt aus dem Gesamtinventar des Kodes, sondern wiederum nur aus dem von ihm gemäß seiner Sozialisation beherrschten Teil dieses Kodes (Kode 2). Beide, Kode 1 und Kode 2, sind nicht identisch, verfügen aber über eine hinreichende Deckungsgleichheit, um Verständigung und Kommunikation zu gewährleisten.

Das sprachliche Zeichen entspricht einem gedanklichen Begriff, der seinerseits auf einen Gegenstand, ein Objekt, einen Vorgang etc. verweist. Das Zeichen selbst hat keinerlei direkte Verbindung oder Beziehung zu diesem Objekt, allgemein auch Referent genannt. Diese Zusammenhänge werden modellhaft im so genannten „semiotischen Dreieck“ beschrieben, das etwa zeitgleich mit *de Saussure* von *Ogden / Richards* und *Bühler* Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde (vgl. Abbildung 2).

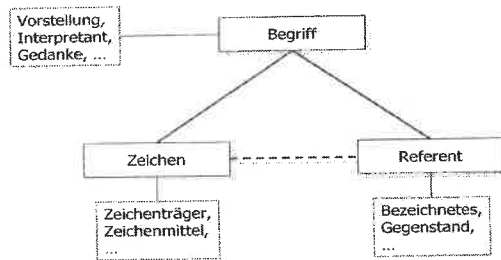


Abbildung 2: Modell des semiotischen Dreiecks (eigener Entwurf nach Ogden/Richards)

Da das sprachliche Zeichen aber nach de Saussure zwei Seiten hat, eine Ausdrucks- und eine Bedeutungsseite, im ersten Fall bestehend aus dem Lautkörper bzw. seiner schriftlichen Form (*signifiant*), im zweiten Fall bestehend aus der Bedeutung, die dieser Form zugeschrieben wird (*signifié*), muss das Modell des semiotischen Dreiecks erweitert werden und nimmt nun modellhaft die Form eines Trapezes an (vgl. dazu im einzelnen: Heger 1971: 22-34). Wie aus Abbildung 3 (linke Seite) ersichtlich wird, verfügen die Sprecher bei der Generierung von sprachlichen Texten über gedankliche Vorstellungen und Begriffe, denen auf der Ebene der sprachlichen Kompetenz (*langue*) eine bestimmte Bedeutung (*SIGNIFIÉ*) entspricht, die an ein sprachliches Zeichen geknüpft ist, das als solches im allgemeinen Inventar dieser Sprache als idealtypisch und allgemein verbindlich für die gesamte Sprachgemeinschaft verankert ist (*SIGNEM*) und das auf seiner Form- oder Ausdrucksseite einen

dem entsprechenden Lautkörper oder eine Buchstabenfolge (*SIGNIFIANT*) ausweist. Aus diesem Inventar heraus generieren die Sprecher entsprechend ihrer gedanklichen Intention nun auf der Ebene der Sprachperformanz die konkreten Zeichen, die hörbar bzw. sichtbar werden als Lautkörper oder Schriftzeichen (*signifiant*), denen wiederum diesen Zeichen zugehörige Bedeutungen entsprechen (*signifié*). Zeichen bzw. eine bestimmte Abfolge von Zeichen sind dann die Botschaft (*message*), die die Sender den Empfängern übermitteln und die von den Empfängern aufgrund des zumindest partiell übereinstimmenden Kodes (vgl. Abb. 2) entschlüsselt werden kann.

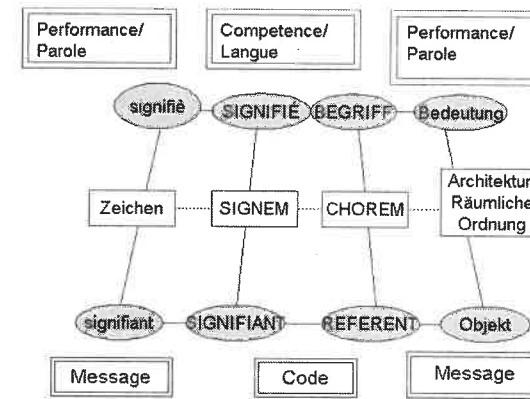


Abbildung 3: Semantisches Trapez (eigener Entwurf nach Heger und Eco)

### Architektur und kulturelles und symbolisches Kapital<sup>8</sup>

In der Perspektive der Soziologie lässt sich Architektur nach Bourdieu auch als unterschiedliche Sorten von Kapital verstehen. In ihrer materialisierten Form bezeichnet sie Bourdieu als *ökonomisches Kapital*, weil zu ihrer Herstellung finanzielle Ressourcen eingesetzt werden müssen, die sich dann „in ihrem objektivierten Zustand, in Form von kulturellen Gütern, Bildern, Büchern, Lexika, Instrumenten oder Maschinen (und Bauten)“ (Bourdieu 2015: 53) in bestimmte Formen materiellen Reichtums (Geld) konvertieren lassen. Zugleich stellen die Exponate als Objekte nach Bourdieu auch *kulturelles Kapital* dar, das in seinem *objektivierten Zustand* unlösbar an das ökonomische Kapital gebunden ist (ebd.). In diesem Sinne können Güter als kulturelles Kapital „zum Gegenstand

<sup>8</sup> Die folgenden Abschnitte stammen aus: Kramer, Horst, Hennings 2021: 14-16

materieller Aneignung werden; dies setzt ökonomisches Kapital voraus. Oder sie können symbolisch angeeignet werden, was inkorporiertes Kulturkapital voraussetzt“ (ebd.: 59). Als *inkorporiertes Kulturkapital* bezeichnet Bourdieu „ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der ‚Person‘, zum Habitus geworden ist; aus ‚Haben‘ ist ‚Sein‘ geworden“ (ebd.: 56). Inkorporiertes Kulturkapital wird durch Lernen und Bildung erworben, dazu ist Zeit erforderlich, und „Zeit kostet“, sie muss von ihrem „Investor“, dem Lernenden, persönlich aufgebracht, „investiert“ und „verinnerlicht“ (inkorporiert) werden (ebd.: 55). Als ein auf diese Weise „verinnerlichtes Kapital“ ist es an den Körper dessen gebunden, der es erworben hat, deshalb kann es nicht wie materieller Besitz durch Schenkung, Vererbung, Verkauf oder Tausch „kurzfristig“ weitergegeben werden. In einem weiteren Sinn sind Architektur und Orte nach Bourdieu aber auch Teil des *sozialen Kapitals*, weil sie elementare Bestandteile der „Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen (darstellen), die mit dem Besitz eines dauerhaften (sozialen) Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind“ (ebd.: 63). In ihrer Eigenschaft als soziales Kapital haben die Exponate insbesondere die Funktion, dieses soziale Netzwerk zu verstärken und auszubauen, auf folgende Generationen und auch fremde Besucher auszuweiten. Die vom jeweiligen Exponat ausgehenden Botschaften werden von den sie besuchenden und betrachtenden Individuen und sozialen Gruppen aufgenommen, internalisiert und untereinander mit dem Ergebnis geteilt, dass letztere durch den Besuch eines architektonischen Exponats und seiner Betrachtung bewundert werden.

Dem ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital auf einer Metaebene übergeordnet unterscheidet Bourdieu als weitere Kapitalsorte das *symbolische Kapital*, worunter er insbesondere die Möglichkeiten von Individuen und sozialen Gruppen versteht, über die Verfügung und den Einsatz von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital gesellschaftliche Anerkennung und Prestige zu gewinnen, Attribute, die sich wiederum in politische, gesellschaftliche oder ökonomische Privilegien, Positionen und Macht umsetzen lassen.

### Symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten

Orte und Architektur schaffen in ihren Botschaften durch ihre historischen Bezüge und die Architektur ihrer Bauten symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten, die Gefühle der Attraktivität, Identität und Zugehörigkeit

hervorrufen (Löw 2001: 228). Atmosphärische Qualitäten von Orten können zu einem „sense of place“ führen (Knox/ Marston 2001: 284), eine gefühlsbestimmte Ortsbezogenheit bis hin zur „Topophilie“ (Löw 2001: 290; Feld/Basso 1996) erzeugen. Eine solche feste Bindung zwischen Menschen und Orten entsteht als Summe menschlicher Empfindungen, indem persönliche Erfahrungen mit symbolhaften Bedeutungen vor Ort verknüpft werden. Emotionale Ortsbezogenheit entsteht in Wahrnehmungsprozessen, die sich aus „Elementen kognitiver Bilder“ (Knox/Marston: 286) zusammensetzen, mit deren Hilfe Informationen aus der Umwelt gefiltert und selektiert werden, weil sie prägend für Imagination und Erinnerung sind. Architektur erzeugt Bilder, eine Art Kino im Kopf, narrative Räume legen den Akzent auf „show, don't tell!“

Aus der Psychologie ist bekannt, welche Faszination die Wahrnehmung von Schönheit der Natur auslösen kann, für Schönheit der Kunst gilt dies wohl gleichermaßen. Die Psychologen A. Smalley und M. White haben untersucht, welche Reaktionen aus solchen Wahrnehmungen resultieren und die Ergebnisse im *Journal of Environmental Psychology* veröffentlicht. Wie W. Barten in der *Süddeutschen Zeitung* berichtet, „(stellt sich) Staunen im Alltag zumeist nicht so schnell ein, doch es ist bekannt, dass diese rare Empfindung mit einer Reihe gesundheitsfördernder Eigenschaften einhergeht. Wer staunt, ist fast immer auch besserer Stimmung, neigt eher zu prosozialem Verhalten wie Mitgefühl und andere positive Emotionen stellen sich ebenfalls leichter ein“ (SZ vom 24. 01.23). Smalley wird mit einer Pressemitteilung zitiert, der zu Folge "der Wow-Faktor, der mit solchen Erfahrungen einhergeht, einen Schönheit erleben und staunen (lässt) – was sich wiederum positiv auf das mentale Wohlbefinden auswirkt" (ebd.).

Es sind v. a. die symbolischen Wirkungen und die atmosphärischen Qualitäten von Orten, die diejenigen, die über die entsprechenden materiellen, sozialen und kulturellen Ressourcen (Reichtum, Macht) verfügen, dazu motivieren, Orte zu „Schauplätzen“ und auch zu „Schaufenstern“ zu inszenieren, räumliche Ordnungen zu schaffen, die „Geschichten“ – ihre Geschichten – erzählen (und dadurch narrative Räume schaffen) und die in ihrer symbolischen Wirkung eine Atmosphäre des Staunens, der Faszination und des kulturellen und gesellschaftlichen Halts, der Zugehörigkeit und der Identität vermitteln, wodurch zugleich die bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnisse reproduziert und legitimiert werden können.

## Architektur als Kunst und Inszenierung von Macht und Herrschaft

Diese skizzenhaften theoretischen Vorüberlegungen bilden den einen Teil des Hintergrundes für die Fragestellung: Durch welche architektonischen und räumlichen Botschaften haben die vorgestellten Orte und Architekturen symbolische Wirkungen und atmosphärische Qualitäten bewirkt? Welche Botschaften und Bedeutungen wohnen den Gebäuden, Straßen und Plätzen inne? Welche „Geschichten“ erzählten sie? Welche Gefühle und Stimmungen schlugen sich in ihnen nieder? (vgl. Olson 1986: 283). Der andere Teil ergibt sich aus Überlegungen, die Eric Hobsbawm dazu angestellt hat, welche funktionalen Anforderungen von Seiten der politischen Macht an Kunst (und also auch an Architektur) gestellt werden können. Kunst sollte demnach

- dem Volk die Überlegenheit und Macht der Herrschenden vor Augen führen, z.B. durch Triumphbögen, Siegssäulen, monumentale architektonische und räumliche Ensembles, die schon durch ihren gigantischen Maßstab und ihren stilistischen Glanz und Pomp beeindrucken,
- Macht als öffentliches Schauspiel inszenieren, Paradeplätze und -straßen entwerfen, die als öffentliche Bühnen für die Inszenierung populärer Schauspiele (Gedenkfeiern, Staatsbesuche, Nationalfeiertage etc.) vor Massen von Zuschauern geeignet sind.
- als Mittel der Volkserziehung und Propaganda dienen, „große“ Männer der nationalen Geschichte in einer Art „Freilufttheater“ in Statuen und Denkmälern inszenieren (Hobsbawm 1996: Einführung).

Aus beiden Perspektiven – sei's von der Architektur oder der Machtpolitik her gedacht – sind Architektur und räumliche Strukturen Träger von Botschaften, deren Inszenierung als Mittel zur Legitimation und Sicherung von Macht und Herrschaft eingesetzt wird – vielleicht umso öfter, je ungesicherter Macht und Herrschaft erscheinen. In diesem Sinne sind alle hier vorgestellten Orte der Legitimation und Absicherung von Macht und Herrschaft.

Der fränkische König und spätere Kaiser Karl der Große z.B. war, nachdem er die Langobarden in Norditalien besiegt und der spätantiken Hauptstadt des weströmischen Reiches Ravenna einen Besuch abstattete, tief beeindruckt von den dortigen sakralen und profanen herrschaftlichen Bauten. Ganz besonders angetan war er von der gotischen Basilika Sant Apollinare Nuovo mit einem Mosaik, das das gesamte südliche Längsschiff der Basilika umfasst und eine Prozession junger Männer zeigt, die sich auf Jesus zubewegen:

Ausgangspunkt der Prozession ist der Palast Theoderichs, das ursprünglich im zentralen Bogen den gotischen König im Kreis seiner Höflinge darstellt. Ebenso beeindruckt war Karl von der achteckigen Architektur der oströmischen Kirche San Vitale mit den berühmten Mosaiktafeln des oströmischen Kaiserpaars Mitte des sechsten Jahrhunderts: Kaiser Justinian an der Nordwand, Kaiserin Theodora ihm gegenüber an der Südwand, beide unmittelbar unter dem zentralen Mosaik in der Kuppel der Apsis mit Jesus flankiert von vier Engeln. Die Kapelle der Kaiserpfalz in Aachen nimmt Bezug auf die sakrale Architektur Ravennas. Judith Herrin ist überzeugt, dass die Kirchen in Ravenna Karl für sein eigenes „Gotteshaus in Aachen“ inspiriert haben: „Ein achteckiges Gebäude mit Kuppel gab es bis dato in Nordeuropa noch nicht, und der König muss besonders begabte Architekten und Baumeister angeheuert haben, um es bauen zu lassen“, einschließlich einer ähnlichen Mosaikdekoration (Herrin: 437).

Herrschaftliche Architektur bringt so immer wieder Orte der Theatralik und Fantastik hervor, sie schafft Bühnen wie im Theater, Bühnen, die Botschaften der Legitimation und der Erhaltung von Macht und Herrschaft, aber auch des Glaubens und der Demokratie verkünden und die zugleich zur Bühne derjenigen werden können, die diese Demokratie durch einen Putsch beseitigen und durch eine Diktatur ersetzen wollen. Es sind Bühnen, die in der Sprache der Architektur über Geschichte und Herrscher, über Mythologie, Gesellschaft und gesellschaftliche Identität erzählen: narrative Orte.

### Literatur

- Augé, M. (1994): *Orte und Nicht-Orte*, Frankfurt/ M
- Bartens, W. (2023): *Gesundes Staunen*, Süddeutsche Zeitung vom 24.01.2023
- Bourdieu, P. (2015), „Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital“, in: ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht* (Schriften zu Politik & Kultur 1), hg. von Margareta Steinrück, Hamburg, 49-79
- Bühler, Karl (1934, 1965): *Sprachtheorie*, Jena
- Chomsky, Noam (1965): *Aspects of a Theory of Syntax*, Cambridge (Mass.)
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*, München
- Feld, S. & Basso, K. H. (1996), *Senses of Place*, Santa Fe

- Grandazzi, A. (2019), *Urbs. Roms Weg zur Weltmetropole*, Darmstadt
- Heger, Klaus (1974): *Monem, Wort und Satz*, Tübingen
- Hennings, W. (2010): *Räume, Orte, Botschaften. Mythologie, Geschichte und Gesellschaft Samoas im Spiegel räumlicher Strukturen und einer Theorie narrativer Räume*, in: Sociologus. Zeitschrift für empirische Ethnosoziologie und Ethnopsychologie: 163-189
- Hennings, W., Horst, U. & Kramer, J. (2016), *Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert*, Bielefeld
- Herrin, J. (2022): *Ravenna. Hauptstadt des Imperiums*, Darmstadt
- Hobsbawm, E. (1996), „Einführung“, in: *Kunst und Macht. XXIII. Kunstausstellung des Euoparates*, Deutsches Historisches Museum (Begleitband), Berlin, o. S
- Knox, P. & Marston, S. (2001), *Humangeographie*, Heidelberg
- Kramer, J., Horst, U. & Hennings, W. (2021): *Schaufenster der Nation. Symbolische Machtgesten im öffentlichen Raum von London, Paris und Rom im 19. Jahrhundert*, Bielefeld
- Krautheimer, R. (1985): *The Rome of Alexander VII., 1655-1667*, Princeton/ New Jersey
- Löw, M. (2001), *Raumsoziologie*, Frankfurt/ M
- Matzig, G. (2022): *Ein Mann wie Sprengstoff*, Süddeutsche Zeitung 10. Dez.
- Ogden, Charles K. / Richards, Ivor A. (1923, 1969):, London
- Olsen, D. F. (1986), *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, New Haven – London
- Saussure, Ferdinand de (1916, 1973): *Cours de linguistique générale*, Paris
- Schlögel, K. (2007), *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München, Wien
- Serlio, S. (1545), *Il primo e secondo libro d'architettura*, Paris

- Whorf, Benjamin (1956): *Language, Thought and Reality*, hrsg. von John B. Carroll, Cambridge
- Wittkower, R. (1983): *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München
- Zarlino, G. (1573, 1989): *Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der Istituzioni harmoniche*, Frankfurt/M, Bern, New York, Paris