HEPHAISTOS

New Approaches
in Classical Archaeology and related Fields

Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis
der Archäologie und angrenzender Gebiete

21/22
2003/2004

CAMELION-VERLAG MERING/AUGSBURG

Dietrich Erben:

ANGST UND ARCHITEKTUR
Zur Begründung der Nützlichkeit des Bauens

Summary: The present paper examines the function of architecture as a tool of social controle through the instillment of fear. This thesis is demonstrated with an examination of several building types in the context of the early modern period: city walls, court residences, jails and charnel houses. In connection with these, the article introduces a contemporary theory of fear as applied in terms of political theory and practice. In addition, the article consideres architectural facades as a means for the creation of social distance between the rulers and the ruled.

Die Architekturgeschichte geht von einer Gründungserzählung aus, die euphemistisch ausgefallen ist und als Chronik eines Erfolgsmodells fortgeschrieben wurde. Gott selbst soll sich als Architekt hervorgetan haben und der oberste Baumeister im Kreise seiner Schöpfung gewesen sein. In der Wiener *"Bible moralisée"*, um 1250 entstanden, ist er als Geometer des Universums dargestellt (Abb. 1). Am Beginn der Neuzeit bestätigt der Florentiner Humanist Pico della Mirandola in seiner Rede *"De hominis dignitate"* von 1486 diese Deutung: *"Schon hatte Gottvater, der höchste Baumeister, dieses Haus, die Welt, die wir sehen, als erhabensten Tempel seiner Weisheit errichtet. (...) Aber als das Werk vollendet war, wünschte der Meister, es gäbe jemanden, der die Gesetzmäßigkeit eines so großen Werkes genau erwöge, seine Schönheit liebte und seine Größe bewunderte."*[1] Mirandola bezieht also die Kunstfertigkeit des göttlichen Architekten auf den reflektierenden und bewundernden Betrachter des Weltenbaus. Wie es den Anschein hat, neigen seither auch die Architekten auf Erden dazu, den Applaus des Publikums in Anspruch zu nehmen. Dem hochrangigen Erfinderpersonal ist als bauliche Konkretisierung der Gründungslegende der Mythos der Urhütte zur Seite gestellt. Auch bei der Urhütte handelt es sich um ein höchst affirmatives Konstrukt[2]. Sie stellt zunächst einmal ein Symbol der Architekturgenese und ein Idealbild gebauter Einfachheit dar. Darüber hinaus ist mit der Urhütte doch stets auch die Behauptung verbunden, Architektur sei etwas Uranfängliches und bereits in ihren ersten Anfängen eine Leistung formal gestalteter Konstruktion. Somit erweist sich die Urhütte auch als ein Symbol für die demiurgische Fähigkeit des Architekten, umbauten Raum zu erschaffen.

All das ist keineswegs totgesagte oder auch nur vergessene Überlieferung. Denn es bestätigt sich immer wieder der Verdacht, daß bei aller ironischer Distanzierung und bei aller postmoderner Historisierung das Rollenspiel des Architekten als Nachfahre

---

[1] Giovanni Pico della Mirandola, De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen, Hamburg 1990, 4: *"Iam summus Pater architectus Deus hanc quam videmus mundanam domum, divinitatis templum augustissimum archanae legibus sapientiae fabrefecerat. (...) Sed, opere consummato, desiderabat artifex esse aliquem qui tanti operis rationem perpenderet, pulchritudinem amaret, magnitudinem admiraretur."*

[2] Vgl. hierzu Joachim Gaus, Weltenbaumeister und Architekt, in: Günther Binding ed., Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter, Köln 1974, 38-67; Ders., Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971), 7-70; Joseph Rykwert, On Adam`s House in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural history, New York 1972.

des göttlichen Geometers und die Berufung auf den Mythos der Urhütte bis heute zum Reservoir des Selbstverständnisses eines Architekten gehören. Es mag ein Blick auf die 1984 eröffnete Neue Staatsgalerie in Stuttgart von James Stirling genügen. In einer als Schinkelvariation vorgetragenen Ideenskizze (Abb. 2) erfindet der Architekt noch einmal mit Gründeremphase die Kreisform und interveniert im Rund mit dirigistischem Gestus. Die Urhütte ist als Empfangssignal postiert und gibt zu verstehen, daß die in der Sammlung präsentierten Kunstwerke gegenüber der Urkonstruktion das Nachsehen haben (Abb. 3). Diese Auffassung vom primären Status der Architektur wurde auch von Oswald Ungers im Frankfurter Architekturmuseum oder noch jüngst von Herzog & De Meuron am Basler Schaulager beglaubigt[3].

Abb. 1 Gott als Schöpfer des Universums. Bible moralisée, um 1250. Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

[3] Zur Bauaufgabe des modernen Museums vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland ed., Kunst im Bau, Göttingen 1994 (= Schriftenreihe Forum. Bd. 1).

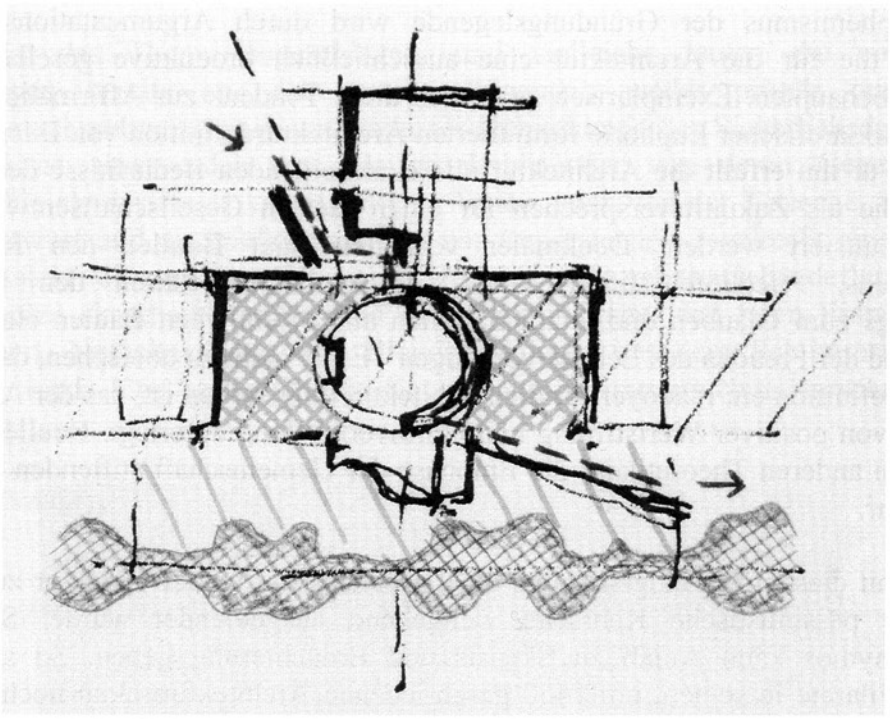


Abb. 2 James Stirling, Entwurfsskizze für die Neue Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 3 Neue Staatsgalerie Stuttgart, Pavillon an der Eingangsfassade.

Der Euphemismus der Gründungslegende wird durch Argumentationsstrategien befestigt, die für die Architektur eine ausschließlich produktive gesellschaftliche Funktion behaupten. Exemplarisch zeigt sich diese Tendenz zur Affirmation etwa in der mit aufklärerischer Euphorie formulierten Architekturdefinition von Etienne-Louis Boullée. Für ihn erfüllt die Architektur alle entscheidenden Bedürfnisse des sozialen Lebens, die als Zukunftsversprechen für einen idealen Gesellschaftsentwurf völlig instrumentalisiert werden: Denkmäler vermitteln laut Boullée den Ruhm des Staatswesens, Friedhöfe stiften Moral, Kirchenbauten führen den Menschen geradewegs zum Glauben und letztlich stellen alle öffentlichen Bauten ein Bild des Glücks und der Freuden des Lebens vor Augen[4]. Es ist nicht zu übersehen, daß in einer solchen Definition ein Plädoyer für die Architektur aufgehoben ist, das der Architektur den Sinn von positiver Wertstiftung und Normvermittlung auferlegt. Boullée teilt mit unzähligen anderen Theoretikern die Emphase der Gemeinschaft stiftenden Rolle von Architektur.

Es hat mit diesem tief eingeprägten, idealistischen Bild von Architektur zu tun, daß dabei die pessimistische Kehrseite weitgehend ausgeblendet wurde. Schon der Urhüttenmythos kann Anlaß zu Skepsis und Ernüchterung geben. So sieht zwar Antonio Filarete in seinem um 1460 geschriebenen Architekturtraktat noch in Adam den Erbauer der Urhütte, ihre Errichtung ist aber anschaulich in die Ära nach der Vertreibung aus dem Paradies verlegt (Abb. 4). Architektur ist bei Filarete nach dem Sündenfall aus der Notwendigkeit geboren, ihr primärer Zweck liegt im Schutz vor Regen und Sonne[5]. Noch nachdrücklicher hatte vorher schon Giovanni Boccaccio die Architektur mit der negativen Dialektik des Zivilisationsbeginns verknüpft. Er stellt fest, daß Adam nur der Erfinder der Sprache, der Begründer der Architektur jedoch Kain, der bekanntlich seinen Bruder erschlagen hat, gewesen sei[6]. Die Ansicht, weder Gott noch der erste Mensch, sondern der erste Mörder des Menschengeschlechts habe die Architektur erfunden, war aber nicht konsensfähig. So blieben es weiterhin Einzelstimmen, die gegen die schöne Gründungserzählung von der Baukunst und gegen die Idealisierung der Architektur als Gemeinschaft stiftende Institution Einspruch erhoben. Radikal unterlaufen wird sie dann etwa in der 1767 erschienenen Gesellschaftstheorie des Abbé François Pluquet. Er begründet, daß die Menschen zum Häuserbau gezwungen seien, weil sie von Natur unbehaust und der Natur – also auch ihresgleichen – schutzlos ausgeliefert seien. Weder von göttlichen Eingabeplänen noch vom menschlichen Genius ist bei ihm die Rede, sondern von Angst. Im Kreislauf von Fressen und Gefressenwerden hat es der Mensch von den schwächsten Tieren abgeschaut, sich in Höhlen zu verbergen, allmählich habe er Hütten errichtet, um seine Angst zu lindern und sich zu schützen[7].

---

[4] In diesem Sinne die Architekturdefinition bei Etienne-Louis Boulée, Essai sur l'art, ed. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968, 32f.: *"L'architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propres à l'établissement des hommes sont créés par les moyens dépendant de cet art bienfacteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il y communique. Par les monuments utiles, il nous offre l'image du bonheur; par les monuments agréables, il nous présente les jouissances de la vie; il nous enivre de la gloire par les monuments qu'il lui élève; il ramène l'homme à des idées morales par les monuments funéraires et, par ceux qu'il consacre à la piété, il élève notre âme à la contemplation du Créateur."*

[5] Filarete, Trattato di architettura, ed. Anna Maria Finoli / Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, 23-25.

[6] So Boccaccio in De genealogia deorum, vgl. Gaus, Urhütte, 11.

[7] François-André-Adrien M. l'Abbé Pluquet, De la Sociabilité, 2 Bde., Yverdon 1770, Bd. I, 14-16.

Damit ist das Thema angeschlagen, und vielleicht deuten die einleitenden Bemerkungen bereits an, daß es im folgenden weder primär um heutige Architekturwahrnehmung noch um modernes architektonisches Sicherheitsdesign geht. Die Rede ist also weder von Klaustrophobie oder von deren Gegenteil, der Agoraphobie als der Angst vor räumlicher Weite, noch von der Tatsache, daß jedem Bau in Entwurf und materieller Substanz ein Angstszenario regelrecht eingebaut ist. Denn es steht einem unmittelbar vor Augen, daß ganze Gebäudefluchten von Alarmsignalen skandiert werden, und es ist keine Frage, daß beim Einplanen von Fluchtwegen, Notbeleuchtung und Brandabschnitten mit dem Schlimmsten schon gerechnet wurde. Die beängstigende Katastrophe ist immer schon vorschriftsmäßig einkalkuliert.

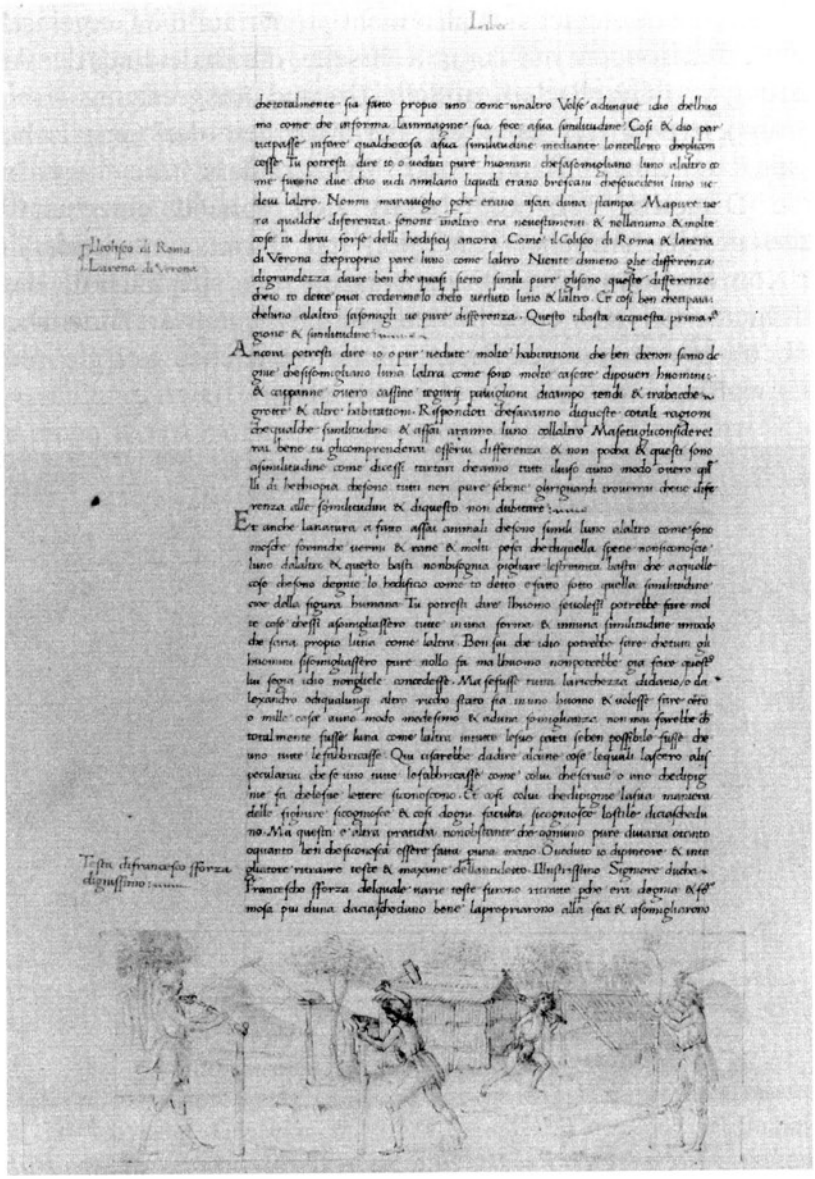


Abb. 4 Darstellung der Urhütte, aus: Antonio Filarete, Architekturtraktat, um 1460.

Vielmehr soll im folgenden versucht werden, eine historische Konzeption von Angst und Architektur anhand einzelner markanter Bauaufgaben zu rekonstruieren. Die Behauptung, daß die Nützlichkeit von Architektur mit der Angst in Zusammenhang steht, beruht auf einem im Grunde simplen Dreischritt: Begreift man insbesondere öffentliche Bauaufgaben in ihrer politischen Funktion und ist Angst gleichzeitig ein zentrales Thema der Politik, so rücken unversehens Angst und Architektur in einen Begründungszusammenhang. Architektur diente in ihrem ganz erheblichen Umfang der öffentlichen Bauaufgaben der Bewältigung wie der Erzeugung von Angst im Herrschaftsraum. In der Vormoderne sind von diesem Mechanismus die Eliten wie die Mehrheiten gleichermaßen erfaßt – die Obrigkeit sucht ihre eigene Angst bewältigen, indem sie bei den Untertanen durch Architektur Angst zu erzeugen sucht. Dem liegt ein Konfliktmodell zugrunde, das nachdrücklich von gesellschaftlichen Hierarchien und Differenzen ausgeht und in der Architektur ein Mittel zu deren Errichtung und Erhaltung sieht. Der Blick richtet sich also nicht primär auf die Gemeinschaft stiftende Rolle von Architektur, sondern auf deren Kehrseite, die Bedeutung der Architektur für die Segmentierung von Gesellschaft mittels Ab- und Ausgrenzung – sei es einzelner Gesellschaftsgruppen oder sei es sogar der Mehrheit der Gesellschaft. Während Architektur als umbauter Raum und insbesondere die gestaltete Fassade kommunikative Distanzen reguliert, lassen sich anhand einzelner Bauaufgaben zugleich Kreise gesellschaftlicher Exklusion mit jeweils unterschiedlichen Radien ziehen. In der Konzentration auf die Frühe Neuzeit zeigt sich auch für dieses Problem, daß in den Jahrhunderten nach etwa 1400 bis in die Gegenwart fortwirkende Prozesse oftmals schärfer als in den heutigen Zeiten hervortreten, eben weil sie in dieser Epoche in Gang gesetzt wurden.

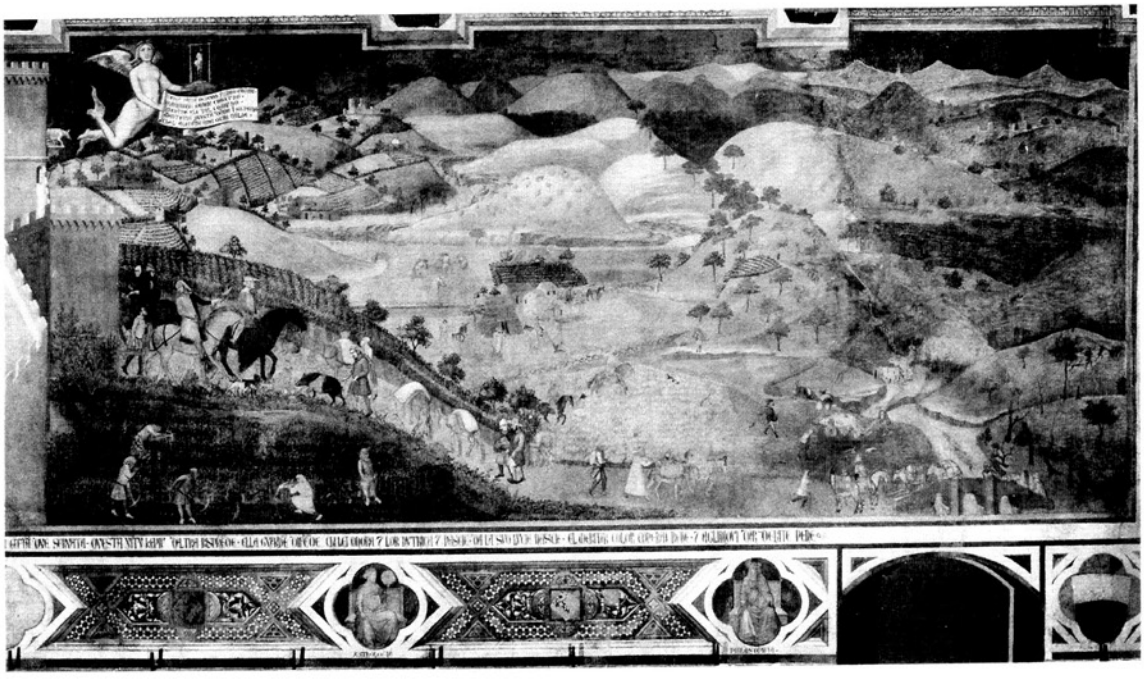


Abb. 5 Ambrogio Lorenzetti, Fresko des Buon Governo im Palazzo Pubblico von Siena, 1340.

1. Die Befestigung von Herrschaft – über Stadtmauern und Fürstenresidenzen

Die zweifache Funktion jeder Stadtmauer ist in den Fresken von Ambrogio Lorenzetti für einen Ratssaal im Palazzo Communale von Siena markant vor Augen geführt. Der gesamte Freskenzyklus stellt eine weitläufige verbildlichte Regierungslehre dar, deren zentrales Thema die Konstitution und Bewahrung eines höchst labilen, kommunalen Regierungssystems ist. Im Jahr 1340 vollendet, stehen die Malereien zeitlich nicht nur am Ende einer etwa zweihundertjährigen Hochkonjunktur des Mauerbaus, in ihnen wird auch die Fortifikation der Stadt als integraler Bestandteil der Regierungspraxis vorgeführt[8]. In der Darstellung der Auswirkungen des guten Regiments schwebt über den Mauern die Personifikation der Rechtssicherheit (Abb. 5, 6). Die Benennung der geflügelten, fast nackten Mädchengestalt als *"Securitas"* ist im Fresko eingetragen. Im Bildgefüge ist sie der Stadtmauer mit dem städtischen Wahrzeichen, der von Rom adoptierten Sieneser Wölfin mit den Zwillingen, zugeordnet. Die zum Betrachter gewandte Personifikation erteilt eine Drohung und gibt zugleich ein Versprechen. Denn während sie in der Linken den Galgen mit einem Gehengten als Symbol der Hochgerichtsbarkeit präsentiert, garantiert sie den Bewohnern den Erwerb ihres Lebensunterhalts ohne Angst. Die Inschrift auf der Schriftrolle in ihrer Rechten hebt mit der Behauptung an, daß jeder ohne Angst unter der Herrschaft der Kommune frei seiner Wege gehen und seine Felder bestellen könne[9]. In der Verschränkung von bildlicher und inschriftlicher Mitteilung erläutert die Figur somit einen Funktionszusammenhang von Befestigungsarchitektur, der zwischen den Polen von Sicherheit und Angst – *"securitas"* und *"paura"* – aufgespannt ist. Weit über den faktischen Verteidigungswert hinaus besteht der Symbolcharakter der Stadtmauer darin, daß sie einen Herrschaftsraum abzirkelt, innerhalb dessen den Bewohnern eine durch Drohung herbeigeführte Befreiung von der Angst in Aussicht gestellt ist.

Die Ambivalenz von Umfriedung und Abschreckung wird nicht nur durch die Baugestalt einer Stadtmauer signalisiert. Sie war durch die praktische, regelrecht in den Mauern selbst vollzogene Nutzung eine Lebensrealität. Die Nutzung wird beispielhaft von Michel de Montaigne anläßlich seines Besuchs in Augsburg im Jahr 1580 geschildert. Montaigne berichtet von einer ebenso ermüdenden wie einschüchternden Einlaßprozedur. Man muß sich den Bericht ausführlicher vergegenwärtigen, um zu verstehen, in welchem Ausmaß die Stadtmauer stets auch als eine Angstbarriere fungierte. Im prinzipiellen Argwohn gegenüber dem Ankömmling kamen zahllose Sicherungsmechanismen zum Einsatz, mit denen buchstäblich jedem Schritt Einhalt geboten werden konnte. Man hört in der Schilderung Montaignes die Ketten rasseln und die Eisentüren ins Schloß schlagen. Der Ankömmling hatte des Nachts vor der eisenbeschlagenen äußeren Tür an einer Glockenkette zu ziehen, die ihn dem Wärter im Turmgelaß meldete. Nachdem er seinen Namen und seine Adresse

---

[8] Aus der umfangreichen Literatur zu dem Freskenzyklus vgl. jüngst nur mit weiterer Literatur die zusammenfassenden Überlegungen von Hans-Martin Kaulbach, Friede als Thema der bildenden Künste – Ein Überblick, in: Wolfgang Augustyn ed., PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens, München 2003, 161-242, hier 163f. Allgemein zur Stadtmauer Cesare De Steta / Jacques Le Goff eds., La città e le mura, Bari 1989.

[9] Die Inschrift lautet: *"Sença Paura Ognuom Franco Camini · E Lavorando Semini Ciascuno · Mentre Che Tal Comuno · Manterrà Questa Donna In Signoria · Che Alevata Arei Ogni Balia"*. Vgl. Gabriele Borghini, La decorazione, in: Cesare Brandi ed., Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, Siena 1983, 145-349, hier 221 und Abb. 248.

in der Stadt genannt hat, führt ihn die geöffnete und hinter ihm sofort wieder ins Schloß fallende Tür auf die Brücke über den Stadtgraben. Von dort gelangt er in einen ersten Pförtnerraum und er hat nochmals Namen und Adresse zu nennen. Durch einen unsichtbaren Windenmechanismus wird eine Zugbrücke herab gelassen, die der Ankömmling passiert und die hinter ihm mit Getöse wieder hochfährt. *"Der Fremde"* – so schreibt Montaigne – *"findet sich nun in einem Saal und sieht auf dem ganzen Weg niemand, mit dem er sprechen könnte."* In dem Saal harrt er aus, nachdem man ihn erneut eingeschlossen hat, bis sich dann eine Eisentür zu einem weiteren Saal öffnet. Erst hier tritt der Ankömmling nun aus der bisherigen Dunkelheit in den Schein einer Fackel. Er hat in eine von der Decke herunter gelassene Eisenschale das Einlaßgeld zu entrichten. Der Pförtner windet die Schale hinauf und wenn ihm der Betrag als zu gering erscheint, hält er den Fremden bis zum nächsten Morgen eingeschlossen. Ist er mit der Summe zufrieden, so entläßt er ihn in die Stadt, das letzte Eisentor schließt sich unverzüglich hinter ihm. *"Et le voilà dans la ville"* – atmet selbst der adelige Tourist Montaigne, dem die städtische Bastion wie vorher einem von der englischen Königin gesandten Festungsingenieur nur als architektonisches Renommierstück vorgeführt wurde, am Schluß der Schilderung auf[10].

Die Vorkehrungen enthüllen ein Klima extremer Unsicherheit und gleichzeitig eine Szenerie exzessiver Bedrohung: Fünf eisenbewehrte Türen, eine Grabenpasserelle und eine Zugbrücke, Kettenzüge, Dunkelheit, Stille und abrupter Lärm, zwei unsichtbare, willkürlich agierende Wärter, Personenkontrollen – und für die Prozedur zu zahlen hat am Ende der Passierende selbst. Es handelt sich um ein System der Angsterzeugung und der Angstbewältigung, das der sozialen Kontrolle und Filterung dient. Einschüchterung sollte den Fremden beim Eintritt in den kommunalen Raum den dort geltenden Regeln unterwerfen und zugleich im Inneren dazu beitragen, die Fiktion einer friedlichen Stadtgemeinschaft aufrecht zu erhalten.

Wendet man den Blick von der Stadtmauer zur Residenzarchitektur, so wird schnell deutlich, daß auch die Fürsten keineswegs aus einem Szenario der Angst entlassen waren. Der Angstkonflikt kam beim Residenzbau vielmehr immer wieder explizit zur Sprache, so wie über ihn auch in der politischen Theorie am ausführlichsten im Zusammenhang mit der Fürstenherrschaft nachgedacht wurde. Leon Battista Alberti, der sich aufgrund seiner persönlichen Erfahrung als Exilant in seinen Schriften als ein äußerst aufmerksamer Protokollant der Angstwahrnehmung erweist, geht in seinem Architekturtraktat aus dem Jahr 1450 von der strikten Unterscheidung zwischen König und Tyrann – *"rex"* und *"tyranno"* – aus. Er attestiert dem König einen Rang, in dem er *"weise und väterlich über ein williges Volk herrscht und nicht so sehr von seinem Vorteil als vom Heile und Nutzen seiner Bürger geleitet wird."*[11] Der Tyrann habe seine Herrschaft durch Unterwerfung an sich gerissen und übe sie gegen den Willen der Untertanen aus. Die auf Konsens beruhende Regierung erlaubt es dem König, in der Stadt zu wohnen und seine Herrschaft an den Mauern der Residenzstadt gegen

[10] Michel de Montaigne, Journal de voyage, ed. Fausta Garavini, Paris 1983, 130-132.

[11] Zu den folgenden Zitaten und Paraphrasen in Buch V, Kap. 1 Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, ed. Max Theuer, Darmstadt 1988, 219-22 sowie die kritische lateinisch-italienisch Ausgabe L.B. Alberti, L'architettura, ed. Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966, 332-339. Zum Kontext auch Stanislaus von Moos, Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der Renaissancearchitektur, Zürich 1974.

auswärtige Feinde zu verteidigen. Hingegen hat der Tyrann an mehreren Fronten mit Gegnerschaft zu rechnen: *"Der Tyrann aber muß, da ihm die Seinen ebenso Feinde sind wie die Fremden, seinen Staat nach beiden Seiten befestigen, gegen die Fremden und gegen die Seinen, und zwar so befestigen, daß er sich sowohl der Fremden als auch der Seinen gegen die Seinen als Unterstützung zu bedienen vermag."*

Abb. 6 Detail der "Securitas" aus Abb. 5.

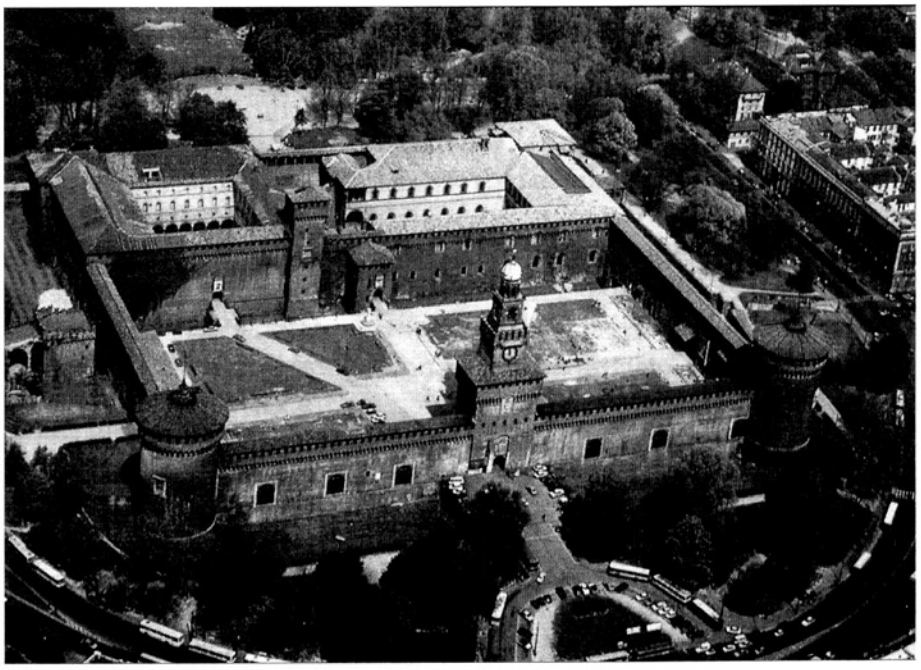


Abb. 7 Luftbild des Castello Sforzesco in Mailand.

Alberti antwortet auf diese Herausforderungen mit dem Vorschlag einer Segmentierung der Stadttopographie. Sie kann bereits durch natürliche Gegebenheiten wie durch einen trennenden Fluß oder durch einen hügeligen Geländeverlauf befördert werden, sie kann aber auch durch die Errichtung von Mauern innerhalb der Stadt durchgesetzt werden. Das Kastell bildet am Rande der Stadt, aber noch innerhalb des Mauerrings gelegen und mit eigener Fortifikation ausgestattet, einen separierten Herrschaftsbezirk. Die Baugestalt soll laut Alberti imponieren und zugleich Kontrolle gewährleisten.

Das Kastell in Mailand entspricht geradezu mustergültig diesen Vorgaben. Der Bau illustriert damit auch, daß Alberti mit seinen Überlegungen bereits bestehende Gepflogenheiten des Residenzbaus normativ festschreibt. Die ausgedehnte Vierflügelanlage mit dem stadtseitigen, hoch aufragenden Torturm ist im Westen der Stadt vor der Porta Giovia gelegen. Das heute bestehende Castello Sforzesco (Abb. 7) wurde ab 1450 an Stelle des Kastells der Visconti errichtet, das während des Zwischenspiels der Ambrosianischen Republik als Symbol der Tyrannei bis auf die Grundmauern zerstört worden war[12]. Der letzte Visconti-Herzog Filippo Maria hatte schon verfügt, daß jeder, der das Kastell betrat, zu durchsuchen sei; Passanten war es verboten, vor den Fenstern stehen zu bleiben. Offensichtlich genügten die Mauern allein nicht, der Angst des Fürsten Einhalt zu gebieten. Bedenkt man, daß sich der Herzog zeitlebens in zahllosen Kriegen als Feldherr hervorgetan hat, so ist kaum persönliche Feigheit zu vermuten. Eher ist von einer herrschaftstypischen Angst auszugehen, bei der die eigene Angstbewältigung als Gegenreaktion stets die Einschüchterung nach außen mit enthält. Francesco Sforza hat dann mit dem Wiederaufbau des Kastells an das Machtkalkül der Verbarrikadierung des Hofes gegenüber der Stadt und der Drohgebärde gegen die Stadt angeknüpft. Mit dem Wiederaufbau setzte er sich in eklatanter Form über die Vertragsvereinbarungen mit der Bürgerschaft hinweg, mit denen dem Condottiere die Regierung angetragen worden war. Die Wiedererrichtung des Kastells hat der neue Herr aus der Notwendigkeit begründet: Er dekretierte, daß das Kastell seinen persönlichen Schutz und die *securitas* der Stadt garantiere. Von der Kommune hingegen wurde der Neubau unverzüglich als ein Akt der Unterwerfung aufgenommen.

Die Befestigung blieb beim europäischen Residenzbau der Frühen Neuzeit allerdings nur ein Trend; seit der Mitte des 15. Jahrhunderts trat ihm die Tendenz zur Entfestigung an die Seite. Im Anschluß insbesondere an den Florentiner Palastbau und in der Rezeption Albertis entstanden fürstliche Stadtresidenzen und *ville suburbane*, die auf eine funktionale Fortifikation verzichteten. Bisweilen wurden traditionelle Wehrelemente heraldisch oder dekorativ umgedeutet. Beispielhaft zeigt sich dieser Trend an dem ab 1454 unter Federico da Montefeltro errichteten Palazzo Ducale in Urbino[13]. In dieser Entwicklung spiegelt sich nicht nur der Versuch fürstlicher

[12] Zur Anlage mit den folgenden Belegen Evelyn S. Welch, Art and Authority in Renaissance Milan, New Haven-London 1995, 169-202.

[13] Zu diesem Aspekt Andreas Tönnesmann, Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici, in: Andreas Beyer / Bruce Boucher eds., Piero de'Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer, Berlin 1993, 71-88; Ders., Il Palazzo Ducale di Urbino: economia e

Dynastien, die kulturelle Herausforderung der patrizischen Kunstpatronage – wie etwa diejenige der Medici – anzunehmen. Sie wurde auch von dem Anspruch getragen, durch eine auf Stadt und Land geöffnete Residenzarchitektur den alten Idealen des gerechten Fürsten und einer auf Herrschaftskonsens beruhenden Regierung Gestalt zu geben. Die pragmatische Kehrseite dieser architektonischen Imagepflege bestand nun allerdings darin, daß es sich bei den Bauherrn dieses neuen Residenztypus samt und sonders um Condottieri handelte. Diese Militärunternehmer unterhielten ständig Truppenkontingente, die sie anderen Staaten offerierten, die sie aber auch in ihren eigenen Territorien einsetzen konnten. Herrschaft wurde durch diese neue Verteilung der Machtmittel nicht mehr allein durch Befestigung, sondern durch stehende Heere gesichert. Die entfestigte Fürstenresidenz erscheint im Wortsinne als die Schaufassade einer Herrschaft, die es sich leisten konnte, sich der Angst nicht mehr mit architektonischen Mitteln zu bedienen.

Obwohl sich gerade an diesen Gegebenheiten in der Folgezeit nicht viel änderte, ist es bemerkenswert, daß die Begründungstopik von Angst und Architektur auch im Kontext des Residenzbaus weiterhin überlebte. Sie wird an ganz exponierter Stelle im Zusammenhang mit der Vollendung des Louvre-Palastes in Paris um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch einmal mobilisiert[14]. Auch bei der Residenz der französischen Könige handelte es sich nun nicht mehr um einen Kastellbau, sondern um eine mitten in der Metropole gelegene und seinerzeit bereits entfestigte Schloßanlage. Gerade deshalb wurden bei der Planung für den Hauptfassadentrakt der Residenz die Sicherheit des Hausherrn und der Respekt der Untertanen vor dem Bau regelrecht zu Planungsprämissen erhoben. Im Jahr 1664 hat man Gian Lorenzo Bernini mit einem Entwurf für den Ostflügel der Cour Carrée beauftragt. Bernini konzipierte einen Fassadenkörper, der in weiter Kurvatur von einem ovalen Mittelrisalit zu den Seitenflügeln ausschwingt (Abb. 8). Die Öffnung des Baus durch zweigeschossige, von der kolossalen Pilasterordnung eingefaßte Arkaden wird nur an den durchfensterten Seitenrisaliten zurückgenommen. Die mit den französischen Lilien besetzte Königskrone auf dem Tambour in der Fassadenmitte bildet das formale wie auch das ikonographische Zentrum der Schaufassade. Mit der Überführung der monarchischen Insignie in eine monumentale Bauform hoffte Bernini die Planungsvorgaben zu erfüllen, die ihm aus Paris auferlegt waren. Die Direktiven suchten in ihrer Ansprüchlichkeit einen Palastbau als Monument der *"gloire"* des Königs regelrecht zu erzwingen. Der damalige Finanzminister und Oberbauintendant, Jean-Baptiste Colbert, verwarf den Entwurf Berninis allerdings unverzüglich. In einem Memorandum stellt er fest, daß der Bau nicht nur nach seiner *"magnificence"* und seiner *"commodité"* zu beurteilen sei, sondern auch nach seiner *"seureté"*. Der Sicherheitsaspekt wird mit einer deutlichen Anspielung auf die Ereignisse der Fronde begründet, im Zuge derer die Königsfamilie 1648 zur Flucht aus Paris gezwungen gewesen war. Colbert sieht *"seureté"* allerdings nicht primär in der tatsächlichen Fortifikation des Baus gewährleistet, sondern in der Anwendung einer Einschüchterungsästhetik. Die *"qualité"* des Palastes könne das Volk zu dem ihm anstehenden Gehorsam veranlassen, es sei deshalb notwendig, daß die ganze Baugestalt den Untertanen Respekt einpräge und bei den Untertanen einen Eindruck von der Macht des Baus hinterlasse. Zugleich erläutert Colbert, daß es bereits die

Disposition dem Betrachter ermöglichen müsse, den Bau mit einem Blick zu erfassen. Es sei notwendig, daß man sowohl an der Fassade wie im Inneren einer großen Fürstenresidenz deren gesamte Aufteilung mit einem Blick erkennen könne[15]. Sicherheit ist bei Colbert im wesentlichen ein Ausdruckswert des Gebäudes, der sich dem Betrachter durch die simultane Überschaubarkeit des Baus mitteilt. Colbert skizziert in seiner Kritik an Bernini die Vorgaben für ein Monument der Autorität des Königs. Dabei bedurfte die Residenz nicht – wie es Bernini vorgeschlagen hatte – des Baudekors einer Insignie, die den monarchischen Status des Bauherrn abbildet. Verlangt wurde eine Architektur, die eine sichtbare Demonstration der Behauptungsfähigkeit königlicher Herrschaft darstellte. Daß dabei einmal mehr das Motiv der Angsterzeugung in Anschlag gebracht wird, verleiht dem Raisonnement Colberts seine aggressive Wendung. Nur am Rande sei noch bemerkt, daß Bernini mit seinen Alternativentwürfen zwar versuchte, den Planvorgaben nachzukommen, seine Pläne aber schließlich verworfen wurden. Mit der realisierten Fassade wurde dann unter veränderten Umständen eine völlig neuartige Lösung des Problems gefunden.

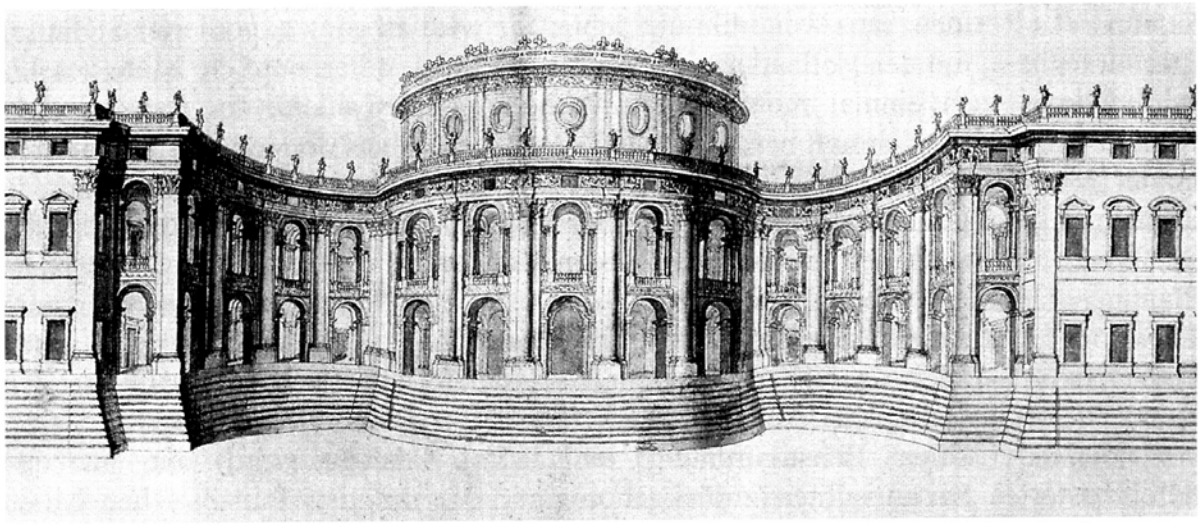


Abb. 8 Gianlorenzo Bernini, Erster Louvreentwurf von 1664.

Vergegenwärtigt man sich nochmals die vorgestellten Bauwerke, so rücken Herrschaftsstrategien ebenso ins Zentrum der Aufmerksamkeit wie ein Begründungszusammenhang, der um die Begriffe von Angst und Sicherheit kreist. Da sich diese Terminologie als bemerkenswert konstant, ja als irritierend monoton darstellt, bedarf sie eines genaueren Kommentars. Angst bildet – dies hat die historische Forschung in den letzten Jahren wieder deutlicher ins Bewußtsein gerückt –

[15] Die einschlägige Passage aus dem Memorandum Colberts vom September 1664 lautet: *"La première observation qui se doit faire est que ce superbe palais doit estre regardé non-seulement pour sa magnificence et pour sa commodité, mais mesme pour sa seureté, estant le principal séjour des rois dans la plus grande et la plus peuplée ville du monde, sujette à diverses révolutions. Il est nécessaire de bien observer que dans les temps fascheux, qui arrivent presque toujours pendant les minorités, non-seulement les rois y puissent estre en seureté, mais mesme que la qualité de leur palais puisse servir à contenir les peuples dans l'obéissance qu'ils leur doivent, sans toutefois qu'il soit nécessaire de construire pour cela une forteresse, mais seulement d'observer que les entrées ne puissent estre*

Abb. 9 Ansicht auf die Piazzetta von Venedig mit Zecca, Biblioteca Marciana, Palazzo Ducale und Palazzo delle Prigioni.

einen Grundbegriff im Nachdenken über Politik[16]. Bereits Thukydides sieht im Streben nach Ehre und Besitz sowie in der Angst die drei Triebkräfte des politischen Handelns[17]. Der aus der Zeit der römischen Republik stammende, von Seneca überlieferte Wahlspruch "*Oderint dum metuant*"[18] war als politische Maxime abrufbar. Aristoteles hatte eine ausgefeilte Angstlehre entwickelt, die im Rahmen der Rhetorik und der Affekttheorie als allgemeines Bildungsgut bis weit in die Neuzeit hinein überliefert wurde. Damit erweist sich auch dieses Thema unversehens als Teil frühneuzeitlicher Antikenrezeption und insbesondere als eine antiquarische Bildungsvoraussetzung für den politischen Vorstellungshorizont der Epoche[19].

---

[16] Neben der klassische Studie von Jean Delumeau, La peur en occident (XIVe-XVIIe siècles). Une cité assiégnée, Paris 1978 vgl. Heinz Wiesbrock ed., Die politische und gesellschaftliche Rolle der Angst, Frankfurt a.M. 1967; William J. Bouwsma, Anxiety and the formation of early modern culture, in: Barbara C. Malament ed., After the Reformation. Essays in honor of J.H. Hexter, Manchester 1980, 215-246. Neuerdings instruktiv als Übersicht und mit weiterer Literatur Franz Bosbach ed., Angst und Politik in der europäischen Geschichte, Dettelbach 2000. Die übliche begrifflichen Unterscheidung von Angst als einem ungerichteten und Furcht als einem objektbezogenen Gefühl läßt sich weder im Hinblick auf die Verwendung der Begriffe in der Literatur noch im Hinblick auf den allgemeinen Sprachgebrauch aufrecht erhalten und wurde daher auch im vorliegenden Zusammenhang nicht explizit gemacht; vgl. s.v. "Angst, Furcht" (H. Häfner), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. I, Basel – Stuttgart 1971 und die einschlägigen Beiträge zur Angst in: Volker Panzer ed., Große Gefühle. Bausteine menschlichen Verhaltens, Frankfurt a.M. 2000.

[17] Referenz ist die berühmte Passage aus dem Peloponnesischen Krieg, I, 75, 3.

[18] Vgl. auch Cicero, De officiis 1, 28. Zur römisch-antiken Angstlehre Alfred Kneppe, Metus und Securitas. Angst und Politik in der römischen Kaiserzeit, in: Bosbach, Angst und Politik, 53-66.

Abb. 10 Luca Carlevarijs, Palazzo delle Prigioni in Venedig. Stichansicht 1701.

Auf diese Traditionen konnte sich Nicolò Machiavelli in seinem *"Principe"* von 1513 berufen. Weitaus deutlicher als vordem hat Machiavelli die Herrschaft des Fürsten in der Relation zu den Untertanen sowie im Verhältnis zu den benachbarten Mächten bestimmt. Sowohl innen- als auch außenpolitisch plädiert er dabei für Angst als Voraussetzung für die Errichtung und Sicherung von Herrschaft. Machiavelli stellt die Frage, ob es besser für den Fürsten sei, geliebt oder gefürchtet zu werden. In seiner nachfolgenden Begründung schließt sich die Begrifflichkeit von Sicherheit und Angst – hier mit den Worten *"sicuro"* und *"temuto"* – zusammen: *"Die Antwort ist, daß man das eine wie das andere sein sollte. Da man aber schon den Mangel an einem von beiden in Kauf nehmen muß und da es schwerfällt, beides zu vereinigen, ist es viel sicherer wenn der Fürst gefürchtet wird als wenn er geliebt wird. (...) Gleichwohl darf ein Fürst nur so viel Angst verbreiten, daß er, wenn er dadurch schon keine Liebe gewinnt, doch keinen Haß auf sich zieht; denn er kann sehr wohl gefürchtet werden, ohne verhaßt zu sein."*[20]

Auf die Angst der Untertanen und der benachbarten Herrscher hat der Fürst mit dem doppelten Mittel der persönlichen Tapferkeit einerseits und der Garantie staatlicher Ordnung andererseits zu antworten. Die *"fortitudo"* des Fürsten und die *"securitas"*

[20] Nicolò Machiavelli, Il Principe, in: Ders., Opere, ed. Sergio Bertelli, 11 Bde., Verona 1968-1982, Bd. I, 1968, Cap. XVII: *"Rispondesi che si vorrebbe essere l'uno e l'altro; ma perché egli è difficile accozzarli insieme, è molto più sicuro essere temuto che amato, quando si abbia a mancare dell'uno de'*

des Staates sind somit als zentrale Kategorien der klassischen Tugend- und Regierungslehre unmittelbar aus dem Angstbegriff entwickelt und mit ihm verknüpft.

Diese von Machiavelli grundgelegte politische Theorie der Angst blieb für die gesamte Frühe Neuzeit verbindlich. Brüchig wurde sie erst im Zuge der Aufklärung gegen Ende des 18. Jahrhunderts. So identifiziert Montesquieu im *"Esprit des lois"* von 1775 nun das Programm Machivellis dezidiert mit der Despotie und nicht mehr allgemein mit dem Fürstenstaat. Nur die despotische Regierung bedürfe der Angst, während die Republik auf der Tugend und die Monarchie auf der Ehre beruhe. Die *"crainte"* gilt Montesquieu als Anfangsgrund und Triebkraft aller Despotie[21].

Trotz dieser deutlich ausgesprochenen, theoretisch ausformulierten und für die gesamte Frühe Neuzeit verbindlichen Angstlehre gilt es allerdings nachdrücklich zu betonen, daß Angst im offiziellen Schlagwortrepertoire der politisch Handelnden bestenfalls sporadisch und an marginaler Stelle erscheint[22] – daran hat sich bis heute im Grunde nichts geändert. Weder konnte es für die Eliten in Frage kommen, ihre eigene Angst zuzugeben, noch war es opportun, Angst als Mittel der Politik offen zu behaupten. Denn kommt es schlicht dem politischen Selbstmord gleich, die eigene Angst einzugestehen, so mußte im Hinblick auf die Erzeugung von Angst jede auch nur latente Assoziation an Tyrannei und Diktatur tunlichst vermieden werden. Gerade in seiner Tabuisierung im politischen Diskurs erschließt sich die beträchtliche Reichweite des Problems selbst. Methodisch sei zu diesem Befund anmerkt, daß sich die Tatsache des weitgehenden offiziellen Verschweigens von Angst als angewandtes Mittel der Politik in paradoxer Umkehr für die Kunstgeschichte fruchtbar machen läßt. So liegt es in der besonderen Natur der Sache, daß eine ausschließlich auf die Schriftüberlieferung fixierte historische Rekonstruktion an ihre auferlegten Grenze stößt, während sich umgekehrt durch das Verständnis von Architektur als Herrschaftsmittel die Einsicht in klandestine Strategien der Angst eröffnet.

Bleibt man noch für einen Moment bei der Politik, verlagert aber die Perspektive von den einzelnen Akteuren der Herrschaft auf die Masse als anonymes Objekt der Angst, so läßt sich die Spurensuche weiter fortsetzen. Wenn Alberti die Konfrontation des Fürsten mit den Untertanen eröffnet und räumliche Separierungen vorschlägt oder wenn Colbert den *"peuple"* auf Distanz zum Königspalast gehalten wissen will, so ist damit ein Angstpotential angesprochen, auf das dann mit dem Ausschluß der Masse mittels Architektur reagiert wurde.

[21] Montesquieu, De l'esprit des lois, ed. Robert Derathé, 2 Bde., Paris 1973, Livre III, 9: "*Comme il faut de la vertu dans une république, et dans une monarchie, de l'honneur, il faut de la CRAINTE dans un gouvernement despotique.*" (Hervorhebung im Original).

2. Der Staat und die Masse – über Gefängnisse

Eines der eindrucksvollsten Beispiele für einen Monumentalbau, der unter der Vorgabe geplant ist, Menschenmassen aufzunehmen und zugleich durch Segregation zu kontrollieren, ist das Kolosseum[23]. Die Arena besitzt ein kalkuliertes System von klar voneinander abgeteilten Rängen. Aufwendige Substruktionen, gewölbte Gänge und Treppen dienten dem reibungslosen Zu- und Abfluß der Zuschauermassen und dem Sortieren nach dem gesellschaftlichen Rang. Kaum anders als in den protestantischen Kirchen des 16. Jahrhunderts oder den Opernhäusern des 19. Jahrhunderts konnten sich die Angehörigen der oberen Schichten und das Volk aus dem Weg gehen. Freilich wurde die ganze Logistik des Baus nicht nur zur Verdeutlichung und Einprägung der sozialen Schichtung erfunden. Die kleinteilige Baustruktur mit ihren unzähligen voneinander abgegrenzten Zuschauerzellen und separaten Zugängen ermöglichte auch eine blockweise Zwangsräumung bei Tumulten. Somit ist bereits ein Gründungsbau der Massenveranstaltung auf eine Vermeidungstaktik hin konzipiert, die mit dem Mittel der Segregation der Masse operiert.

Dem Ziel der gesellschaftlichen Disziplinierung diente traditionell eine spezielle Institution, nämlich das Gefängnis. Erst allmählich gewann diese Einrichtung auch eine eigene architektonische Prägung – ein Vorgang, der unmittelbar mit dem Wachstum der Staatsgewalt in der Frühen Neuzeit und mit veränderten Praktiken des Strafvollzugs verbunden ist. Zunächst in Kastelle und Rathäuser eingegliedert oder in anderen öffentlichen Bauten in sekundärer Nutzung untergebracht, entwickelte sich das Gefängnis im Lauf des 16. Jahrhunderts zu einer eigenen Bauaufgabe, die seit dem späten 18. Jahrhundert ihre andauernde Konjunktur entfaltete[24].

Einer der frühesten separat konzipierten Gefängnisbauten ist zugleich einer der bis heute berühmtesten, der durch die Seufzerbrücke mit dem Dogenpalast verbundene Palazzo delle Prigioni in Venedig. Erste Planungen für den weitläufigen, um einen Innenhof organisierten Komplex mit dem für die Polizeibehörde reservierten Fassadenbau und dem rückwärtigen Zellentrakt wurden 1563 vorgelegt. Die Anlage ist Teil eines höchst anspruchsvollen Bauprogramms für das kommunale Zentrum der Republik an der Piazza San Marco. Das Bauprogramm beruht auf der Idee einer Wiederbelebung des antiken Forumsgedankens[25]. Mit der Errichtung des Gefängnisses wurde nicht nur die repräsentative Stadtfassade zum Meer geschlossen, sondern auch die Forumsidee zu einem Abschluß geführt (Abb. 9). Der mit vollständig rustizierten Fronten und an der Seefassade mit einer dorischen Ordnung gegliederte Gefängnisbau (Abb. 10) entstand als Pendant zur staatlichen Münze, die rückseitig an die Markusbibliothek angrenzt. Schon Vitruv (V, 2) verweist auf die Nachbarschaft von Herrscherpalast, Bibliothek, Münze und Gefängnis als Kennzeichen der Randbebauung antiker Forumsanlagen. Andrea Palladio hat in den "Quattro Libri" (III,

[23] Zusammenfassend Paul Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, 154-156.

[24] Zur Bauaufgabe vgl. Robin Evans, The Fabrication of Virtue. English prison architecture 1750-1840, Cambridge 1982; Thomas A. Markus, Building and Power. Freedom and control in the origin of modern building types, London – New York 1993 und zum folgenden insbesondere Andreas Bienert, Gefängnis als Bedeutungsträger. Ikonologische Studien zur Geschichte der Strafarchitektur, Frankfurt a.M. u.a. 1996.

[25] Thomas Hirthe, Il "Foro all'antica" di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento, Venedig 1986 (= Centro tedesco di studi veneziani. Quaderni 35).

17) die Forderungen Vitruvs aufgegriffen. Zur Aktualisierung des Forumsgedankens gehörte in Venedig nicht nur die Ansiedlung zentraler Hoheitsfunktionen um den Zentrumsbereich. Gerade die Einbeziehung des Gefängnisses in dieses Bauprogramm deutet auf einen Disziplinierungswillen, der sich ebenfalls ganz deutlich auf bereits in der Antike formulierte Vorgaben stützt. Eine Schlüsselstelle bildet eine Passage im Geschichtswerk über die Gründung Roms von Livius. Bei Livius heißt es: *"Als nach der so ungeheuren Zunahme der Unübersichtlichkeit in dieser gewaltigen Menschenmenge die Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht verschwamm und heimliche Verbrechen geschahen, wird mitten in der Stadt am Forum ein Kerker zur Abschreckung gegen die immer mehr zunehmende Dreistigkeit errichtet."*[26] Offensichtlich hat man sich im Kreis der venezianischen Bauherrn unmittelbar auf diese Passage bei Livius berufen. Dafür spricht unter anderem auch die Tatsache, daß man den bei Livius genannten Erbauer des römischen Kerkers, Ancus Martius, mit einer Statue auf der Balustrade der Bibliothek von San Marco gewürdigt hat[27]. Mit dem durch die Textüberlieferung vollzogenen und durch die Statue anschaulich gemachten Verweis auf die Motive der Errichtung des Kerkers am römischen Forum war auch für den Gefängnisbau in Venedig die Legitimation formuliert. Die Niederlassung zahlreicher Institutionen an der Piazza San Marco schuf eine städtische Öffentlichkeit, die zugleich beträchtliche Gefahren für die Sicherheit des Staatswesens heraufbeschwor. Dieser Zwiespalt wurde letztlich durch die Forumsidee selbst eröffnet, und man suchte ihm zu entkommen, indem man den Massen, die man auf das Forum rief, das Monument sozialer Aussperrung warnend vor Augen stellte. So stellt sich die Errichtung des Gefängnisses am Hauptplatz der Republik als eine – soziologisch gesprochen – Maßnahme zur Reduktion komplexer sozialer Verhältnisse dar.

Mit dem historischen Wandel haben sich bei späteren Theoretikern des Gefängnisbaus zwar die Akzente verschoben, doch das legitimierende Standardargument aus dem Geist der Abschreckung erweist sich ähnlich wie beim Residenzbau von überraschender Zählebigkeit. Im Hinblick auf die Abschreckungsidee stieß man allerdings bald auf das Dilemma, wie Wegschließung und Abschreckung miteinander zu vereinbaren und effizient zu bewerkstelligen wären. Der Gefangene kann nur sicher verwahrt werden, wenn er dem Blick der Außenwelt entzogen und das Gefängnis unzugänglich ist. Die Funktionsabläufe bleiben aber dadurch der Außenwelt verborgen und können somit nicht der Abschreckung dienen. Das architektonische Gehäuse selbst muß also die Rolle der Abschreckung übernehmen.

So wendet sich bereits der bedeutende italienische Strafrechtreformer Cesare Beccaria in seiner Schrift *"Dei Delitti e delle Pene"* von 1764 entschieden gegen den Vollzug blutiger Strafrituale, beharrt aber gleichzeitig auf dem Gedanken generalpräventiver Abschreckung. Sie erwartete er nicht länger von sporadischen Beispielen exemplarischer Abstrafungen, sondern vom Eindruck der Unfehlbarkeit

---

[26] Livius, Ab urbe condita, I, 33, 8: *"Ingenti incremento rebus auctis, cum tanta multitudine hominum, discrimine recte an perperam facti confuso, facinora clandestina fierent, carcer ad terrorem increscentis audaciae media urbe imminens foro aedificatur."* Vgl. Bienert, Gefängnis, 94.

[27] Neben Bienert, Gefängnis, 93 auch Thomas Hirthe, Die Liberia des Jacopo Sansovino, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 37 (1986), 131-177, hier 159f.

und Dauerhaftigkeit des Strafprinzips[28]. In der englischen Diskussion jener Jahrzehnte wurden diese Leitlinien für die Bauaufgabe präzisiert, wobei sich hier zusätzlich die Charakterlehre und die Ästhetik des Sublimen folgenreich auswirkten. Jeremy Bentham, als Theoretiker der Utilitarismus ebenso berühmt wie als Erfinder des Strafpanoptikums berüchtigt, stellt in seinen *"Principles of Penal Law"* fest: *"However if the prisoners are not seen, the prison is visible. The appearance of this habitation of penitence may strike the imagination, and awaken a salutary terror. Buildings employed for this purpose ought therefore to have a character of seclusion and restraint, which should take away all hope of escape, and should say, "This is the dwelling-place of crime.""*[29] An anderer Stelle erklärt Bentham die visuelle Strafandrohung zum Prinzip der Verbrechensprävention schlechthin: *"It is the real punishment which produces all the evil; it is the apparent punishment which produces all the good. It is proper to diminish the first, and to augment the second, as much as possible. Humanity consists in the appearance of cruelity. Speak to the eyes, if you move the heart."* Mit einem Seitenhieb begründet der Autor die historische Effizienz seines Arguments aus den liturgischen, mit Bildern operierenden Einschüchterungspraktiken des katholischen Priesters bei der Messe[30].

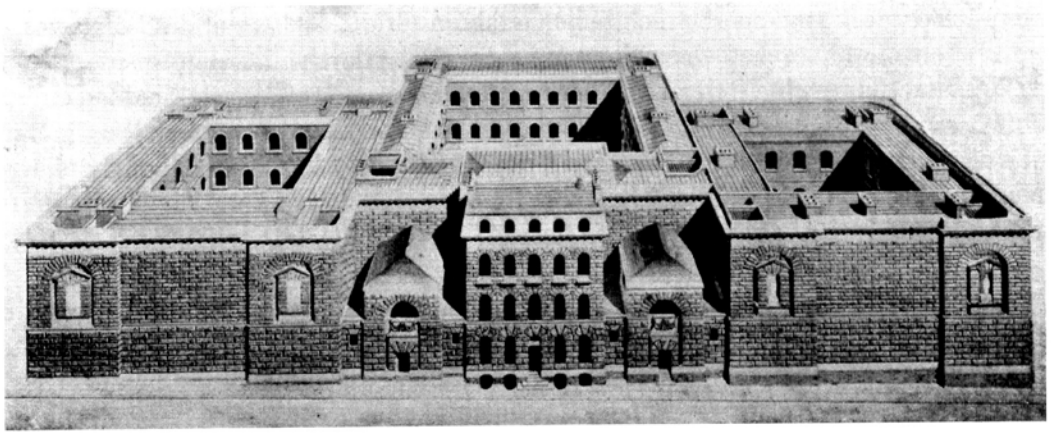


Abb. 11 London, Newgate Prison. Stichansicht um 1790.

Die folgenreichste Umsetzung dieser auf die Bildwirkung des Bautypus berechneten Konzeption war sicher das 1769 nach Plänen von George Dance d.J. begonnene Newgate Prison in London (Abb. 11)[31]. Von den Zeitgenossen wurde der Anblick der massigen Fassaden als höchst verdrießlich und melancholisch geschildert. Der drei Innenhöfe umschreibende, breit hingelagerte Baublock war auf eine vollständig rustizierte, sparsam rhythmisierte Eingangsfassade ausgerichtet. Ein giebelbekröntes Wärterhaus ist von zwei niedrigeren Torhäusern flankiert, die wie aus einem massiven, meterdicken Mauerverband herausgehauen oder wie in ein ausgespartes Bauvolumen

[28] Cesare Beccaria, Über Verbrechen und Strafen, ed. Wilhelm Alff, Frankfurt a.M. 1998, dort die einschlägigen Kapitel über die Strafe.

[29] Jeremy Bentham, Principles of Penals Law, in: Ders., Works, ed. John Browning, Bd. I, London 1859 (Repr. Bristol 1995), 365-580, Zitat 424.

[30] Jeremy Bentham, Principles, 549f. Zum Panoptikum ders., Panopticon; or The Inspection-House (1787) (= Works, Bd. IV).

[31] Zu dem 1902 abgerissenen Bau mit den folgenden Belegen Evans, Fabrication of Virtue, bes. 103-111.

hineinversetzt wirken. Niedrige, gedrungene Türöffnungen sind unter vergitterten Blendbogen eingepaßt und lassen keinen Zweifel daran, daß man in den Bau zwar hinein-, aber nicht wieder herauskommt. Rostige, an den Türstürzen angebrachte Ketten weisen die Gebäudefunktion aus und geben als attributiver Baudekor einen warnenden Hinweis auf die ewige Verdammnis. Das Newgate Prison wurde unverzüglich als Prototyp der Bauaufgabe gefeiert. Francesco Milizia bescheinigte ihm *"un carattere ben espresso nel' esterno"* und Jean-Nicolas-Louis Durand präsentierte die Fassade in seinen Architekturvorlesungen als Musterbeispiel.

Die ästhetische Strategie, der die Bauaufgabe verpflichtet ist, sucht durch eine bildhaft konzipierte Architektursprache Normen zu konservieren und den Respekt vor der Gesellschaftsordnung zu befördern. Adressaten der Bauaufgabe sind dabei keineswegs nur straffällig gewordene und verurteilte Täter, sondern die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit und in ihrem Massencharakter. Kann der Gefängnisbau als deutlichster Ausdruck für die Verstaatlichung des Rechts gelten, so ist damit dem Staat auch das Recht übergeben, den Ausschluß einzelner Gesellschaftsmitglieder anzudrohen und zu vollziehen. Allein schon in der Definitionsmacht des Staates liegt ein Angstpotential, aus dem sich der Gefängnisbau von jeher begründet hat – und an dem er bis heute über den bald einsetzenden therapeutischen Paradigmenwechsel im Strafvollzug hinweg partizipiert[32].

Folgt man der Idee architektonischer Abgrenzung als Leitperspektive für das Verständnis verschiedener Bauaufgaben, so stellt sich fast zwangsläufig die Frage nach der Trennung zwischen den Lebenden und den Toten. Dabei stößt man auf eine unmittelbar aus der Todesangst geborene und abrupt erfundene Bauaufgabe, das Leichenhaus.

3. Die Lebenden und die Toten – über Leichenhäuser

Die Bauaufgabe des Leichenhauses verdankte ihre Entstehung der schieren Todesangst. Denn nicht – wie man vermuten könnte – der Ritus des gemeinschaftlichen Abschieds von den Toten begründete die Bauaufgabe, sondern die Angst, als Scheintoter lebendig begraben zu werden. Die Phobie vor dem Scheintod wuchs sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einem gesamteuropäischen Phänomen aus, dessen Gründe bis heute schwer zu benennen sind. Eine generelle Exaltiertheit der phobischen Anwandlungen, die von bedeutenden Vertretern des Sturm und Drang literarisch vermittelt wurde, ist nicht zu übersehen. Vor allem aber wirkte die weiter fortschreitende Tabuisierung des Todes mit einer genaueren medizinischen Kenntnis des Sterbevorgangs zusammen. Mentalitätswandel und hygienische Rationalisierungen führten nicht nur zur obligatorischen ärztlichen Leichenschau und zur Verdrängung der Friedhöfe von den innerstädtischen Kirchhöfen an die Peripherien, sondern auch geradewegs in das Problem des Umgangs mit den Verstorbenen. So erachtete man es als zweckmäßig, die Toten aus Angst vor Infektionen und Seuchen auszusondern und unverzüglich zu begraben, diese Eile steigerte aber nur die Angst, vorzeitig zu Grabe getragen zu werden. Leichenhäuser als zeitweiliger Aufbahrungsort, an dem sich der endgültige Tod oder eben die Rückkehr

[32] Hierzu neben der genannten Literatur Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1976 (frz. 1975).

des Scheintoten zu den Lebenden entscheiden sollte, waren nur ein Weg, aus diesem Dilemma herauszukommen. Es wurden auch sogenannte Alarmgräber mit Luftschacht zum Sarg ersonnen. Ein Tüftler ließ einen sauerstoffversorgten Sarg mit oberirdischer Notflagge (Abb. 12) patentieren[33].

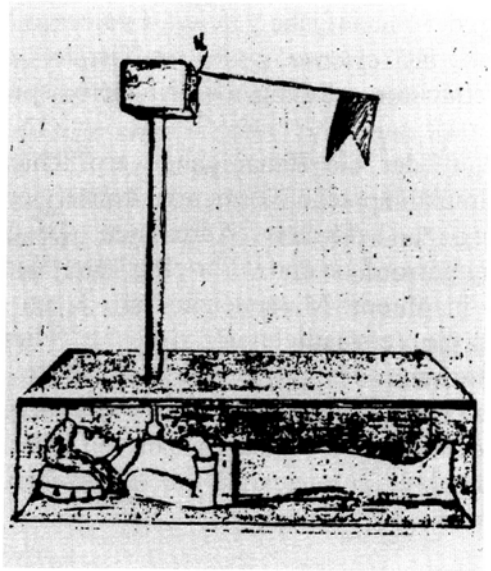


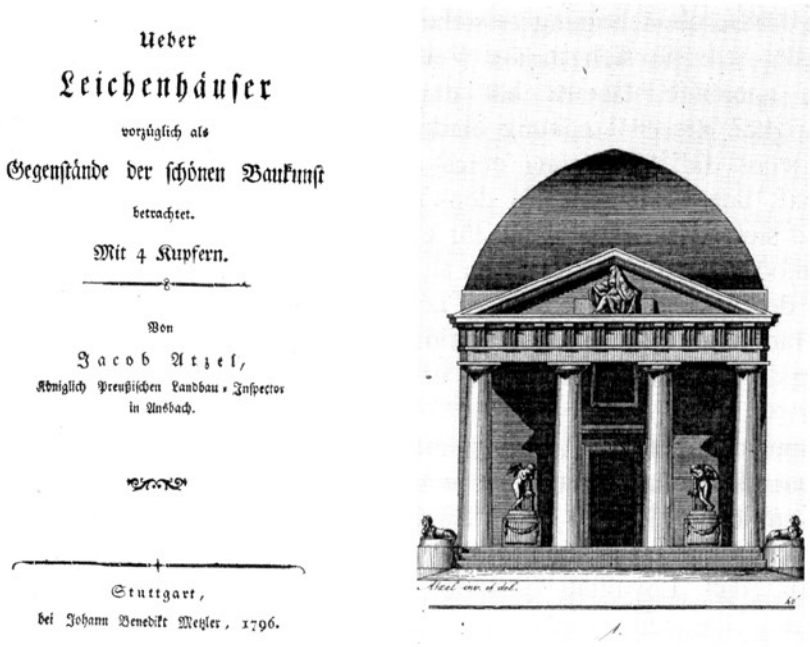
Abb. 12 Patententwurf für ein Rettungsgrab mit Notflagge 1897.

Diese Erfindungen rekurrierten teilweise auf technische Vorrichtungen, die bereits in den Leichenhäusern zur Anwendung gelangt waren. Jacob Atzel stellte 1796 das Leichenhaus erstmals als Bauaufgabe vor[34]. Er ordnet es den *"heiligen öffentlichen Gebäuden"* zu. Sein Sinn sei es, das *"schreckliche Schicksal, im Grabe zu erwachen"*, zu verhüten. Atzel nimmt einerseits die Argumente der Scheintod-Debatte jener Jahre auf. Andererseits leistet er einer beträchtlichen Ästhetisierung des Todes Vorschub, wenn er Tod und Schlaf als wesensverwandte Erscheinungen beschreibt. Das Leichenhaus gilt ihm als *"einladender Zufluchtsort für den zweifelhaften Mittelzustand. Es schlummern vielleicht die stillen Bewohner des Tempels, um wieder zu erwachen, vielleicht auch nicht. Es regieren hier in brüderlicher Eintracht Schlaf und Tod."* Diese Ästhetisierung, die von Lessing in seiner 1769 veröffentlichten Schrift *"Wie die Alten den Tod gebildet"* kulturgeschichtlich begründet worden war, prägte auch stilistisch den von Atzel vorgestellten Idealentwurf (Abb. 13, 14). Der Musterbau ist ein klassizistischer Amphiprostilostempel mit zwei dorischen Portiken und zentraler Kuppel. Disposition und technische Einrichtungen sind vollständig auf das mögliche Erwachen des Scheintoten ausgerichtet. Ihm sollen an Fingern und Zehen Glockenschnüre angebunden sein, die zum Wächterzimmer führen. Öffnungen

[33] Grundlegend als Quelle zur Scheintodphobie die Schrift von Christoph Wilhelm von Hufeland, Der Scheintod oder Sammlung der wichtigsten Tatsachen darüber, Berlin 1808 (Repr. Bern 1986); zur Totenkultur und zum Leichenhaus vgl. Ausst. Kat. "Wie die Alten den Tod gebildet", ed. Hans-Kurt Boehlke, Mainz 1979; Elisabeth Vogl, Der Scheintod: eine medizingeschichtliche Studie, Diss. München 1986; Marion Ursula Stein, Das Leichenhaus. Zur Entwicklung einer Sepulkralarchitektur in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, Diss. Marburg 1993.

[34] Jacob Atzel, Ueber Leichenhäuser vorzüglich als Gegenstände der schönen Baukunst betrachtet, Stuttgart 1796, die folgenden Zitate 6, 8, 54f.

in der Kuppel und als Rauchopferschalen gestaltete Luftabzüge dienen der Ventilation bei der Verwesung des potentiellen Toten, gleichzeitig soll aber die Totenkammer milde beheizt sein, damit *"der Frost nicht das noch übrige Leben vernichtet."* Dem Leichensaal gegenüber liegen Nebenzimmer mit Badewanne und Bett, in denen der auferstandene Scheintote in Empfang genommen werden und sich für die Rückkehr ins Leben rüsten kann.


Ueber

Leichenhäuser

vorzüglich als

Gegenstände der schönen Baukunst

betrachtet.

Mit 4 Kupfern.

Von

Jacob Atzel,

Königlich Preußischen Landbau-Inspector in Ansbach.

Stuttgart,

bei Johann Benedikt Metzler, 1796.

Abb. 13 Frontispiz von Jakob Atzel, Ueber Leichenhäuser etc., 1796.

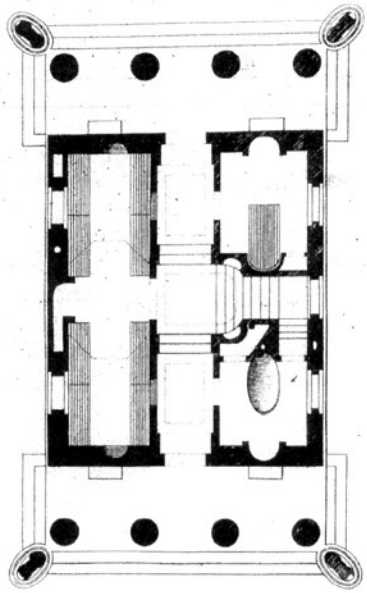


Abb. 14 Grundriß des Idealentwurfs eines Leichenhauses aus Jakob Atzel, Ueber Leichenhäuser etc., 1796.

So ist die Bauaufgabe darauf angelegt, der Kunstfigur des Scheintoten, bei dem nicht ausgemacht ist, ob er lebendig oder tot ist, eine Wohnstatt zu geben. Darüber hinaus ist aber nicht zu übersehen, daß Leichenhäuser in einem historischen Moment entstanden, in dem über die Grenzziehung zwischen Lebenden und Toten bereits zugunsten der Lebenden entschieden worden war[35]. Der Horror davor, lebendig begraben zu werden, erscheint letztlich als ein eher vordergründiges Symptom für diesen weitaus fundamentaleren Wandel. Die Errichtung von Leichenhäusern läßt sich als eine Maßnahme der Beschwichtigung verstehen, die Trennung der Toten von den Lebenden anzuerkennen, wie sie sich in der Verlagerung der Kirchhöfe an die städtischen Peripherien anbahnte. Goethe hat in den *"Wahlverwandtschaften"* (1810) die Zwangsläufigkeit dieser Trennung eindringlich beschrieben, als er am Anfang des zweiten Buches die Auflassung eines alten Kirchhofs schilderte und die frühere Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten noch einmal beschwor. Vor diesem Hintergrund steht das Leichenhaus für eine doppelte Bedrohung ein: Die Angst vor dem Scheintod erweist sich gleichsam als Fassade einer grundlegenden Angst vor den Toten. Mit der Ausweisung der Toten aus den Städten wurde in den Jahrzehnten um 1800 ein radikaler kultureller Traditionsbruch vollzogen, der auf die ängstliche Separierung der Gesellschaft von ihren verstorbenen Mitgliedern hinausläuft.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war ein der Architekturgeschichte einbeschriebener Euphemismus, der von der Behauptung ausgeht, daß Architektur einen wesentlichen Beitrag zur Bildung von gesellschaftlicher Identität und Vergemeinschaftung leistet. Das soll keineswegs bestritten werden. Es war aber daran zu erinnern, daß Loyalitätsverbände eben immer auch auf Abgrenzung und Ausschließung beruhen, womit auch der Architektur eine äußerst ambivalente Funktion zukommt. Bauwerke schaffen stets eine kommunikative Distanz[36] zwischen denjenigen, die im weitesten Sinn zu einem Bau zugelassen sind, und denjenigen, denen der Zugang im weitesten Sinn verwehrt ist. Im Unterschied zur bloßen Außenwand ist es die Funktion und der idealtypische Eigensinn jeder Fassade, diese Distanz zwischen Innen und Außen, zwischen dem Bau und seiner Umgebung und zwischen den Benutzern oder Bewohnern des Baus und den Außenstehenden zu

---

[35] Vgl. hierzu die Studien zur Memoria von Otto Gerhard Oexle, insbesondere ders., Die Gegenwart der Toten, in: Herman Braet / Werner Verbeke eds., Death in the Middle Ages, Leuven 1983, 19-77.

[36] Der Begriff soll hier nachdrücklich auf seine soziale Dimension bezogen werden. Aus rezeptionsästhetischer Sicht vgl. jüngst Wolfgang Kemp, Kommunikative Distanz. Zu den Anfängen der Fassade am Beispiel des Trierer Doms, in: Barbara Hüttel et al. eds., Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte, Berlin 2001, 3-24, hier 22 mit der allgemeinen Definition: *"Kommunikative Distanz herrscht zwischen zwei Größen, wenn eine dominante Ausrichtung und eine Reziprozität gegeben ist und wenn die mittlere Distanz, also nicht die intime Nähe oder die trennende Ferne ausgelegt ist."* Kemp nimmt dabei speziell Bezug auf Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet. Gesellschaftliche Funktion und Bedeutung, in: Reimar Müller ed., Der Mensch als Maß aller Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis, Berlin 1976, 219-237 wo allerdings der Begriff nicht vorkommt. Immerhin sei hingewiesen auf den für die Soziologie wie für die Ästhetik relevanten Distanzbegriff bei Georg Simmel; vgl. hierzu etwa seinen Aufsatz: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch (zuerst 1902), in: Ders., Soziologische Ästhetik, ed. Klaus Lichtblau, Frankfurt 1998, 111-117, dort einleitend: *"(Der Bilderrahmen) schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird. Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich. Denn nur in dem Maß, in dem ein Wesen in sich geschlossen ist, besitzt es den Bezirk, in den niemand eindringen kann, das Für-sich-sein, mit dem es sich gegen jeden anderen reserviert."*

regulieren und repräsentativ zur Mitteilung zu bringen. Dies gilt für öffentliche und private Gebäude ebenso wie für den Profan- und Sakralbau[37]. Die von den inneren Funktionsabläufen eines Baus gewährleistete und von der Fassade nach außen aufrecht erhaltene kommunikative Distanz ist aber keine neutrale Größe, es bedarf im Einzelfall stets der genaueren Bemessung ihrer Reichweite. Die Spanne reicht von der einladenden Geste über die Erzeugung eines Respektsspatiums[38] bis zur Abschreckung. Hier wurde versucht, kommunikative Distanzen in ihrer maximalen Ausdehnung für die Vormoderne auszuloten. In dem Maße, in dem eine Gesellschaft in ständigem Dialog mit der Angst lebt, sieht sie sich auch dazu herausgefordert, eine Architektur entschiedener sozialer Distanzierung zu entwerfen. Seit dem 19. Jahrhundert erfuhr dieser Prozeß, beschleunigt durch die Auflösung des traditionellen Architekturverständnisses, eine gewaltsame Zuspitzung[39]. Es soll des weiteren nicht entschieden werden, ob Gott oder doch der erste Mörder der Erfinder der Baukunst gewesen ist.

---

[37] So sei für den Sakralbau an die Anweisungen von Carlo Borromeo erinnert, der für die Kirche einen Ehrfurchtsabstand zum Betrachter fordert. Dies solle durch die Freistellung des Baus in der Umgebung und die Exponierung durch eine Hügellage oder Aufsockelung geleistet werden. Diesem Grundgedanken folgt auch die Aufwertung der Fassade als distanzierende Grenze: *"In frontiscpicii igitur pio ornatu, pro structurae ecclesiasticae ratione proque aedificii magnitudine, architectus videat, ut cum nihil prophani appareat, tum rursus splendide pro facultatibus exprimatur, quod loci sanctitati conveniat."* Carlo Borromeo, Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae (1577), in: Paola Barocchi ed., Trattati d'arte del Cinquecento, Bd. III, Bari 1962, 1-113, hier 7-11, Zitat 11.

[38] Der Begriff bezeichnet eine Formgepflogenheit in der frühneuzeitlichen Briefkultur, nämlich die Wahrung des maximalen Abstandes zwischen dem Textende eines Briefes und der Unterschrift am unteren Blattrand.

[39] Es mag hierfür nur auf die methodisch erhellende Studie über den Stacheldraht von Olivier Razac, Histoire politique du barbelé. La prairie, le tranche, le camp, Paris 2000 verwiesen sein.

Dietrich Erben
Ruhr-Universität Bochum
Kunstgeschichtliches Institut
Universitätsstr. 150
D-44801 Bochum