Die approbierte Originalversion dieser Dissertation ist an der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt (http://www.ub.tuwien.ac.at).

The approved original version of this thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology (http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/).

DISSERTATION

Eingangszonen

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der technischen Wissenschaften unter der Leitung von

Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Erich Lehner
E251-1
Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege
Fachgebiet Baugeschichte und Bauforschung

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Dipl.-Ing. Daniela Filipovits-Flasch
Mat.Nr. 9525197
Otto-Bondy-Platz 1/3.07, 1120 Wien

Wien, Unterschrift

Kurzfassung

Eingangszonen dominieren die Beziehung zwischen Mensch und Architektur, indem sie bereits im Vorfeld unterschiedlichste Inhalte soziokultureller, soziopolitischer, theologischer oder kosmogonischer Art transportieren. Der Interpretation dieser essenziellen Informationen hängt zum einen von Prägnanz und Verständlichkeit der Eingangsgestaltung ab, zum anderen von der Perzeption des Betrachters. Sollen nachhaltige, gravierende Wahrnehmungsunterschiede vermieden werden, müssen grundlegende Faktoren im Hinblick auf die Architektur der Eingangszone berücksichtigt werden:
Eintreten ist kein statisches Verhalten, sondern ein räumlich-zeitlicher Prozess. Eingangszonen werden in Bewegung erlebt, wobei nur die Kombination verschiedenster Sinne, basierend auf der Wahrnehmung unterschiedlicher architektonischer Elemente, Ausschnitte und Räume, die vollständige Erfassung des Umgebungsraumes ermöglicht und so eine bestimmte, kongruente Erwartungshaltung bei den Eintretenden erzeugt. Voraussetzung dafür ist eine zeitliche und räumliche Abstimmung der Architektur auf Mensch und Ziel.
Darüber hinaus basiert die konsensuelle Auslegung des visuellen Ausdrucks von Eingangsbauwerken auf der Berücksichtigung der menschlichen Psyche in Bezug auf das bewusste und unbewusste Erleben und Wahrnehmen bestimmter elementarer Strukturen und Maxime. Jene Grunderfahrung des Menschen, welche ihn Kraft und Schwere lehrt, beeinflusst die Architektur insofern, als dass jede Form, jedes Element gewissermaßen von einer richtunggebenden Energie hin zur Erde beherrscht wird. Das Überwinden dieser trägen Schwere, etwa in Form eines vertikal ausgerichteten, hohen Eingangsportals, hat daher fast unvermeidlich symbolische Beiklänge, wie etwa das Streben nach einem hohen Ziel, nach Macht, nach Begegnung mit dem Göttlichen. Unverzichtbar ist es daher, für die allgemeine Betrachtung eines Eingangsbauwerks das Gesetz der Schwerkraft heranzuziehen. Es gilt weltweit und für jedermann gleich, unabhängig von Kultur, Ort und Zeit.
Vergleich und Interpretation voneinander unabhängiger Architekturtraditionen im Bezug auf die Eingangszone ermöglichen schließlich die Bestimmung allgemein gültiger Prinzipien und Konzeptionen. Verschiedenste Analysen zeigen, dass nahezu jedes gemeinsame Anliegen, jede Übereinstimmung und Grundidee auf Basis weltweit gültiger Naturgesetze entstand. Festzustellen ist, dass überall dort, wo die Natur einst über das (Über-)Leben der Menschen bestimmte, die Ausrichtung der Eingangsachse eines kultischen Gebäudes stets in Zusammenhang mit bestimmten, von Natur aus gegebenen Achsen, wie etwa jener eines Flusses oder aber auch einer Berg-Meer-Achse, stand.
Die Sonne geht allerorts im Osten auf, ein natürlicher Vorgang, welcher in den verschiedensten Kulturen mit der Symbolik der Wiedergeburt behaftet ist. Weltbild, Religion und Ort sind hier nicht wesentlich, wie jene kultischen Gebäude zeigen, deren Eingangszone gleichsam den Kreislauf der Sonne als Sinnbild des Lebens nachempfindet. Sakrale Stätten der Christen, Buddhisten oder Hindus unterscheiden sich diesbezüglich kaum voneinander. Auch die Religion des Islam kennt das Ritual der Umwandlung kultischer Stätten wie der Kaaba in Mekka, allerdings versinnbildlicht hier der Gläubige seine Zugehörigkeit zur Schöpfung und zum Universum, indem er in seiner Bewegung die Umlaufbahn des Sonnensystems nachahmt und dabei wie ein Himmelskörper die Welt (Kaaba) umkreist. Das Ritual der Umwandlung der Kaaba, also dass Erleben der kultischen Stätte entlang eines einzigen durchgehenden Erschließungsweges, erfolgt daher von rechts nach links, ebenso wie die Erdrotation sowie die Bewegung der Erde um die Sonne rechtsläufig, also entgegen dem Uhrzeigersinn erfolgt.
Die zuvor genannten Religionen haben jedoch eines gemeinsam: ihre symbolische Sprache, deren Ausdrucksform nicht Worte, sondern Bewegungen sind. Genau diese Rituale haben eminenten Einfluss auf die architektonische Ausformulierung der Eingangszone.
Die Orientierung des Erschließungsweges nach den Kardinalsrichtungen sowie nach religiösen oder politischen Zentren wird bis heute angewendet, eine vieler Traditionen, welche bei den Menschen gleichsam zu einer verinnerlichten gesellschaftlichen Wertskala geführt hat. Die Anwendung dieser Traditionen sowie allgemein gültiger Prinzipien legitimiert die Option, Bedeutung und Funktion eines Bauwerks bereits an der Eingangszone zu erkennen.

„*Der gelassene Lehrer sieht die anderen wie sie sind, ohne dass er sie beherrschen will. Er meidet deshalb das Zuviel und Zugroß und lässt der Entwicklung freien Lauf, so lässt er sie in ihrer Mitte und manipuliert sie nicht.*“

Laotse

Diese Dissertation ist Erich Lehner gewidmet, dem besten Lehrer, den ich je hatte.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG 6
ANTIZIPATION DES SCHWELLENRAUMES 9
Ansteigender Schwellenraum 11
Linearer, inszenierter Aufstiegsweg 12
Nicht-linearer, inszenierter Aufstiegsweg 24
Extremer Aufstieg bis Unzugänglichkeit 32
Antizipation mit ebener Erschliessungsachse 42
Lineare, inszenierte Erschliessungsachse 42
Nicht-lineare, inszenierte Erschließungsachse 50
Inkongruenz von Erschliessungs- und Blickachse 57
Täuschung des sich nähernden Betrachters 63
Der öffentliche Vorplatz 68
Der Vorplatz als Kennzeichnung des Eingangs 69
Der Vorplatz als physischer Schwellenbereich 72
Der Eingang wird zur Kulisse 73
Der Vorplatz als Vergrösserung des Gebäudes 76
Der Vorplatz als Masstab für die Bedeutung eines Bauwerks 78
Der Vorplatz als kommunikativer Bereich 79
Der Ehrenhof als Variante des Vorplatzes 81
ORIENTIERUNG VON SCHWELLENRÄUMEN 89
Orientierung nach kosmischen Dimensionen 90
Absolute Orientierung 90
Ausrichtung des Eingangs nach Osten 90
Hinduistische Tempelanlagen 90
Buddhistische Tempelanlagen 95
Osten als todbringende Himmelsrichtung – der Eingang bei den Lobi 98
Ausrichtung des Eingangs nach Westen 100
Christlicher Sakralbau 100
Symbolik am Westportal 102
Labyrinth 103
Baptisterium 105
Westwerk 106
Ausrichtung des Eingangs nach Süden 111
Ägypten 111
Sonnenkult in Japan 113
Ausrichtung des Eingangs nach Norden 116
Ägyptischer Totenkult- Gebauter Eingang in den Tod 116
Nordportale im Sakral- und Kultbau 123
Nordeingänge im Profanbau 131
Orientierung nach visuell fassbaren Dimensionen 132
Ausrichtung des Eingangs nach der Topographie 132
Religiöse Glaubenvorstellungen im Einklang mit der Landschaft 133
Balinesische Dorfanlage 137
Umkehrung der Eingangsachse 139
Japan: Gräber der Kofunzeit (3. – 6. Jh. n. Chr.) 142
Ausrichtung des Eingangs nach städtebaulichen Kriterien 144
Ausrichtung nach politischen und religiösen Zentren 153
Der Tempelbezirk von Theben 153
Prasat Hin Phimai – Khmer-Tempel mit ungewöhnlicher Südost-Ausrichtung 159
Moscheen – Ausrichtung der Eingangsachse nach Mekka 164
EINGANGSKOMPONENTEN 172
Freistehende Eingangselemente 173
Candi 173
Kreuzweg 177
Torii 179

Nähe versus Unendlichkeit ... 184
Symbolische Eingänge ... 185
Flankierende Eingangselemente ... 187
Bewegungsführung, Begleitung ... 187
Orientierung, Rhythmisierung ... 194
Wächter ... 199
Wächterfiguren als riesenhafte Wesen ... 202
Wächterfiguren als Mischwesen ... 204
Wächterfiguren als Monster und Dämonen ... 206
Unbewegliche aber dennoch dynamische Wächter ... 210
Hindernisse ... 212
Hindernisse auf der Erschliessungsachse ... 212
Architektonische Hindernisse am Beispiel des Aling-Aling ... 212
Begehbare Hindernisse aber dennoch Barrieren ... 214
Betonung von Achsen ... 218
Hindernisse erzeugen Spannung ... 220
Die Bedeutung des „Umgehens“ in den Religionen ... 223
Links und Rechts – Außen und Innen ... 226
Coriolis-Kraft ... 228
Die Erschließung der Tempelanlage von Angkor Vat ... 229
Die Eingangszone als Prozessionsweg ... 233
Stufen und Treppenanlagen ... 248
Stufen als Physische Schwellenbereiche ... 248
Match Cut ... 250
Stufen als Barrieren ... 254
Die Bedeutung erhöhter Bodenbereiche ... 255
Räumliche Verdichtung ... 257
Stufen ins Paradies ... 258
Stufen ins Jenseits ... 266
PORTAL, TOR UND TÜR, DURCHGANG ... 282
Funktionen eines Portals ... 288
Portal-Physiognomien und deren architektonischer Ausdruck ... 291
Massstäblichkeit. Die Bedeutung der Grösse. ... 291
Hauptportal – Nebenportal – Seitenportal. Die Bedeutung der Position. ... 298
Das öffnende und das schliessende Portal. Die Bedeutung von Form und Material. ... 303
Quadratisch ausgerichtete Portale ... 306
Horizontal und vertikal ausgerichtete Portale ... 309
Auskragende und Züruckversetzte Portale ... 322
Transparente Türe versus volle Türe ... 337
Bewegliche Teile von Eingangsportalen und deren Bedeutung für den Eintretenden ... 341
ZUSAMMENFASSUNG ... 346
ABBILDUNGSVERZEICHNIS ... 359
LITERATURVERZEICHNIS ... 379

EINLEITUNG

Seit Beginn meines Studiums der Architektur beschäftigt mich die Frage, welche Aspekte die Menschen dazu veranlassen, beim Betreten eines Gebäudes auf ganz bestimmte Weise auf die vorliegende Situation zu reagieren. Warum wird ein kultischer Bau konzentriert und besonnen erschlossen, ein Geschäftslokal ungehemmt und selbstsicher? Welchen Unterschied macht es, ob ein Bauwerk mit enormer Anstrengung etwa über einen schwierigen Aufstieg erreicht wird oder ob modernste Technik die Erschließung auf einen anstrengungslosen Bewegungsvorgang reduziert?
Die Antwort liegt in der differenzierten Erwartungshaltung, evoziert durch die Architektur der Eingangszone. Sie entscheidet maßgeblich darüber, ob ein Gebäude entspannt, neugierig, beunruhigt oder sogar mit einem Gefühl der Angst betreten wird.

Eingangszonen gehören zu den wichtigsten, aber auch schwierigsten Bereichen im architektonischen Konzept eines Bauwerks. Als geführte Verbindungswege zwischen Außen- und Innenraum üben sie einerseits eine visuelle Leitfunktion aus, andererseits führen sie durch die Abfolge unterschiedlicher Raumeindrücke eine Bewusstseinsänderung beim Betrachter herbei. Der Eingangsbereich ist ein erster Hinweis auf die Funktion eines Gebäudes und charakterisiert dessen Stellung im umgebenden Raum.

Umso unverständlicher ist es daher, dass dieses Thema in der Architekturgeschichtsliteratur bisher nur am Rande behandelt wurde. Literatur ist zwar vorhanden, die Auseinandersetzung mit der Thematik der Eingangszone beschränkt sich jedoch vielfach nur auf die Stelle des Eintretens. Nur selten wird auf das Bezug genommen, was hinter dem Eingang folgt, das Ziel des Erschließungsweges, kaum auf jenen Bereich, der vor dem Gebäudeeingang existiert, der antizipierten, oft weit vor dem eigentlichen Bauwerk beginnenden Eingangszone. *Rudolf Arnheim, Mircea Eliade, Günther Fischer, Jörg Kurt Grütter, Sigrid Hauser, Christa Illera, Herbert Muck* und *Heinrich Wölfflin* liefern wichtige Beiträge zur Thematik, behandeln Einzelaspekte wie etwa die elementare Form oder die Thematik der Schwellenbereiche, etwa im religiösen Kontext.

Ziel dieser Dissertation ist es, den Bestand wissenschaftlicher Erkenntnisse insofern zu erweitern, als dass nicht nur verschiedenste Aspekte zur Thematik der Eingangszone bearbeitet werden, sondern diese auch in einen allgemeinen, umfassenden Zusammenhang gestellt werden. Was bedeutet es, wenn *Zaha Hadid* für das Eingangsbauwerk zur *Hungerburgbahn* in Innsbruck nahezu die selbe Formensprache verwendet wie sie auch an einem traditionellen Wohnhaus der *Toraja* in Indonesien zu finden ist, oder wenn ein thailändischer Tempel aus dem 18. Jahrhundert ebenso wie eine mexikanische Tempelpyramide aus dem 10. Jahrhundert so steile Stufen entlang der Eingangszone besitzt, dass diese nicht mehr erschließbar sind und daher vielmehr symbolischen Charakter haben? Welche gemeinsamen Anliegen gab es?

Unablässig ist daher ein weltweiter, globaler Vergleich unterschiedlicher Architekturbeispiele. Nur den europäischen Raum oder die zeitgenössische Architektur heranzuziehen, wie es bis jetzt in der Literatur leider viel zu oft der Fall war, ist zu wenig. Im Vergleich zu außereuropäischen Kulturkreisen bietet Europa nur einen Bruchteil an hervorragenden Architekturkonzepten, speziell im Hinblick auf die Eingangszone. Die offensichtliche Missachtung eines so wesentlichen architektonischen Aspekts lässt sich vielleicht damit erklären, dass die außereuropäische Baukunst erst zu einem geringen Teil wissenschaftlich ausgearbeitet ist.

Mit dieser Intention wird jedoch kein chronologischer Nachvollzug von Entwicklungen, schon gar keine Vollständigkeit der Darlegung angestrebt, sondern es sollen verschiedenste architektonische Beispiele miteinander verglichen und jene Prinzipien herausgefiltert werden, welche allgemeine, weltweite Gültigkeit haben, nicht zuletzt jene Kriterien, welche von Natur aus gegeben sind und daher vom Menschen kaum zu beeinflussen. Als Beispiel seien hier der Einfluss der Schwerkraft und deren visuelle Aussagekraft auf die Architektur der Eingangszone erwähnt. Diese gilt weltweit, unabhängig von Kultur, Ort und Zeit.

Über die Schwerkraft begründet sich auch die Unterscheidung zwischen Architektur und Kunst. Malerei ist zweidimensional, bewegt sich in der Fläche und nicht in einer räumlichen Struktur. Plastiken sind zwar dreidimensional, besitzen jedoch keine benutzbaren Räume. Architektur besitzt diese, ist jedoch, im Unterschied zur Malerei, an Naturgesetze gebunden und damit eingeschränkt. Gemeint sind damit nicht nur das Naturgesetz der Schwerkraft, sondern ebenso der Einfluss der Sonne und im besonderen Maße jener der menschlichen Physis. Nicht nur der Gesichtsinn, sondern auch der Muskelsinn, welcher uns Schwere, Kontraktion und Kraft kennen lehrt, machen eine ästhetische Beurteilung körperlicher Formen möglich.

Der inhaltliche Aufbau dieser Arbeit sieht eine thematische Annäherung vom antizipierten, weit in den Außenraum verschobenen Eingang bis hin zum charakteristischen Eingangsportal vor. Ansteigende und ebene, sowie lineare und nicht-lineare Erschließungswege sowie die Funktion des Vorplatzes in den unterschiedlichen Architekturtraditionen stehen dabei im Vordergrund. Das zweite Hauptkapitel bearbeitet unterschiedliche Orientierungskriterien von Eingangszonen wie etwa nach kosmischen oder visuell fassbaren Dimensionen aber auch nach städtebaulichen Kriterien sowie politischen und religiösen Zentren. Im dritten Hauptkapitel steht ein architektonischer Vergleich unterschiedlichster Eingangskomponenten im Vordergrund. Freistehende Architekturelemente wie etwa das japanische Torii werden dem römischen Triumphbogen gegenübergestellt, balinesische Wächterfiguren der ägyptischen Sphinx. Einen Schwerpunkt bildet die Frage, welchen Einfluss ein zu umgehendes Hindernis auf das Bewusstsein der erschließenden Person ausübt. Schließlich soll die Bedeutung von aufwärtsführenden Treppenanlagen im Vergleich zu abwärtsführenden Treppenanlagen entlang der Eingangszone analysiert werden. Das vierte und letzte Hauptkapitel beschreibt die Funktionen eines Eingangsportals, gefolgt von einer Analyse unter-

schiedlichster Portal-Physiognomien im Hinblick auf deren visuelle Aussagekraft. Den Abschluss bildet die Klärung der Frage, inwieweit die Aufgehrichtung einer Türe den Bewegungsfluss in Richtung Gebäudeinneres beeinflusst.

Verglichen werden sollen architektonische Konzepte aus voneinander unabhängigen Kulturen Europas, Afrikas, Asiens und Amerikas, vom prähistorischen Zeitalter bis zur Gegenwart, mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Diese Methodik erweist sich insofern als brauchbar, da hier Beispiele gegenübergestellt werden, deren Ort, kulturelles Umfeld und Entstehungszeit stark voneinander differieren, jedoch die Architektur des Eingangs nahezu vollkommen übereinstimmt. Wie es dazu kommen kann, welche Grundvoraussetzungen zu dieser Übereinstimmung führen, soll im Zuge dieser Arbeit untersucht werden.

Die Konsequenz dieser vergleichenden Architekturanalyse soll all jenen, welche sich mit Architektur beschäftigen, ein breites Spektrum an Beispielen von Eingangszonen bieten, primär jedoch allgemein gültige Prinzipien in der Architektur aufzeigen. Auch richtet sich diese Arbeit an planende Baumeister und Lehrbeautrage höherer technischer Lehranstalten im Bereich des Hochbaus. Zu bemerken ist, dass diese Berufsgruppen im Allgemeinen dazu tendieren, nicht allgemein gültige Grundsätze und Maßstäbe der Architektur anzuwenden, stattdessen formalisierte Objektschemata bevorzugen, was dazu führen kann, dass Architektur mit Zeichen und Formen versehen wird, welche oft zu Missverständnissen und falschen Interpretationen führen. Der Eingang wird oft nicht mehr als dieser erkannt, oft auch nicht gefunden. Teile des Gebäudes, welche mit dem Eingang nichts zu tun haben, werden unabsichtlich, aus einer gewissen Unkenntnis heraus, als Blickpunkt in der Fassade gestaltet, der Eingang selbst ist jedoch weder der Funktion, noch der Größe oder Symbolik des Gebäudes angepasst.
Die Antwort auf die Frage, wie die Eingangszone eines Gebäudes gestaltet werden muss, hängt von vielerlei Faktoren an, wobei es oft nur Nuancen sind, welche darüber entscheiden, mit welcher Erwartungshaltung das Gebäude erschlossen wird. Hier also eine allgemeine gültige Form anwenden zu können, scheint unrealistisch.
Nur in der vergleichenden Architekturanalyse lassen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Ich möchte den Menschen Bauwerke in Erinnerung rufen, die heute längst in Vergessenheit geraten sind, um zu zeigen, welche Intention, Kunstfertigung und Funktion diese innehatten, um vielleicht auch heute noch das ein oder andere Element am richtigen Ort und ihrer richtigen Funktion wieder einsetzten zu können. Tradition zu interpretieren bedeutet gleichzeitig, ihren Bestand zu bewahren.

ANTIZIPATION DES SCHWELLENRAUMES

Eintreten bedeutet Fortbewegen. Eintreten ist kein statisches Verhalten, sondern eine dynamische Bewegung. Es erfolgt nicht an einem bestimmten Ort und nicht in einem Moment, sondern ist ein räumlich-zeitlicher Prozess. Der Eingang beschränkt sich nicht auf die Haustür, welche heute noch als Trennung zwischen Außenwelt und Geborgenheit des Hauses gilt, sondern ist eine komplexe Raumsequenz.
Die Verzögerung der Schwelle kann sich vom Innenraum bis weit in den Außenraum eines Gebäudes erstrecken. Die Abfolge unterschiedlicher Bereiche entlang dieses Schwellenraumes erzeugt unterschiedliche Raumeindrücke. Je nach Gestaltung dieser Bereiche wird eine ganz bestimmte Erwartungshaltung beim Eintretenden erzeugt, welche ihn auf die vorliegende Situation einstimmt.

Eine lange, ausgedehnte Eingangssequenz ermöglicht durch die Faktoren Raum und Zeit eine Kombination verschiedenster Sinne und dadurch eine vollständige Erfassung des Umgebungsraumes. Voraussetzung ist jedoch eine gezielte, auf den Menschen abgestimmte Architektur, denn Sinne vermitteln nicht nur Fakten über unsere Umwelt, sondern erwecken Emotionen, Assoziationen und Gefühle. Der visuelle Sinn zählt zu den wichtigsten, denn neunzig Prozent aller Sinne werden über das Auge wahrgenommen. Ein Sinn alleine hat jedoch verhältnismäßig wenig Wirkung, erst in Kombination aller Sinne kann die Umwelt vollständig erfasst werden. Ein Beispiel dafür ist der Doppeleffekt von Bewegungs- und Hörsinn. Nur zusammen vermitteln sie eine korrekte Information über Richtung, Entfernung und Gestalt eines Gebäudes.

Fehlt der Vorbereich zum eigentlichen Ziel, fehlt ein erheblicher Teil der *Wahrnehmung*. Als Wahrnehmung bezeichnet man die Verarbeitung von Reizen, mit dem Ziel, dem Erlebten einen Sinn zu geben. Die Verarbeitung geht über die Aufnahme des Reizes, den Vergleich und die Bewertung, die Einordnung in die Erfahrung sowie über die abschließende *Reaktion*[1].
Fehlt die Möglichkeit einer Wahrnehmung im Vorbereich zur eigentlichen Architektur, so ist es unmöglich, den Menschen auf die vor ihm liegende Situation vorzubereiten und einzustimmen, das heißt, seine Gedanken auf ein ganz bestimmtes Thema einzuengen, eine bestimmte Spannung oder vielleicht auch Neugier in ihm zu erwecken. So muss sich auch die Architektur entlang der Eingangszone einengen und verdichten.

Eingangsbereiche haben die Aufgabe, das Verhalten der Menschen auf ganz bestimmte Weise zu beeinflussen und in eine geplante Richtung zu lenken. Eine bestimmte architektonische Vorgabe bewirkt eine bestimmte (Verhaltens-)Antwort des Menschen.

[1] Im Wörterbuch der Soziologie (HILLMANN, Karl-Heinz, 4.Auflage, Stuttgart (Kröner) 1994, S.720) wird die *Reaktion* als die durch äußere Reize ausgelöste Verhaltensantwort eines Organismus bezeichnet.

ANSTEIGENDER SCHWELLENRAUM

Situationen, in denen die Annäherung an das Eingangsbauwerk eines Gebäudes oder einer Anlage mit einer Änderung des Höhenniveaus verbunden ist, finden wir in der Architekturgeschichte immer dann, wenn ein bewusster Kontrast zur Homogenität der Umgebung angestrebt wird. Räumliche Hervorgehobenheit durch Positionierung an einer erhöhten Stelle ist ein geeignetes Mittel, auf eine abweichende Funktion, einen besonderen Rang oder eine spezielle Charaktereigenschaft hinzuweisen. Eine besondere Lage sowie eine besondere Größe eines Gebäudes sind seit jeher semantische Codes, die gleichzusetzen sind mit einer besonderen Bedeutung[2].

Isolation auf der Spitze eines Berges, Abgeschiedenheit in einem Naturraum sowie das völlige Umgebensein von Freiraum bedingen gleichzeitig einen langen, ansteigenden Aufstiegsweg. Wird dieser Weg ausschließlich für ein einziges Gebäude errichtet und zudem noch architektonisch inszeniert, kann auch ein ortsfremder Betrachter mit Hilfe seiner verinnerlichten gesellschaftlichen Wertskala die Bedeutung des vor ihm liegenden Bauwerks erkennen.
Allgemein gültige Ausdrucksregeln, die einem bestimmten architektonischen Arrangement eine bestimmte Bedeutung zuordnen, geben dem Betrachter einen ersten Aufschluss über die vor ihm liegende Situation. Wichtig ist jedoch, sich neben dem visuellen Eindruck auch soziokulturelle Faktoren wie Religion und Gesellschaftsform vor Augen zu führen. Kultbauten sprechen im Gegensatz zu profanen Bauten eine weit komplexere Sprache als auf den ersten Blick angenommen wird.

Ist der Weg zu einem Bauwerk steil und daher zu Fuß nur in Verbindung mit großer Anstrengung und eventuellen Gefahren zurückzulegen, ist das ein erster Hinweis darauf, dass er möglicherweise den Ritus des Übergangs vom Profanen zum Heiligen bedeutet, vom Vergänglichen zur Ewigkeit oder vom Menschen zur Gottheit.
Hinauf zu gehen heißt, die Bedeutung der Architektur zu erkennen, nämlich dass der Blick von einer erhöhten Position mehr bietet als von einer tiefer gelegenen Ebene.

Ist der Zugangsweg direkt auf das Ziel ausgerichtet, hat der Betrachter das Bauwerk am Ende des axialen Aufstiegs oder zumindest das nächst folgende Eingangsbauwerk vor Augen. Durch die Bewegung hin auf das Ziel bieten sich ihm verschiedenste Bilder und Anblicke, welche sich ständig verändern. Das Bauwerk rückt visuell immer näher und wird dabei immer größer und eindrucksvoller.
Eingangszone und Bauwerk sind somit genau vorgezeichnet und eindeutig erkennbar, das heißt eine direkte Hinführung auf das Thema ist von Beginn an möglich.

[2] Vergl. FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache*…S.104 u. 105

LINEARER, INSZENIERTER AUFSTIEGSWEG





Abb. 1, links: Bergpark *Schloss Wilhelmshöhe*, Kassel; Karlsberg mit dem so genannten *Herkules* oder *Riesenschloss* und den Kaskaden; 18.Jh.
Abb. 2, rechts: Hinduistischer Khmer-Tempel *Phnom Rung*, Thailand, 10.-11.Jh.

Der Vergleich des *Herkules-Oktogons* auf der *Wilhelmshöhe* in Kassel (Abb.1) und des hinduistischen Khmer-Tempels *Prasat Hin Khao Phnom Rung* in Thailand (Abb.2) lässt auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten erkennen. Beide sind auf der Spitze eines Berges positioniert und verfügen über eine lineare, ansteigende Zugangssequenz. Im Beispiel *Wilhelmshöhe* ist der Weg mit Kaskaden nach der Idee des englischen Landschaftsgartens inszeniert, in *Phnom Rung* säumen Stelen und symbolisch behaftete Tierfiguren die Zugangsachse. Der höchste Punkt beider Anlagen, ein pyramidenförmiger Turmaufbau, liegt über dem Zentrum des Bauwerks. Hier, am Ende der axialen Zugangssequenz, findet die Architektur ihre höchste Konzentration.

Doch trotz formaler Ähnlichkeit der Eingangssequenz sind Funktion und Bedeutung beider Bauwerke sehr unterschiedlich. Ebenso sind Entstehungszeit und Ort der Errichtung weit voneinander entfernt:
Das *Herkules-Oktogon* ist ein profanes Kulturgut, welches sich ungefähr 250 Meter über *Schloss Wilhemshöhe* in Kassel befindet. Es wurde errichtet, um nach italienischem und französischem Vorbild Wasserspiele zu inszenieren. Die Spitze des aus dem 18. Jh. stammenden Bauwerks krönt eine *Herkules*-Statue, da der Anlage ein Thema aus der griechischen Mythologie, die „Schlacht der Giganten", zugrunde liegt: *Herkules*, als Sinnbild des Siegers, überschaut das unter ihm liegende Kampffeld. Pyramide und *Herkules* lassen sich als typische Symbole des Barocks für den Ruhm des Fürsten interpretieren.

Der thailändischen Khmer-Tempel *Phnom Rung* ist ein hinduistischer Sakralbau, welcher den Erlösungsweg in *Nirvana* symbolisiert. Mit dem Bau der Tempelanlage an der Route ins kambodschanische *Angkor* wurde bereits im frühen 10. Jh. begonnen, also cirka 800 Jahre bevor die Anlage auf der *Wilhelmshöhe* in Kassel errichtet wurde.

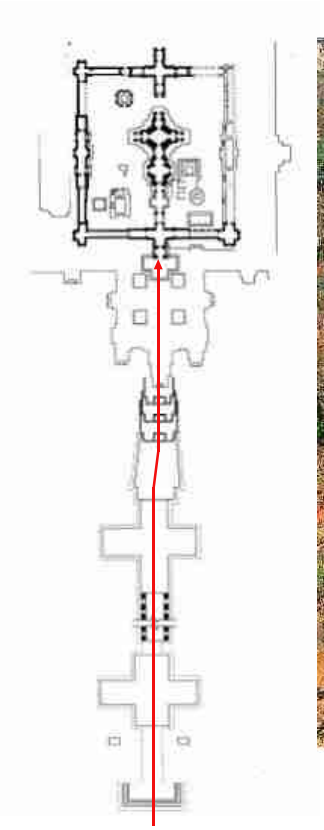




Abb. 3, links: Hinduistische Tempelanlage von *Phnom Rung*, Thailand, 10. Jh., Grundriss

Abb. 4, rechts: *Phnom Rung*, Luftaufnahme mit Eintragung der Zugangsachse

Der Tempel befindet sich auf einer künstlich planierten Hügelgruppe (Abb.3) des nicht aktiven Vulkans *Khao Phnom Rung* am *Khorat-Plataeu* im Nord-Osten Thailands und symbolisiert die *göttliche Wohnstätte Shivas*[3] auf dem heiligen Berg *Kailasa*[4].

Nicht nur der Hinduismus, sondern auch viele andere Glaubenrichtungen messen dem Aufstieg auf einen Berg eine tief religiöse Bedeutung zu:
Im mittelalterlichen Christentum galt der Kalvarienberg (*Golgatha*) als Mittelpunkt der Welt. Moses empfing auf dem Berg *Sinai* die Gesetzestafeln. Mohammed hatte auf dem Berg *Hira* in der Umgebung von Mekka seine erste Vision und Jesus hielt seine erste Predigt ebenfalls auf einem Berg.
Im orientalischen Raum werden die Götter selbst mit Bergen assoziiert. Beispiele dafür sind *künstliche Berge* wie die altmesopotamische *Zikkurat* oder indisch-buddhistische Kultbauten wie *Borobodur* in Java. Der *künstliche Berg*, wie zum Beispiel die Stufenpyramide mesoamerikanischer Völker, ist gleichzeitig auch ein *Symbol für den Himmel*, auf dem die Sonne am Vormittag hinauf- und am Nachmittag hinabsteigt. Der hinduistische Tempel wird in jener Form mit den mythologischen Bergen[5] identifiziert, indem er selbst als Berg betrachtet wird.

[3] „*Shiva* wir von seinen Anhängern als Großer Herr *(Maheshvara)* angesehen, als Größter unter den Göttern *(Mahadeva)* und als höchstes Prinzip des Universums. Im Hinduismus wird *Shiva* seiner Energie wegen verehrt, die als seine wesentliche Eigenschaft gilt… *Shiva* wird in der Form des *linga* verehrt, was wörtlich „Mal" oder „Zeichen" heißt, …Er wird auch als Herr der Tiere angebetet, und sein „Fahrzeug" ist der Stier *Nandi.*"
(Definition nach MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel*…S. 23-25)

[4] *Kailasa* ist ein legendärer Gipfel im Himalaja und Wohnsitz des Gottes *Shiva*

[5] Der so genannte *Weltenberg* unter ihnen ist *Meru*, nach hinduistischen Glauben das Zentrum im Modell eines flachen und kreisförmigen Universums. Um den kosmischen Berg *Meru* kreisen Sonne, Mond und Sterne. Die Kontinente und Meere sind konzentrisch um die Basis des *Meru* angeordnet. Der Kontinent, auf dem die Menschen leben, befindet sich im Süden.
Dieses kosmische Modell ist einerseits von großer Bedeutung für den Hindu-Tempel, weil er in symbolischer Weise das Universum nachzubilden versucht, und andererseits für den Menschen, der als Glied im kosmischen Geschehen betrachtet wird. (Vgl. MICHELL, George, Der Hindu-Tempel…S.20)

Er wird damit zu einem architektonischen Abbild oder, anders gesagt, er ist eine Erwiderung auf die heiligen Göttersitze und verheißt damit den Gläubigen denselben Verdienst, den sie durch einen tatsächlichen Besuch dieser Berge erlangen würden.

Um das Tempelgebäude zu erreichen, muss der Gläubige als erstes die vorgezogene Sequenz des Hügels überwinden (Abb. 3 und 4). Der geistige Übergangsritus beginnt an der profanen Schwelle eines Prozessionsweges bereits zweihundert Meter vor dem eigentlichen Tempelheiligtum. Dieser symbolisiert die spirituelle Reise aus der irdischen Welt in den göttlichen Ehrentempel[6].

Der Weg ist geradlinig und inszeniert, der Übergang in den sakralen Bereich wird gleichermaßen zelebriert. Die Akzente sind auf den Vorbereich der Architektur verschoben, auf den Zugang zum Tempelgebäude.
Sinn der Symbolik des Durchschreitens unterschiedlicher Sequenzen entlang des Aufstiegsweges ist die Verknüpfung mit der Vorstellung des Übergangs vom Zeitlichen zum Ewigen. Es ist ein Versuch, die Grenzen zwischen Menschlichem und Göttlichem aufzulösen. *Höhersteigen* und den *Berg Meru* in Form des Tempelgebäudes zu erklimmen, bedeutet für einen Hindu, den Göttern sehr nahe zu kommen. Den Tempel zu erreichen, ohne den Weg des Aufstiegs zu gehen, hieße gleichsam, den kosmischen Berg und damit die Götter zu verleugnen.

Die Erweiterung und Verschiebung der Architektur nach außen, in den Schwellenraum, hat eine weitere Begründung. Sie liegt in der geschichtlichen Tradition des hinduistischen Asiens, die Tempelanlage direkt mit dem Königshaus zu verbinden. So liegt auch die Tempelanlage von *Phnom Rung* an der Route nach *Angkor*, dem einstigen Sitz eines zum Gott erhobenen Königs.

Aus historischen Aufzeichnungen geht hervor, dass der Tempelbau vorwiegend unter königlicher Patronage durchgeführt wurde. Die Errichtung eines Tempels aus Stein war entsprechend teuer, da das Material in vielen Fällen von einem weit entfernten Steinbruch herangeschafft wurde. Nur Herrscher waren in der Lage, derartige Bauprogramme zu finanzieren. Nach Ansicht der Gläubigen wurde die Errichtung eines Tempels zum Besten der ganzen Gemeinde unternommen, da er ihr gemeinsames geistliches Streben verkörperte. Sie verstanden ihn als aufrichtigen Ausdruck der Frömmigkeit des Herrschers, dem *Schutzherrn* des Tempels. Insofern gelang es jenem auch, seine Untertanen davon zu überzeugen, dass sich die Macht des Königs aus dem göttlichen Gesetz ableite.
Der Bau der Tempel erfüllte damit nicht nur die Rolle der Könige als Vermittler von göttlichem Willen und göttlicher Macht, sondern erhöhte auch ihre Stellung auf Erden.

[6] Ziel der hinduistischen Religion ist das Erlangen geistiger Vollkommenheit. Der Weg ins *Nirvana* wird mit einer langen Reise in vielen Etappen verglichen, die man sich als fortschreitenden Aufstieg durch verschiedene Stadien des Bewusstseins vorstellt. Vom Standpunkt eines Hinduisten sind die Lebensläufe der Menschen nur Stufen im Voranschreiten zur endgültigen Befreiung. Die Mystik ist so geartet, dass es sich bei ihr um ein Eins-Werden der Menschenpersönlichkeit mit der Götterpersönlichkeit handelt. So versteht man den Tempel als einen Ort des Durchgangs, eine Überfahrtsstelle. Er ist das Symbol höchster Erleuchtung.



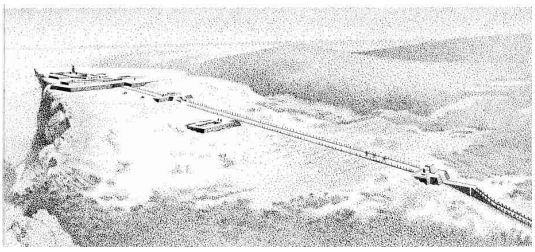




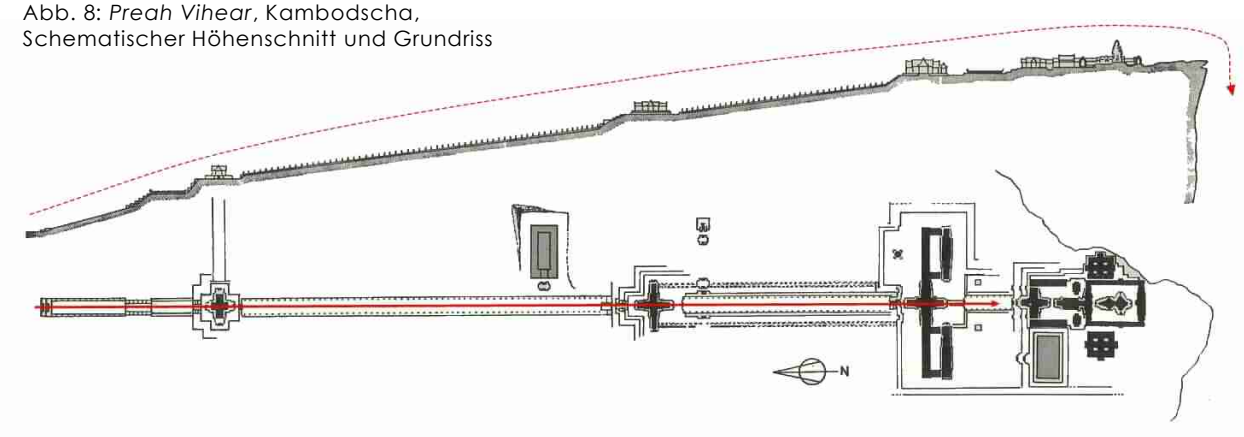
Abb.5, 6 und 7:
Preah Vihear, Kambodscha,
Plateu der Dang-Rek-Kette, Mitte 11. Jh.

Zudem glaubten die Herrscher an die Möglichkeit, durch den Bau eines Tempels Unsterblichkeit zu erlangen, da nach dem *Shilpaprakasha*[7] alles mit der Zeit vergeht, ein Denkmal aber ewig besteht.[8]

Die überdimensionierte Eingangssequenz, wie sie auch im folgenden Beispiel zu sehen ist, reicht weit in den Außenraum der Tempelanlage. Sie entspricht einer „Verbindungsstraße" zwischen dem König und Gott. Die Gesamtanlage des Heiligtums *Preah Vihear* (Abb. 5, 6 und 7) aus der Mitte des 11. Jahrhunderts beruht auf einem axial, nordsüdlich ausgerichteten Plan. Der lange Aufstieg endet bei einem Tempel, welcher sich 80 Höhenmeter über dem Beginn der Eingangssequenz befindet.
Auch hier wurden die Grundregeln der Khmer-Architektur strengstens eingehalten. Sie beruhen auf den Begriffen Achse und Symmetrie. *Preah Vihear* ist insofern axial ausgerichtet, als dass es durch eine Gerade bestimmt ist, den Zugangsweg. Die Luftaufnahme lässt die Tempelstraße wie einen gewaltigen Richtungspfeil in der Landschaft erscheinen. Symmetrie verleihen ihm die beidseitig angeordneten Bauwerke entlang der Zugangssequenz. Sie sind so gestaffelt, dass sie in einer ständigen architektonischen Steigerung zum Allerheiligsten hinführen.
Um die Intensität in Richtung des Heiligtums weiter und noch dazu in einfacher Weise steigern zu können, machten sich die Tempelbauer wie im thailändischen *Phnom Rung* die topographischen Gegebenheiten zunutze. Durch die Positionierung an einem Berghang steigt die Eingangssequenz zum Tempelberg stufenweise an. Die Möglichkeit einer räumlichen Verdichtung in Form steigender Gebäudehöhen, je näher man zum Tempelheiligtum kommt, übernimmt in diesem Fall die zusätzliche Dimension des Terrains.

[7] Das *Shilpaprakasha* ist eine hinduistische Handschrift über den Tempelbau.
[8] MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.60

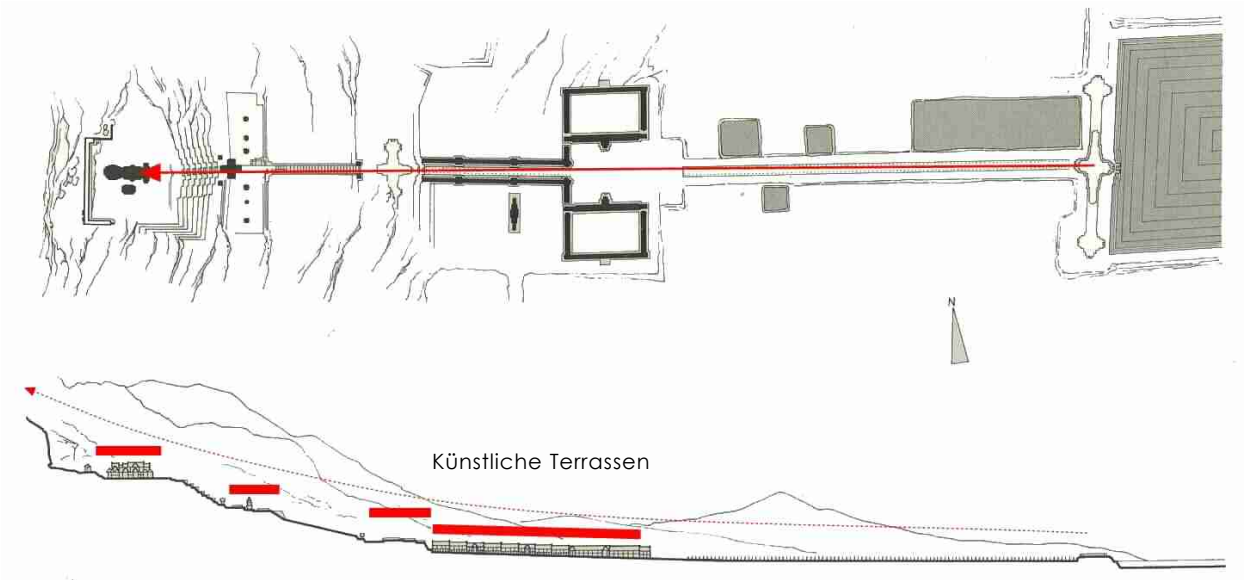
Abb. 8: *Preah Vihear*, Kambodscha,
Schematischer Höhenschnitt und Grundriss



Hinter der Tempelanlage fällt das Gelände steil ab (Abb. 8). Die Kulisse des Tempelgebäudes ist somit der Himmel. Das Bewältigen der langen Zugangssequenz und schließlich das Erreichen des Tempelgebäudes empfindet der Gläubige gleichsam als Eintritt in den Himmel.

Die Sequenz des Eingangs erstreckt sich über eine Länge von ungefähr 800 Metern. Aufgrund der großen Entfernung zum Hauptheiligtum der Tempelanlage konnte der Abstand der einzelnen architektonischen Elemente rhythmisch gegliedert werden und auf diese Weise zu einer Intensitätssteigerung beitragen:
Die Nebenbereiche oder -themen entlang der Eingangssequenz wurden in Richtung des Tempelheiligtums immer enger gesetzt, was zu einer starken Polarisierung der Hauptrichtung führt (Abb. 8). Die Verminderung der Abstände zwischen den einzelnen Bauwerken trägt zudem wesentlich zur Steigerung der Raumdynamik bei. Die räumlichen Eindrücke folgen in immer kürzen Zeitabständen aufeinander was zugleich auch die Konzentration des Gläubigen steigert. Auch Anzahl und Größe der Tempelbauwerke nehmen entlang des Aufstiegs zum Hauptheiligtum zu.[9]

Abb. 9: *Wat Phou*, Laos, 11. Jh., Grundriss und Schnitt



[9] Vgl. STIERLIN, Angkor, *Weltkulturen und Baukunst*…S.95 – 96 bzw. S.144

Wat Phou ist das bedeutendste Relikt der Khmer-Dynastie in Laos (Abb. 9-12). Wie *Preah Vihear* wurde auch dieses Heiligtum axial ausgerichtet. Es steht aber nicht auf einer Anhöhe, sondern lehnt sich an einen Berghang an. Die Spitze des Tempelturms ist hier nicht der höchste Punkt des Berges, sondern befindet sich weit unter dem Berggipfel. Damit das gesamte Heiligtum nicht vom aufragenden Berg „erdrückt" wird, musste eine allmähliche Steigerung der Architektur unternommen werden. Die einzelnen Stationen der Zugangssequenz einfach nacheinander auf den Bergrücken zu setzen würde einerseits die aufsteigende Bewegung zu sehr intensivieren, andererseits die Gebäude sehr instabil wirken lassen. Die Anlage wurde daher auf einer Reihe künstlicher Terrassen errichtet. Die einzelnen Bereiche konnten so in Form und Größe entsprechend ausformuliert werden und erlangten dadurch eine wesentlich größere Bedeutung.

Im Gegensatz zur Tempelanlage *Preah Vihear* haben die Besucher der Anlage von *Wat Phou* bereits am Beginn der Eingangssequenz sämtliche Stationen des Weges vor Augen und können ungefähr einschätzen, wie weit der Weg bis zum Tempelheiligtum sein wird. Der Besucher hat während des Aufstiegs zwar ständig sein Ziel im Blickfeld, kann aber gleichzeitig auch den Weg sehen, der noch vor ihm liegt. Dieser ist ungefähr 1,4 km lang; der Anblick und das Wissen um die bevorstehende Anstrengung können in diesem Fall bereits als *Schwellen* betrachtet werden.
Bei der Anlage *von Preah Vihear* ist die Länge des Weges optisch nicht erfassbar. Der Gläubige überblickt immer nur eine von mehreren Sequenzen und betrachtet daher jede einzelne Station am Weg als kleines Ziel. Er nimmt jedes Tempelgebäude entlang des Augstiegs intensiver wahr, da er die anderen Bauwerke nicht sehen kann. Er konzentriert sich auf das, was er gerade sieht.

Abb. 10, unten links:
W*at Phou*, Laos, 11.Jh., Verbindungsstiege

Abb. 11, rechts oben:
Wat Phou, Blick vom Tempelheiligtum nach unten

Abb. 12, rechts unten:
Wat Phou, Blick nach oben zum Berg.
Leider befindet sich das Tempelheiligtum in einem sehr schlechten Zustand. Der obere Teil der Anlage ist fast zur Gänze zugewachsen.



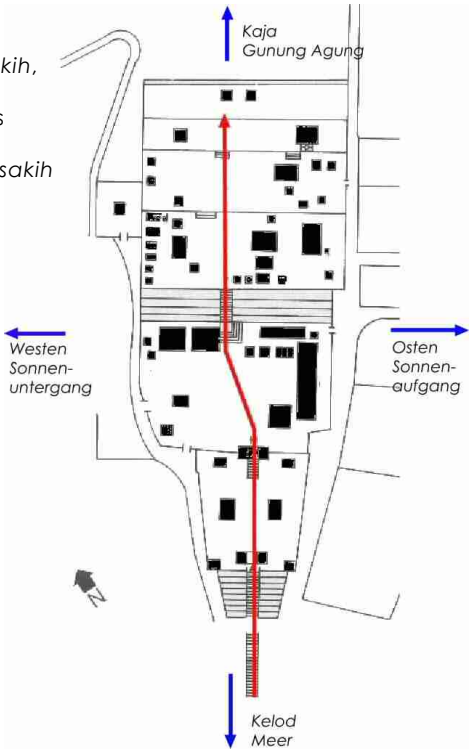


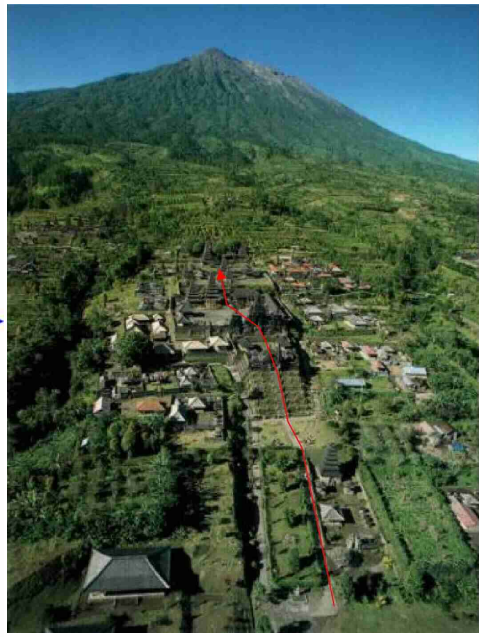


Das Prinzip der Erhöhung ist in der Architektur seit jeher ein Ausdruck von Macht. In den Mythen Balis heißt es, dass Götter gemäß ihrem Rang über den Behausungen der Menschen residieren, was verständlich macht, dass in Indonesien der Berg eines der herausragenden Symbole von Macht ist. Dieses Symbol steht wie in den zuvor genannten Beispielen mit der hinduistischen Vorstellung vom Berg *Meru* als Zentrum der Welt und dem Wohnort der Götter in Beziehung.

Abb. 13, links: *Pura Besakih*, Bali, Indonesien, 11. Jh. Schematischer Grundriss

Abb. 14, rechts: *Pura Besakih* Luftaufnahme





Der bedeutendste Berg Balis ist der 3142 m hohe Vulkan *Gunung Agung* (Abb. 14*)*. Er prägt das Bild von Welt und Kosmos der Balinesen. Sie sehen sich in einem Spannungsfeld zwischen den extremen Polen des *Gunung Agung* und des Meeres und sind mit all ihrem Streben bemüht, einen versöhnlichen Ausgleich zwischen den gegensätzlichen Mächten zu finden. *Kaja* heißt die zum Berg weisende Richtung und kennzeichnet das Positive. *Kelod* bezeichnet die vom Berg abgekehrte Richtung und umfasst das Negative, dämonische Mächte wie Krankheit, Tod und Verderben, welche aus den Meerestiefen nach oben wirken[10]. In dieser Erkenntnis der komplementären Kräfte liegt das Wesen der balinesischen Tempelarchitektur. Es gibt kein Gut ohne Böse, kein Oben ohne Unten, kein Tag ohne Nacht.

Das religiöse Zentrum Balis, der *Pura Besakih* am Südhang des *Gunung Agung* in Bali, ist nach diesem Prinzip gebaut (Abb. 13 und 14). Die Tempelanlage wird seit dem 11. Jh. n. Chr. ständig erweitet; die jüngsten Tempelgebäude sind erst wenige Jahre alt. Die gestreckte Anlage mit einer ebenso ausgedehnten Eingangssequenz ist der Versuch einer Versöhnung zwischen Göttern und Dämonen. Der Kopf der Anlage, der elfstöckige *Meru*, befindet sich am Berg, die Eingangsbauwerke darunter sind jene Bereiche der Anlage, welche nahe dem Meer liegen. Beim Erschließen der Anlage ist der Blick stets zum heiligen Berg *Gunung Agung* gerichtet.

[10] Vgl. SIEBERT, *Java. Bali…*, S.274 - 278

Bei der balinesischen Religion handelt es sich um eine Variante des Hinduismus. Zudem wird ein umfangreicher Ahnenkult ausgeübt.
Die lange Sequenz des Eingangs entspricht hier wieder dem Erlösungsweg ins *Nirwana*. Es ist der Weg vom irdischen Profanen zum göttlichen Heiligen, indem er die so genannten *Balinesischen Durchgangsriten* nachahmt (Abb. 15). Die Kultbauten Balis übersetzen diesen *Lebenszyklus* in die Sprache der Architektur: Kritische, gefährliche Ereignisse im Leben sind in der Tempelanlage in Form von *virtuellen Schwellen* dargestellt (Abb. 16).
Der erste Hof – man könnte ihn auch als Vorplatz bezeichnen – symbolisiert die irdische Welt. Der zweite Hof bildet die Schleuse zum Allerheiligsten, der dritte Hof ist das Allerheiligste. Er ist zugleich auch jener Teil der Anlage, der vom Eingang am weitesten entfernt ist. In seiner Heiligkeit entspricht er dem Altarraum des Christentums.
Die Verdichtung der Anlage in Richtung des Hauptheiligtums lässt sich wiederum durch eine kontinuierliche Vermehrung und damit verbundene engere Positionierung der Bauten feststellen.

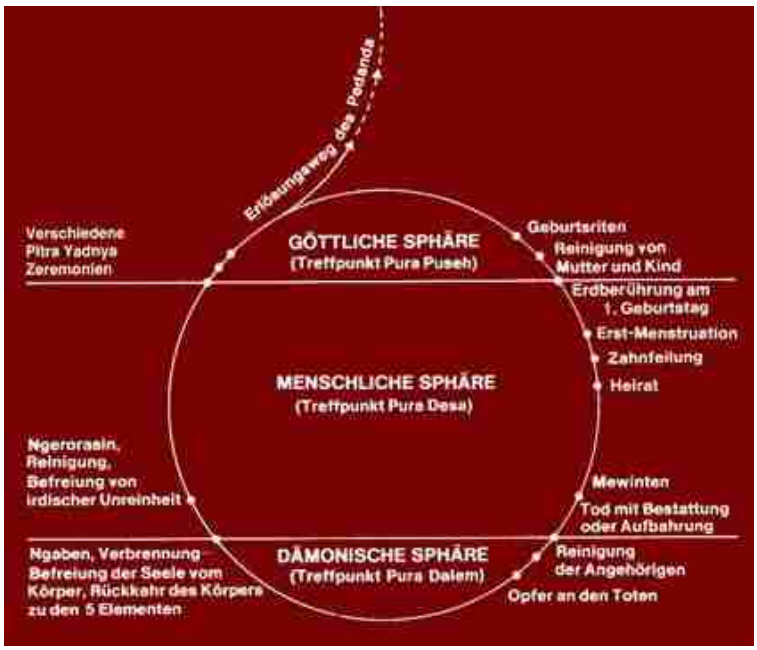


Abb. 15: *Balinesische Durchgangsriten* nach *M. Covarrubias*



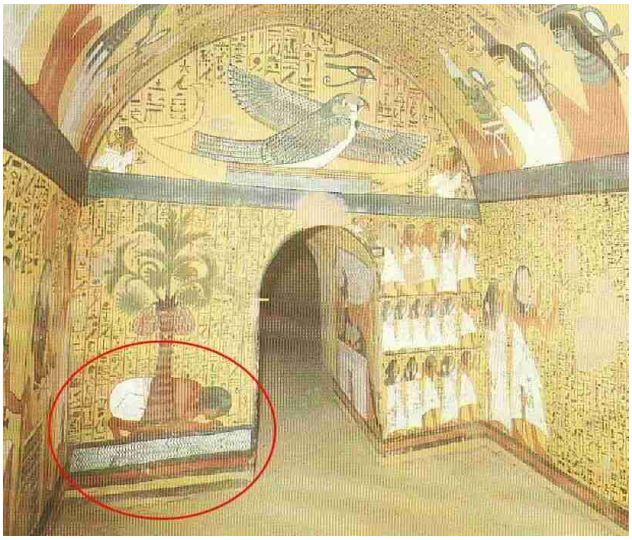
Abb. 16: Blick auf die Eingangsachse des *Pura Besakih* mit Kennzeichnung der *Durchgangspunkte* in Anlehnung an den Lebenszyklus des Menschen

Das Prinzip der gestuften Gliederung von Bauelementen längs einer axialen Zugangsachse ist in ähnlichen Grundzügen auch in anderen Kulturen zu finden, welche bereits zu einem viel früheren Zeitpunkt entstanden sind.
So auch in der ägyptischen Baukunst, die bereits 3000 Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Hochblüte erlebte. Auch hier wurde die Geometrie als Grundlage der Architektur konsequent angewandt.
Rechtwinkelige Planung ergab sich aus dem Flusslauf des Nils von Norden nach Süden (Abb. 18): Bereits 5000 v. Chr. waren die fruchtbaren Täler zu beiden Seiten des Nils besiedelt. Ergiebige Niederschläge überschwemmten regelmäßig die Ufer des Nils. Zurück blieben Ablagerungen aus schwarzem Schlamm, welcher leicht zu bearbeiten und äußerst fruchtbar war. Dieser schmale Talstreifen zu beiden Seiten des Nils, das so genannte *Schwarze Land*, wurde zur Lebensgrundlage für Mensch und Tier.
Nach jeder Überschwemmung mussten die Grenzen neu festgelegt werden. Neue Gebäude entstanden nach einem festgelegten Plan, welcher auf der Anwendung des rechten Winkels basierte. Strukturen, welche im Laufe der Zeit heranwuchsen, sind daher in Ägypten kaum zu finden.

Die außergewöhnliche Bedeutung des Nils für die ägyptische Bevölkerung zeigt sich vor allem darin, dass er in den Dienst des Glaubens gestellt wurde. Der „Zauber", der das Wohlwollen des Nils und sein regelmäßiges Verhalten sicherte, musste gefördert werden. Führte er zuviel Wasser, bedeutete das ebenso eine große Not für die Menschen wie zu große Trockenheit, denn beide Umstände waren mit einem Ernteausfall verbunden. Der Nil stand somit in einer Ambivalenz von Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Vernichtung. In der Regel verhielt er sich aber so, wie man es von ihm erwartete. Er strahlte gleichsam eine „feste ewige Ordnung" aus (Abb. 17).[11]
Der Nil wurde zur maßgeblichen Achse des Landes. Alles ereignete sich längs des Nils, meist nach Norden oder Süden oder rechtwinkelig zu ihm, in Richtung des Sonnenaufgangs und des Sonnenuntergangs. Bauten erhielten unter anderem dadurch kultische Bedeutung, indem sie zum Nil hin ausgerichtet waren.

Auch der Sonne wurde kultische Bedeutung beigemessen. Ebenso wie das Wasser des Nils trägt auch sie maßgeblich zu einer reichen Ernte bei. Ab der 5. Dynastie wurden zahlreiche Gottheiten mit der Sonne verschmolzen und es entstanden solarisierte Gestalten wie *Chnum-Rê* oder *Amon-Rê*. Untersuchungen haben ergeben, dass der kultischen Verehrung der Sonne bereits andere, ältere göttliche Gestalten vorangingen. Man geht davon aus, dass der *Wettergott Shu*, also eine ursprünglich himmlische Gestalt, in der Folge mit der Sonne identifiziert wurde[12]. Daraus lässt sich schließen, dass selbst der Sonnenkult ursprünglich mit der Bewirtschaftung der fruchtbaren Nilufer in Zusammenhang stand, denn gutes Wetter war stets die Grundvoraussetzung für eine reiche Ernte. Die Mächtigkeit des Sonnenkultes begründet sich letztendlich in der Identifizierung des Herrschers mit der Sonne selbst.

[11] Vgl. KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*…S.70,71
[12] Vgl. ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*…S.165 f.



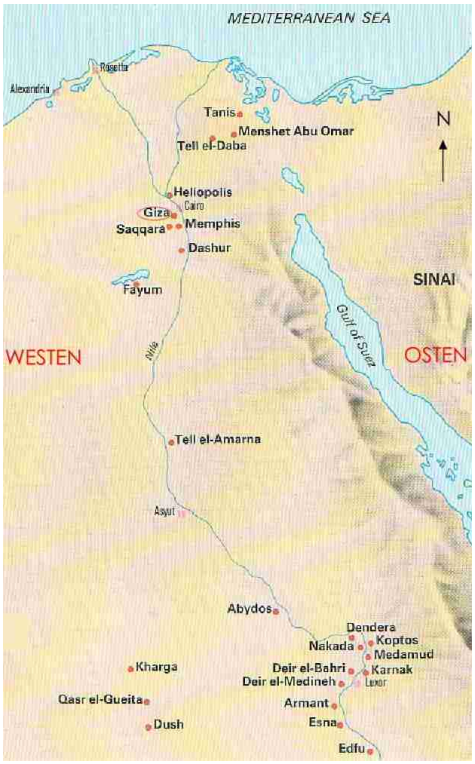


Abb. 17, links: Unterirdische Kammer im Grabmal des *Pached*, Deir el Medina, Ägypten, 15. Jh. v. Chr.
An der Ostwand der Grabkammer sieht man den Verstorbenen unter einer Dattelpalme knien und sich nach dem Wasser (des Nils) bücken, das seinen Durst (nach Leben) löschen soll.
Abb. 18, rechts: Lageplan der wichtigsten Kultstätten Ägyptens

Da die Sonne immer wieder von neuem aufgeht, gingen die Ägypter in ihrem Glauben davon aus, dass der Tod nicht das Ende war, sondern nur der Übergang in einen anderen Bereich oder in eine andere Existenz. Eine Bestätigung in ihrem Glauben fanden sie zudem in der unveränderlichen, bereits Jahrhunderte andauernden Beständigkeit des Nils, welcher die Natur immer wieder zu neuem Leben erwachen lässt.

„Die Sonne ging im *Gefilde der Opfer* oder der *Ruhe* unter, um am nächsten Tag am Gegenpunkt des Himmels, der *Feld des Schilfes* genannt wurde, wieder aufzusteigen. Diese Sonnenfelder,…, bekamen im Laufe der 3., 4. Dynastie überdies eine Bedeutung im Totenglauben. Vom *Feld des Schilfes* aus erhebt sich die Seele des Pharao zur Begegnung mit der Sonne am Himmel, um dann, von ihr geleitet, im *Gefilde der Opfer* anzulangen.“[13]
Die Richtung des Todes war für die Ägypter somit der Westen, da dort die Sonne untergeht und stirbt. Die Positionierung ägyptischer Grabbauten erfolgte daher westlich des Nils, orientiert wurden sich jedoch nach Osten, in Richtung des Sonnenaufgangs, welcher als Symbol für das Leben stand.

Der König wurde im Tod zu einem Gott und hatte damit Kontakt zu anderen Göttern, welche über die Zukunft bestimmen. Das Volk glaubte an diesen Kult und trug alles dazu bei, das Wohlwollen der Götter zu gewinnen. Da die Toten im Jenseits weiterlebten, musste der Leichnam als Ganzes erhalten bleiben. So wurde dem toten Pharao eine ewige, göttliche Residenz geschaffen.

[13] ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*…S.166

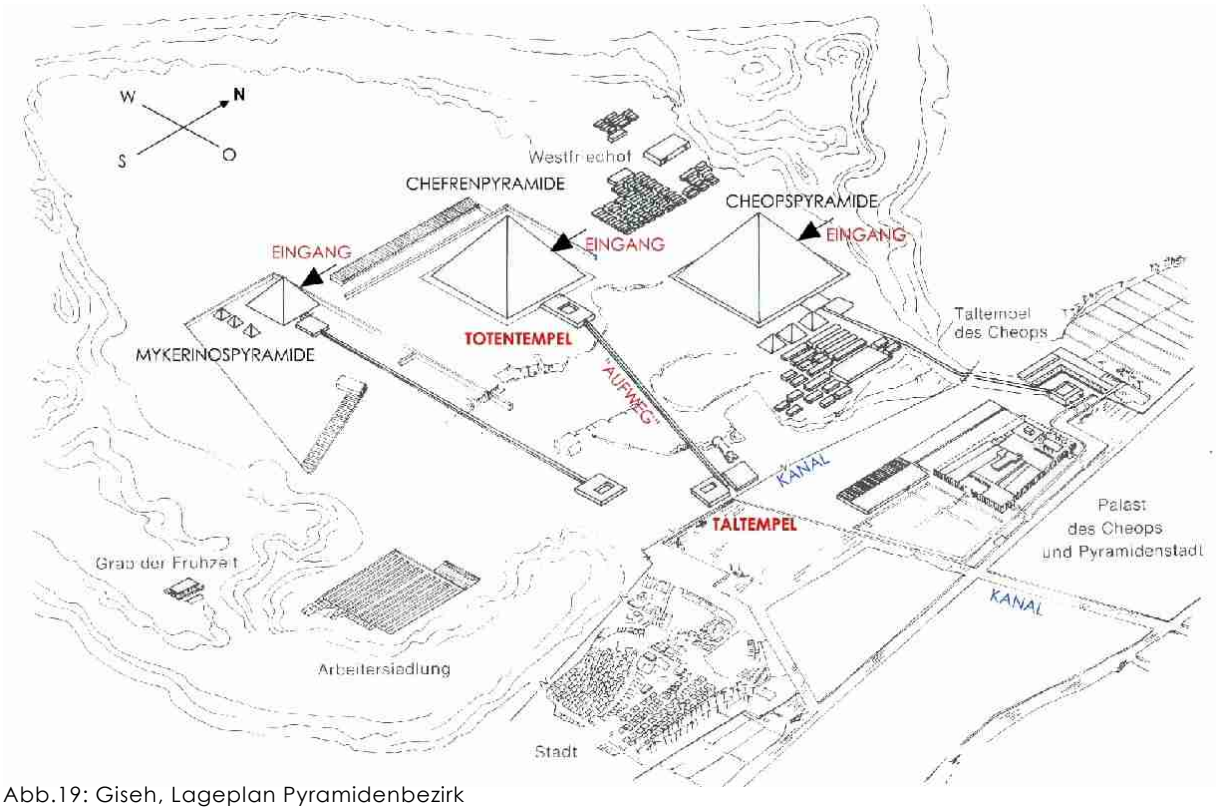


Abb.19: Giseh, Lageplan Pyramidenbezirk

Grabbauten dieser Art sind die *Pyramiden von Giseh* (Abb. 19) südlich von Kairo. Diese orientieren sich nach dem Lauf der Sonne in ost-westlicher Richtung.
Cheops-, Chefren- und *Mykerinospyramide* wirken heute auf den ersten Blick wie drei solitäre Zentralbauten, die mitten in der Wüste stehen. In Wirklichkeit sind sie der Höhepunkt einer architektonischen Sequenz, welche bereits am Westufer des Nils beginnt. Trotz der Lage der Pyramiden im Wüstengebiet, wurden sie mittels eines Kanals mit der Verkehrsader des Landes, dem Nil, verbunden. Die Begründung liegt vermutlich wieder in der kultischen Bedeutung des Nils. Das lebenspendende Wasser des Nils (das *Feld des Schilfes*) kam über Kanäle von Osten und sollte den Pharao in Richtung des Sonnenunterganges (*Gefilde der Opfer und der Ruhe*), nach Westen, führen.

Die Religion bestimmte nicht nur den Standort der Pyramiden, sondern im besonderen Maß auch die Grundzüge des Zugangsweges, auf dem der kultische Übergang des toten Pharaos in eine andere Existenzform zelebriert wurde:
Der lineare, inszenierte Aufstiegsweg beginnt mit einem östlichen Torbau, dem *Taltempel*, am Ufer des Nils (Abb. 19). Hier kommt der über den Nil antransportierte tote Pharao an. Die Reliefthemen im Tempel lassen darauf schließen, dass dieser Tempel ausschließlich der Absicherung der körperlichen Fortexistenz des toten Königs diente.

Das Passieren des Eingangs des *Taltempels* ist gleichzusetzen mit der Wiedergeburt des toten Pharaos in eine Welt der Götter. Götter geleiten ihn, Feinde, die seinen Einzug verhindern könnten, werden am Anfang des *Aufweges* abgewehrt.
Der *Aufweg oder Dammweg* verbindet den östlichen *Taltempel* mit dem westlichen *Toten(opfer)tempel* und symbolisiert gleichsam den Zugangsweg der Götter.

Es ist dies der einzige Zugang zum Pyramidenbezirk und dem Königsgrab, wenn man von einem für den späteren Kultbetrieb errichteten Nebeneingang im Süden des *Totentempels* der Cheopspyramide absieht. Trotzdem wurde er vermutlich nach der Beisetzung des Pharaos vermauert, da er seine einmalige Funktion erfüllt hatte.

Der Bau eines cirka 600 Meter langen, mit Reliefs geschmückten, überdachten Weges stellt eine extreme Barriere da. Wenn man bedenkt, dass diese Mühe nur für den Zweck der Bestattungszeremonie auf sich genommen wurde, beweist dies die enorme Würdigung des ägyptischen Sonnenkults.

Der tote Pharao wurde schließlich im oberen *Totentempel* von den *Göttern empfangen*. Der Tempel diente der Erhaltung und Verherrlichung der königlichen Macht und seiner Göttlichkeit durch Darstellung des siegreichen Pharaos über die Natur und den angreifenden Feinden. Der Pharao wurde im offenen Hof des *Totentempels* verehrt und verherrlicht und schließlich über einen Querkorridor in den *Pyramidenhof* und zum Grabeingang an der Nordseite der Pyramide gebracht[14].

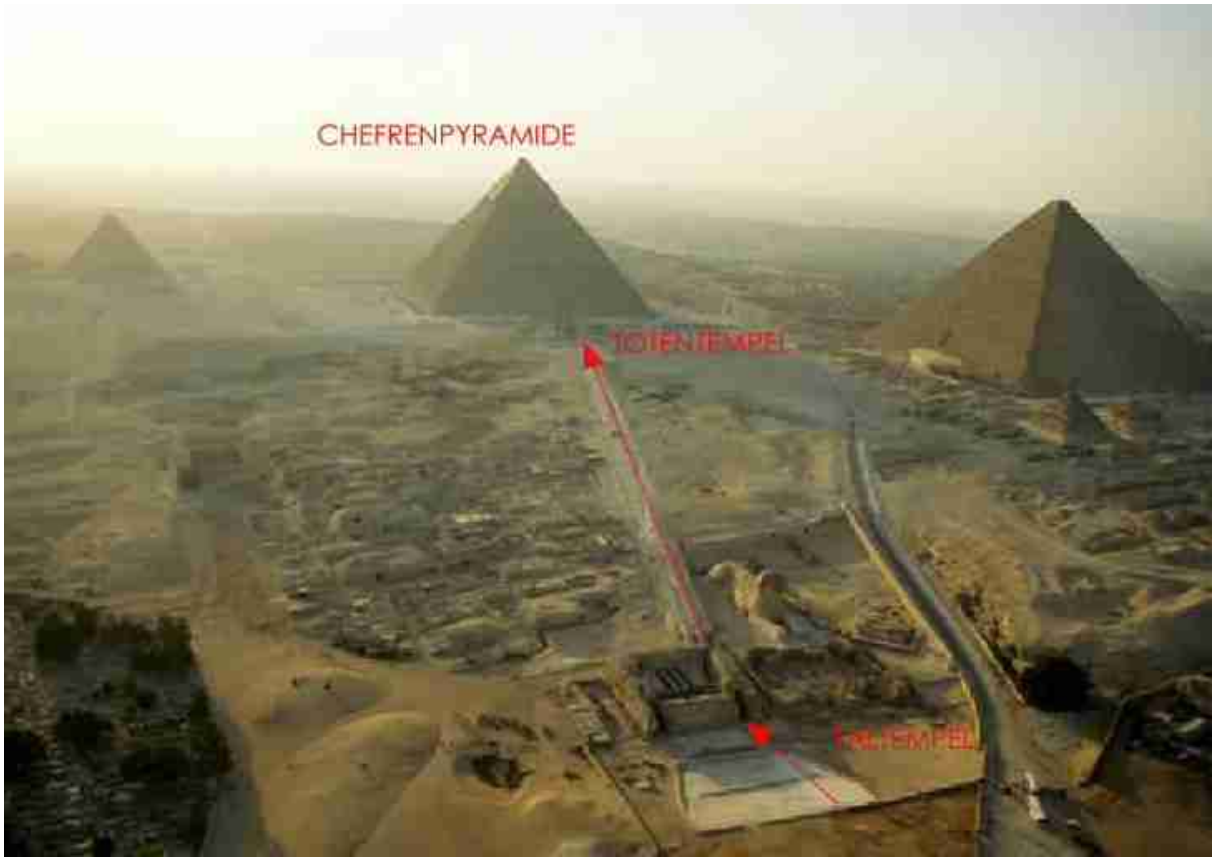


Abb. 20: Luftbild der Pyramiden von Giseh, Ägypten, 4. Dyn., um 2000 v. Chr.

[14] Vgl. STADELMANN, Rainer, Die ägyptischen Pyramiden... S.205-216

NICHT-LINEARER, INSZENIERTER AUFSTIEGSWEG

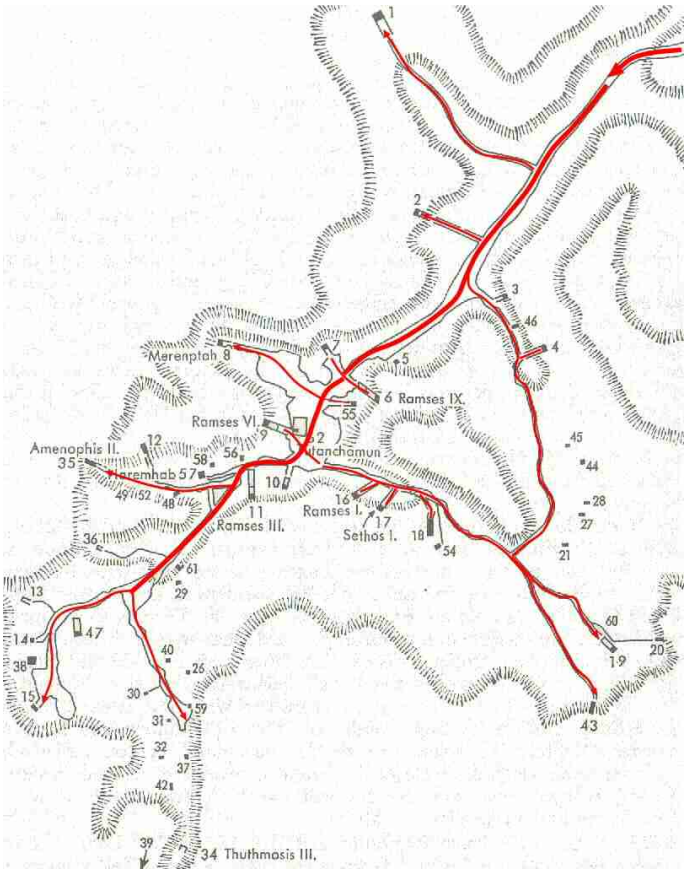


Abb. 21: *Tal der Könige*, Theben-West, Ägypten, Lageplan

Die bisher genannten Eingangssequenzen führten jeweils nur zu einer einzigen baulichen Anlage, da sie speziell für diese angelegt wurden. Trotz unabhängiger Entstehungszeit und anderem kulturellen Interesse kann man dennoch einige Gemeinsamkeiten unter ihnen feststellen, wie etwa die architektonische Durchgestaltung des Weges von Beginn an bis zum Ziel. Es ist zu bemerken, dass die baulichen Elemente entlang des Weges in einem immer enger werdenden Abstand zueinander positioniert wurden, je näher man zum Ziel kommt. Die Sequenzen des Zugangs verkürzen und verdichten sich zunehmend und legen damit den Schwerpunkt auf das Zielobjekt.

Die Ausgangslage im folgenden Beispiel ist eine völlig andere. Ein gemeinsamer Zugangsweg erschließt nun mehrere Ziele (Abb. 21). Die Eingangssequenz beginnt für alle am gleichen Ort, splittet sich jedoch bereits nach kurzer Zeit in unzählige Wege auf. Die Ägypter nennen diesen Ort *Tal der Könige*, ein Talschluss im thebanischen Westgebirge, an dessen Sohle sich die Gräber vieler ägyptischer Pharaonen befinden. Wie der Eingang in die Cheops-Pyramide, befindet sich auch der Eingang in die Nekropole von Theben im Norden.



Abb. 22: Eingang zu einem Grab im *Tal der Könige*, Ägypten



Abb. 23: *Tal der Könige*, Luftaufnahme

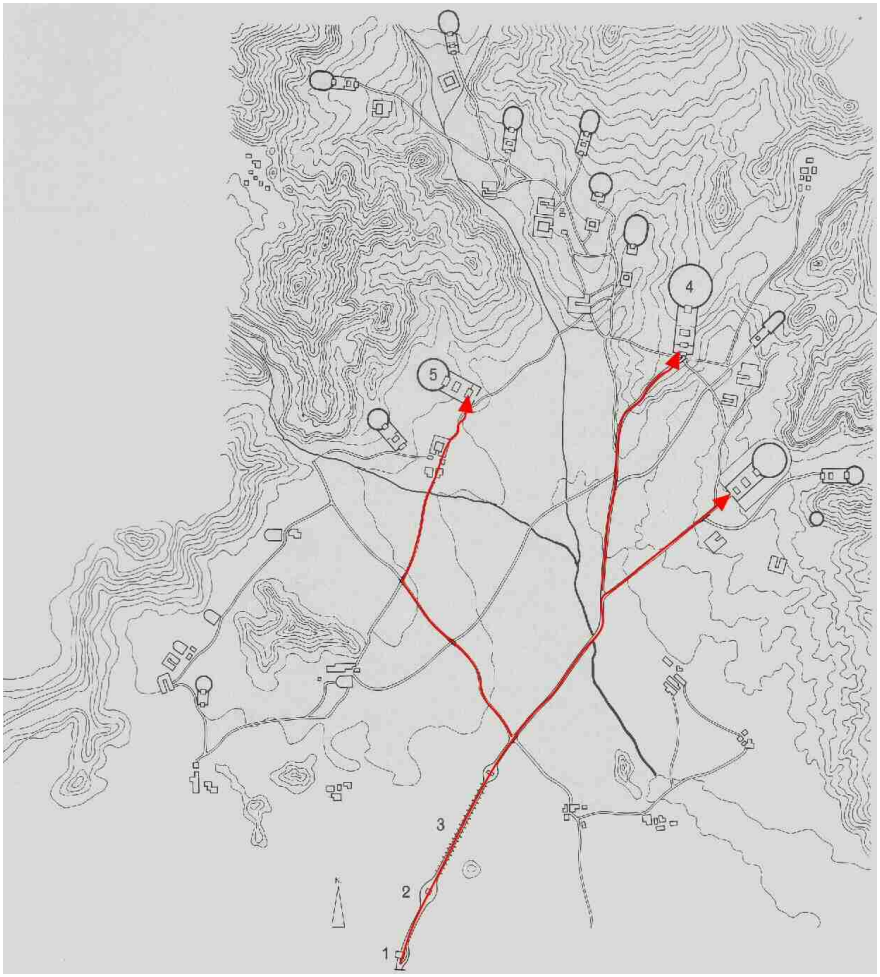
Im lang gestreckten Friedhof, bekannt als das *Tal der Könige (Bibân el-Molûk)*, befinden sich insgesamt 64 Felsengräber (Abb. 23). In ihrer Positionierung folgen sie dem Lauf des Nils, also in nord-südlicher Richtung. Wie bereits erwähnt, bezeichnet der ägyptische Sonnenkult die westliche Himmelsrichtung als die Richtung des Todes. Die Anlage der Felsengräber erfolgte daher- wie bei den Pyramiden- westlich des Nils. Die Orientierung der einzelnen Gräber ist jedoch wahllos.

Eine neue Bewertung der ägyptischen *Totentempel* sowie das Streben nach Sicherheit hat die Auseinanderlegung von Grab und Tempel bewirkt. Die Eingangszone zu den Gräbern wurde daher so unspektakulär wie möglich angelegt. Aufgrund von Grabräubereinen an den weithin bekannten und sichtbaren Pyramiden sollten diese Gräber, die bereits kleine Festungen waren, unentdeckt bleiben.

Die Sequenz des Eingangs kann also je nach Funktion auf etwas aufmerksam machen oder sie ist so gestaltet, dass jemand, der die Situation nicht kennt, nie auf die Idee kommen würde, dass hier ein kostbare Schätze vor ihm liegen. Eine lange Sequenz ist in beiden Fällen notwendig, einerseits um einzustimmen, andererseits um abzulenken oder zu täuschen.

Trotz 3000 Jahre Unterschied in der Entstehungszeit ist die Anlage der *Königsgräber von Theben* der Erschließungsstruktur eines Beispiels aus China verblüffend ähnlich. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass es sich hier nicht um Erschließungswege handelt, die unentdeckt bleiben sollten, sondern um monumentale Grabzugänge, welche die Nachwelt stets an die einstige Macht der Verstorbenen erinnern sollen. Gemeint sind die Grabstätten *der Ming-Kaiser* im Nordwesten von Peking aus der Zeit um 1400 n. Chr. (Abb. 24). Wie in Ägypten gilt auch hier, dass Glaube und Kultur einer Gesellschaft eine der wichtigsten Aspekte bei der Erschließung eines Bauwerks oder einer Anlage sind.

Abb. 24:
Kaisergräber der Ming-Dynastie bei Peking



1 Das *Große Rote Tor*

2 *Halle der Stele*

3 Seelenweg

4 *Ch´ang-ling* (Grabanalge des Kaisers *Yung-lo*)

5 *Ting-ling* (Grabanlage des Kaisers Wan-li)

Die ausgedehnte Nekropole bildet eine weite Ebene von ungefähr fünf Kilometern in nord-südlicher Richtung und dreieinhalb Kilometern in ost-westlicher Richtung (Abb. 24). Im Osten, Westen und Norden ist sie von Bergen umgeben. Am Beginn der Anlage steht ein etwa zwei Kilometer langer, axial ausgerichteter Prozessionsweg. Aufgrund der Tatsache, dass er eine größere Anzahl von in der Landschaft verstreuten Gräbern erschließen muss, ist es erforderlich, sich aufzuspalten und in die verschiedensten Richtungen zu verlaufen. Zu diesem Zweck muss er jedoch seine Geradlinigkeit aufgeben.

Die anfänglich gemeinsame, lineare Eingangszone erfüllt in erster Linie die Funktion eines monumentalen Haupteinganges in einen heiligen Bezirk. Als Mittelachse des ganzen Komplexes demonstriert sie bestmöglich die chinesische Raumordnung von Axialität und Symmetrie. Danach verzweigt sie sich wie ein Fächer und setzt ihre Axialität erst wieder bei den Eingängen zu den jeweiligen Grabanlagen fort.

Die Begründung für diese besondere Lage der Ming-Gräber finden wir in der chinesischen Geomantik. Die Vorstellung von Ordnung und Harmonie im Universum bestimmte die Wahl eines Platzes für die Errichtung eines Bauwerks. Geomanten wurden beauftragt, festzustellen, ob die Beschaffenheit des Bodens, der Sonnenstand, die Anordnung der Bäume, der Felsen, die Gewässer des Gebietes den guten Geistern günstig sind und fähig, die unheilvollen Geister abzuwehren[15].

[15] STIERLIN, Henri, Weltkulturen und Baukunst. China...S.11



Abb. 25: Tal der Minggräber. Lageplan mit Darstellung der Eingangssequenz. Die Anlage ist nach chinesischer Geomantik ausgerichtet.

Nach chinesischer Überlieferung kommt das Böse stets aus dem Norden. Deshalb platziert man den Haupteingang eines Gebäudes oder einer Anlage stets im Süden. Ideal ist ein Terrain, welches im Norden, Osten und Westen von Hängen umgeben ist und sich nach Süden hin öffnet.

Betrachtet man einfach die klimatischen Bedingungen, so ist diese Anordnung nur allzu verständlich. Sand- und Schneestürme sowie kalte Winde kamen meist vom raueren Norden und konnten durch die Berge abgehalten werden. Ein Südhang bietet die beste Sonnenanstrahlung überhaupt. Ebenso ist fließendes Gewässer in der Nähe von Gebäuden von großer Bedeutung für die tägliche Versorgung. Die Chinesen nennen diese jahrtausende alte chinesische Lehre *Fengshui* was übersetzt *Wind und Wasser* heißt. Auf diese Weise wurde auch das Tal der Ming-Gräber mit seinen rundum schützenden Hügeln, die sich nach Süden öffnen, bestimmt.

Die lineare Eingangsachse des königlichen Tales wird auch als *Heiliger Weg* bezeichnet (Abb. 25). Dieser erstreckt sich über eine Länge von fünfeinhalb Kilometern vom *Großen Roten Tor* bis zum Eingang des *Ch´ang-ling*. 1540 wurde dieser Weg auf eine Länge von sechseinhalb Kilometer verlängert und ein monumentaler Torbau mit fünf Durchgängen angefügt. Solche *Gedächtnis- oder Ehrentorbauten* markieren den Übergang in einen sakralen Bereich, sei es als Unterbrechung auf Straßen, bei Tempeln oder am Eingang zu einem Gräberfeld.
Einen Kilometer hinter diesem Torbau erhebt sich der eigentliche Eingang, das *Große Rote Tor* mit drei Torbögen. Ab hier musste selbst der Kaiser vom Pferd steigen und durch das östliche der drei Eingänge gehen, da der mittlere dem Sarg des toten Kaisers vorbehalten war. Nach fünfhundert Metern folgt der *Stelenpavillon*, dahinter beginnt der *Weg der Seelen (*Abb. 26*)*, welcher von jeweils paarweise angeordneten überlebensgroßen Tieren, mystischen Figuren und Beamten aus Stein gesäumt wird. Es handelt sich dabei um Wächterfiguren deren genauere Bedeutung jedoch noch in einem späteren Kapitel eingehend behandelt wird. Am Ende der *Geisterstraße* versperrt schließlich noch das rote *Drachen- und Phönix-Tor (*Abb. 27*)*den direkten Blick auf das *Yung-lo* Grab.



Abb. 26: *Weg der Seelen*

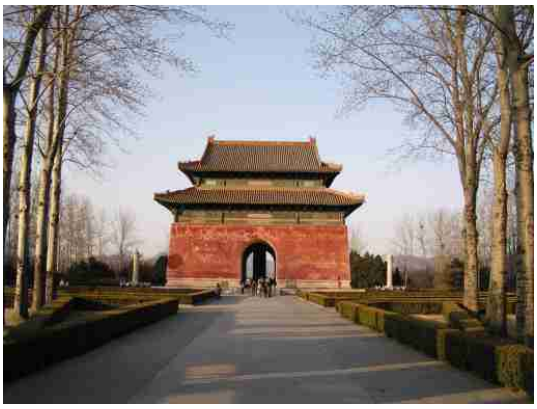


Abb. 27: *Drachen- und Phönix-Tor*

Sinn dieser ausgedehnten axialen Eingangszone ist ein fortschreitendes, allmähliches Erfassen des Gesamtkomplexes. Eine Anlage dieser Art ist niemals so angelegt, dass sie von einem einzigen Blick erfasst werden könnte. Es ist eine räumliche und zugleich zeitliche Annäherung an das Ziel.

Die hierarchische Unterscheidung drückt sich hier nicht durch steigende Gebäudehöhen aus, sondern durch die Lage des Hauptgebäudes im verborgenen Hintergrund. Auch nimmt das Hauptgebäude eine größere Fläche ein als die anderen Gebäude entlang der Eingangszone und seine Materialien und Dekore sind von größerem Prunk und Aufwand.

Eingangszonen haben die Funktion, ein Ziel zu erreichen[16]. Der Weg dorthin kann von noch so großer sakraler Bedeutung sein, das Ziel der Anlage befindet sich in den meisten Fällen am Ende der manchmal kilometerlangen Eingangszone so, wie es auch bei den Grabanlagen der Ming-Kaiser der Fall ist. Beispiele, bei denen sich gleich mehrere Eingangsachsen aus verschiedenen Richtungen ein und demselben Ziel nähern, machen da auch keinen Unterschied. Diese sind oft inszeniert und üppig dekoriert, sind aber dennoch Vor- und keine Hauptbereiche. Sie übernehmen die Rolle eines Vermittlers zwischen Mensch und Architektur, die am Ende der Zugangsweges steht.

Dennoch gibt es Ausnahmen. Zu ihnen zählen Beispiele von Eingangs-Sequenzen, wie man sie in der japanischen Architektur kennt.
Der Weg zum Ziel ist hier ein zeitloses Thema und Motiv und hängt eng mit dem religiösen Bewusstsein zusammen. Inszenierungen vom *Unterwegs-Sein* versuchen den Moment des Ankommens hinauszuzögern und nicht wesentlicher erscheinen zu lassen, als das Verweilen an einzelnen Stationen am Weg. Der Betrachter soll mit Hilfe der Architektur außerordentlich viel Zeit zum Innenhalten haben, ehe er am Ziel angekommen ist.

[16] Es wurde absichtlich das Verb *erreichen* gewählt, denn nicht immer wird das Ziel *erschlossen*. In Kultbauten ist es oft unzugänglich.

Die japanische Religion des *Shintô* wird als *Weg der Entsprechung mit den Göttern* oder kurz als *Weg der Götter* (*Kami*) übersetzt und ist dem Wesen nach eine polytheistische Naturreligion. Das Heilige wohnt in den verschiedensten Naturerscheinungen. Die vier Hauptsymbole des Glaubens sind der *Felsen*, das *Seil*, das *Torii* und die *Sonne*. Vom *Felsen* wird angenommen, dass er wie alle natürlichen Gegenstände einen Geist oder *Kami* besitzt. Die ursprünglichen Tempel für eine *Shinto-Gottheit*, so genannte *Schreine*, waren daher lediglich einfache Felsen.
Das *Seil* hat die Funktion, den sakralen Bereich abzugrenzen. Orte, von denen man glaubte, dass sie von *Kami* bewohnt waren, wurden ursprünglich mit einem einfachen gedrehten Reisstrohseil oder weißen Papierstreifen markiert. An die Stelle dieser schlichten Markierungen traten Zäune und schließlich die *Torii-Tore*, die zu den charakteristischen Erkennungszeichen der *Shintô-Schreine* wurden.
Das vierte wichtige Symbol ist die *Sonne*, weil sie im Land der Götter, welches sich im Osten befindet, aufgeht.

Das wichtigste Heiligtum und Pilgerziel der Japaner ist der *Ise-Schrein*. Er befindet sich ungefähr 80 Kilometer östlich der Region *Yamato* im Süden Japans und besteht aus zwei sechs Kilometer voneinander entfernten Heiligtümern, einem *Inneren* und einem *Äußeren Schrein*. Der *Innere Schrein* (*Naikû*) wurde frühestens im 4.Jh. n. Chr., der *Äußere Schrein (Gekû)* möglicherweise ein Jahrhundert später gegründet[17].

Die Luftaufnahme in Abbildung 28 zeigt den gesamten Weg zum Hauptheiligtum, der sich cirka achthundert Meter durch die umgebende Natur windet.
Die erste Sequenz des Eingangs beginnt an der *Uji-Brücke* (Abb. 29). Wie in jedem anderen *Shintô-Schrein* markiert hier ein *Torri* den Eingang in einen sakralen Bereich. Der erste Halt ist ein kurzer Umweg zum Flussufer des *Uji,* ein Platz, der als *Mitarashi* bekannt ist, was *die heilige Reinigung der Hände* bedeutet (Abb. 30). Im *Shintô* werden schlechte Taten und Fehler nicht wie in anderen Religionen durch Reue gebüßt, sondern durch Reinigung beseitigt[18].



Abb. 28:
Ise, Japan, Luftaufnahme
Zugangsweg und Innerer Schrein

[17] Vgl. Web-Handbuch von SCHEID, Bernhard, Japanologe und Mitarbeiter am Institut für Kultur- und Geistesgeschichte Asiens der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (http: homepage.univie.ac.at/bernhard.scheid/rel_vo/schrein/ise_izumo.htm)
[18] Vgl. ŌHASHI, Ryōsuke, *Kire. Das Schöne in Japan*...S. 30



Abb. 29: *Uji-Brücke*



Abb. 30: Reinigung am *Uji*-Fluss

Entlang des Weges passiert der Besucher mehrere Vor-Schreine, manche stehen allein, andere sitzen auf kleinen Felsgruppen. Schließlich ist ein einfacher Bretterzaun ungefähr in Augenhöhe zu erkennen, die äußere Umfassung des Hauptheiligtums. In Abbildung 31 ist zu erkennen, wie ein Zypressenbaum in die Umfassung integriert wurde, ein Beweis dafür, welche wichtige Rolle die Natur in der Religion des *Shintô* spielt.
Der Besucher nähert sich dem Schrein von Westen, muss ihn dann aber in südwestlicher Richtung umgehen, da sich der Eingang an der Südseite der Umfassung befindet. Die Treppe zum großen Eingangstor ist nicht axial zum Schrein ausgerichtet, sondern schwenkt etwas von der Mittellinie des schützenden *Torii* ab, eine Geste aus Ehrfurcht vor den Göttern (Abb. 32). Ein weißer Tuchschleier am Eingangtor „verwischt" durch seine Bewegung im Wind die Grenze zu jenem Bereich des Schreines, der vom normalen Besucher nicht mehr betreten werden darf.

Das *Shôden*[19] wird mit nur wenigen Unterbrechungen seit dem 7. Jh. n. Chr. jeweils im benachbarten Grundstück aus neuen Materialien jedoch im alten Stil neu errichtet. Diese Tradition erfolgt in Abständen von cirka zwanzig Jahren und wiederholt sich bereits zum 61. Mal. Die jüngste Erneuerung fand 1993 statt (Abb. 33).
Der japanische Glauben spricht von einer grundlegenden Harmonie zwischen Natur, Mensch und Göttern. Es ist für die Gläubigen von außerordentlicher Bedeutung, diese Harmonie durch die regelmäßige Praxis von Reinigung und Erneuerung, zu welcher auch der aufwendige Neubau der Schreine gehört, beizubehalten. Dieser Umstand bedingt jedoch auch einen Wechsel der Position des Eingangs zum Hauptheiligtum im Abstand von zwanzig Jahren.



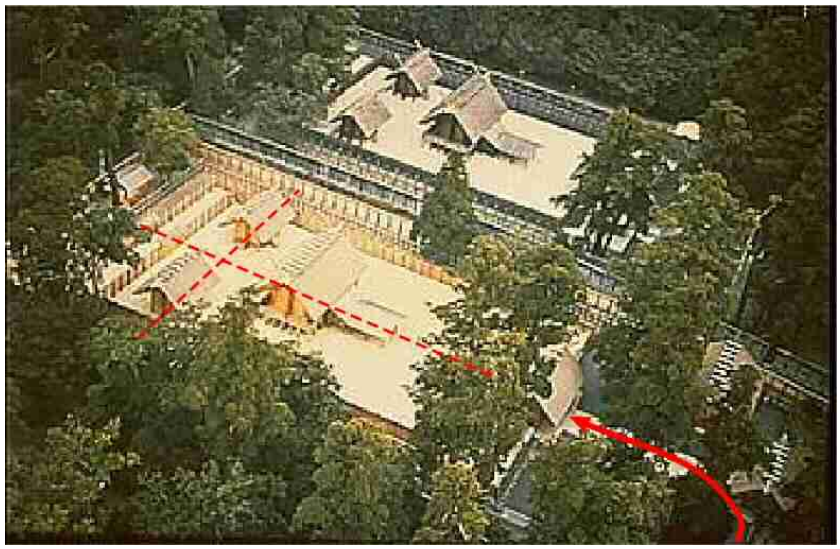
Abb. 31: Äußere Umfassung des Hauptheiligtums im Inneren Schrein von *Ise*



Abb. 32: Treppe und *Torii* vor dem Eingangstor zum Hauptheiligtum des Inneren Schreins.

[19] *Shôden* ist die Bezeichnung des Hauptgebäudes eines Schreins.

Abb. 33: Axiale Ausrichtung des Hauptheiligtums von *Ise*, Japan



Die Eingangszone zum *Ise-Schrein* ist sehr außergewöhnlich im Vergleich zu anderen Beispielen. Mit Ausnahme der *Torii* sind sämtliche Führungselemente am Weg natürliche Elemente wie Wasser (Fluss), Felsen (Berge) oder Bäume. Diese liegen immer etwas abseits vom angelegten Weg, um keine Verbindung zwischen profanen und geheiligten Terrain herzustellen.

Die enge Beziehung zur Natur meint auch das Akzeptieren der Natur, so wie sie ist. Der japanische Architekt *Tadao Ando* (geboren 1941) spricht in diesem Zusammenhang von einer chaotischen, ungebändigten Natur im Gegensatz zu einer gezähmten, einer Natur, die vom Menschen geordnet wurde.

Im Gegensatz zum beschriebenen Zugangsweg herrscht innerhalb des umfassten geheiligten Bereichs, welcher nur von Priestern betreten werden darf, Axialität und Symmetrie (Abb. 33). Die Materialien sind vorwiegend aus Holz, also natürliche Materialien. In das architektonische Werk wurde jedoch die Natur in „abstrahierter" Form, wie sie *Ando* bezeichnet, eingefügt: eine zum Himmel offene Anlage, mehrere Gebäude „schwimmen" einzeln auf einem bekiesten Platz oder eine Umfassung, die keine strenge Grenze zur umgebenden Natur zieht, sondern sich in mehrere Schichten aufspaltet. Wenn eine solche abstrahierte Natur in ein architektonisches Werk eingefügt wird, so *Ando*, wird die Architektur durch die Natur selbst abstrahiert.

Der *Schrein von Ise* vereinigt verschieden Formen der Naturdarstellung: in der Zugangssequenz die ungezähmte Natur, im geheiligten Bereich eine abstrahierte Natur und in der Architektur selbst, die durch die Natur abstrahiert wird. Naturverehrung heißt in *Ise*, sich gleichsam eine zweite Natur zu schaffen, als Abbild der ersten, eben weil die erste un(an)greifbar ist, unantastbar sein soll[20].

[20] Vgl. HAUSER, Sigrid, Sprache – z.B. Architektur...S.173-177

EXTREMER AUFSTIEG BIS UNZUGÄNGLICHKEIT

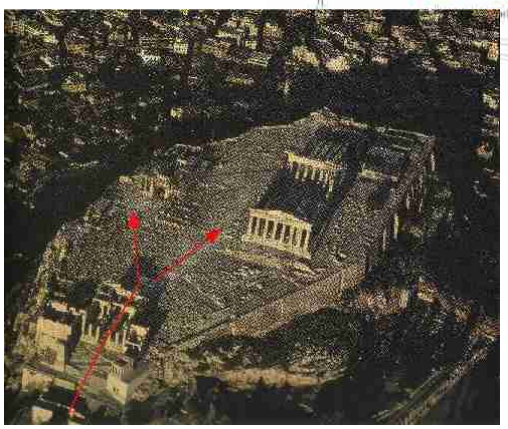
In der griechischen Mythologie ist die Errichtung neuer Heiligtümer an die geheiligten Plätze aus der Vorgeschichte gebunden. Die Frage ist, ob diese Argumentation ausreicht, eine Tempelanlage von riesigen Ausmaßen auf einem unwirtlichen Felsen entstehen zu lassen, welcher mit seinen unterschiedlichen Niveaus in Wirklichkeit nur Probleme macht. Zudem sind sämtliche Baummaterialien sowie Nahrung und Wasser vom Fuß des Felsens mühevoll auf dessen Kuppe hinaufzuschleppen.

Die *Akropolis* von Athen (Abb. 34) befindet sich auf einer abgeflachten, vierzig Meter über seine Umgebung aufragenden Felskuppe und stammt in seiner jetzigen Form aus der Zeit um 450 v. Chr. Errichtet wurde sie jedoch bereits um 2000 v. Chr. und hatte ursprünglich die Funktion einer Festungsanlage. Der damalige mykenische König positionierte seinen Sitz an einer erhöhten Stelle, was mehrere Gründe hatte: Handelsleute und Krieger konnten frühzeitig gesehen werden, aber es konnte auch sowohl praktisch als auch symbolisch *von oben* über das Volk geherrscht werden. Zudem boten die steilen Abhänge Schutz vor feindlichen Übergriffen.
Wer sich dem Herrscher nähern wollte, hatte also einen schwierigen Weg vor sich, nicht nur was die körperliche Anstrengung betraf, sondern auch die Wachen, die aufgrund des guten Überblicks im Vorteil waren. Umgekehrt war der Felsen weithin sichtbar, ein markanter Platz, der aufgrund seiner besonderen Lage fast selbstverständlich zu einem Anziehungspunkt der Menschen wurde. Hier einen religiösen Treffpunkt zu schaffen, bietet sich direkt an.
Die Priester der *Akropolis* herrschten über Heiligtümer und Gläubige wie einst der mykenische König über Burg und Untertanen. Als symbolisches *Burgtor* wurde 437-432 v. Chr. ein neues Eingangstor errichtet, die *Propyläen*, jedoch mit dem Unterschied, dass es alles in den Schatten stellen sollte, was man zu jener Zeit an Tor- und Eingangsbauten kannte.



Abb. 34: *Akropolis*, Athen
Luftaufnahme

Die Eingangszone führte über einen steilen Prozessionsweg hinauf zu einem Eingangsbauwerk mit höchst repräsentativem Charakter (Abb. 35, 36). Interessant dabei ist, dass am Fuße des Steilhangs der *Akropolis* die *Propyläen* nicht im Blickfeld des Besuchers waren. Sie waren erst sichtbar, als der Aufstieg beendet war.
Als erstes durchschritt der Gläubige einen Vorhof mit zwei ungleich langen Seitenflügeln. Danach folgte ein Portikus mit sechs dorischen Säulen. Dieser führte in einen mittleren Durchlass, von dem aus jeweils eine Tür breite Seitengänge erschloss. Diese Säulenhalle, der Hautbau der *Propyläen*, war im Vergleich zu seinem Grundriss sehr hoch. Schlanke ionische Mittelsäulen verengten den Raum zu einem Gang, ebenso wie das abnehmende Licht zu einem Spannungsaufbau beitrug. Am Ende des Gangs befand sich eine Vorhalle mit einer Säulenfassade, welche jener des Vorhofes entsprach. „Der Augenblick der Beklemmung war vorüber, und die Prozession [des Panathenäen-festzuges] sah vor sich die beiden Haupttempel in der strahlenden Augustsonne Attikas, die um ihren Besuch wetteiferten.“[21]



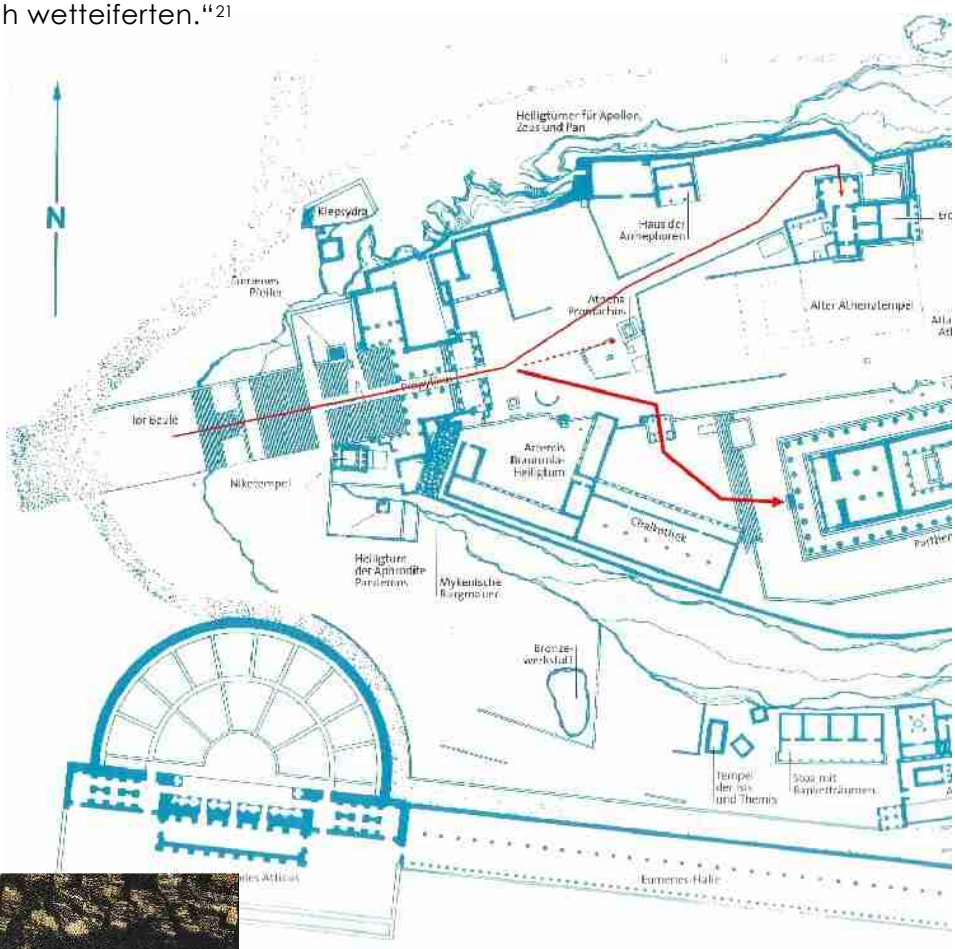
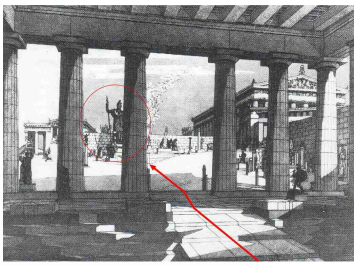
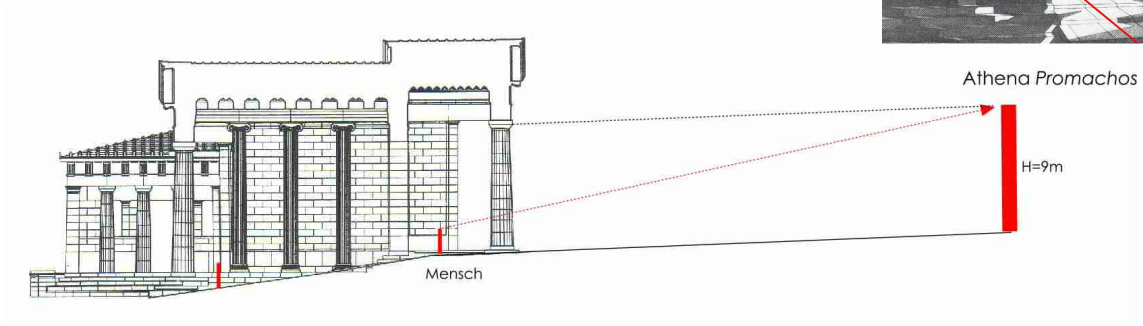


Abb. 35, links: Luftaufnahme *Akropolis*
Abb. 36, rechts oben: Lageplan *Akropolis*

[21] KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*…S.149

Abb. 37, links: Schnitt durch die *Propyläen* der *Akropolis* von Athen mit Blick auf das 9 Meter hohe Standbild der *Athena Promachos*
Abb. 38, rechts: Beeindruckender Blick durch die *Propyläen* auf das Standbild der *Athena Promachos* (Rekonstruktion)

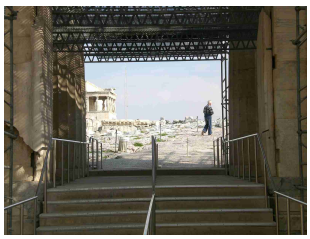




Nicht nur der Boden, sondern auch die Gebäudehöhen der *Propyläen* stiegen in Richtung des Tempelberges an (Abb. 37). Der Gläubige muss sich winzig gefühlt haben, als er schließlich vor dem neun Meter hohen Standbild der *Athena Promachos* stand, welches den Blick über die Heiligtümer zum Teil versperrte.[22] (Abb. 38-41)

Die Eingangszone zur *Akropolis* erzeugte Anstrengung und Einschüchterung bei all jenen, die sich der religiösen Stätte näherten oder besser gesagt dem Symbol für die Großmacht Athens. „Der Gang durch die *Propyläen* hatte die frommen Bürger geläutert und verändert. Jetzt standen sie in einem eigenen freien Raum, der ganz anders war, als den sie beim Eintritt in den monumentalen Torbau hinter sich gelassen hatten."[23]

Eine erhöhte Lage erfüllt seit jeher herrschaftliche Ansprüche. Am Beispiel der *Akropolis* wird dieser Anspruch noch weiter gesteigert, indem einzelne Elemente entlang des Eingangs überdimensioniert werden und so die Menschen kleiner wirken lassen, als sie es tatsächlich sind.



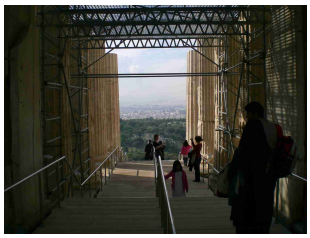


Abb. 39, oben: Blick durch die *Propyläen* auf das Felsplateau der *Akropolis*, Aufnahmen aus 2007
Abb. 40, unten: Blick durch die *Propyläen* auf Athen

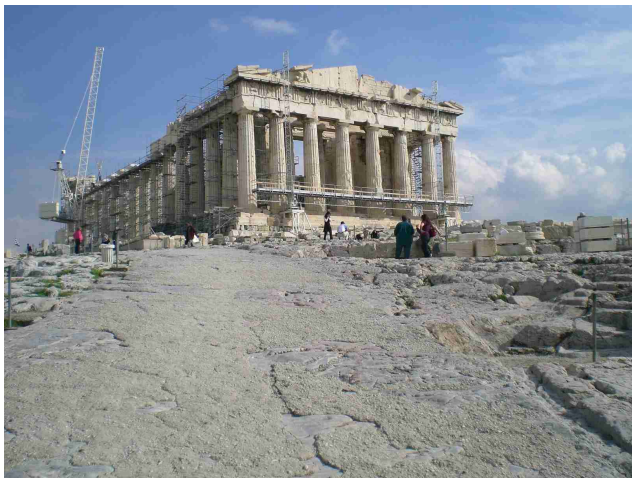


Abb. 41: Blick von den *Propyläen* auf das *Parthenon*, Aufnahme aus 2007

[22] Vgl. SCHNEIDER und HÖCKER, *Die Akropolis von Athen*, S. 160 - 166
[23] KOSTOF, Spiro, Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich...S.149



Abb. 42: Kloster *Simonopetra*, Griechenland, im Hintergrund der Berg *Athos*

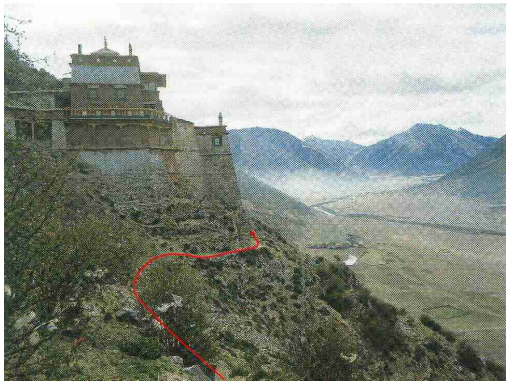


Abb. 43: Kloster *Drigung Thel*, Tibet

Es gibt jedoch auch Beispiele, in denen die Sequenz des Eingangs bezüglich ihrer Länge und ihres Anstieges so sehr gesteigert wird, dass das Erreichen des Ziels zu einem extrem schwierigen und anstrengenden Unterfangen wird. Manchmal liegt die Begründung in einem religiösen Ritus, wie etwa bei einem Großteil der Tempelanlagen Südostasiens, manchmal aber auch in der Absicht, das Bauwerk so gut wie unzugänglich zu machen. Es könnte aber auch damit zusammenhängen, dass die Planung der Eingangszone völlig missglückt ist, da sie keinerlei Bezug auf den Menschen nimmt und ihn so unabsichtlich überfordert. Die Folge sind hoffnungslos übermüdete und verärgerte Menschen wie man sie in unserer Zeit zum Beispiel auf Flughäfen antrifft.

Das schwierige Erreichen eines Ziels aufgrund seines anstrengenden, oft auch gefährlichen Zugangs kann aber auch Schutz bieten. Im Hochmittelalter mussten viele Mönche im südlichen Europa vor dem vernichtenden Siegeszug der muslimischen Araber fliehen. Der Berg *Athos* in Griechenland war aufgrund seines steilen Anstiegs ein sicherer Hafen für viele Fliehende. Manche von ihnen verblieben dort und führten ein Einsiedlerleben auf der Suche nach Gott, da hier kaum Menschen den Weg hinauf zum Berg fanden.
Ob sich das Kloster in Griechenland (Abb. 42), in Tibet (Abb. 43-45) oder sonst irgendwo befindet, es geht dabei stets um Abgeschiedenheit und Unerreichbarkeit für andere. Viele von ihnen haben bereits den Charakter einer Festung und funktionierten in Kriegszeiten auch als solche, unterscheiden sich aber dennoch von einem Wehrbau, da sich meist nur zu Fuß über sehr schmale und stark ansteigende Wege erreichbar sind.



Abb. 44: *Lamayuru*, buddhistisches Kloster (*Gompa*) in Ladakh

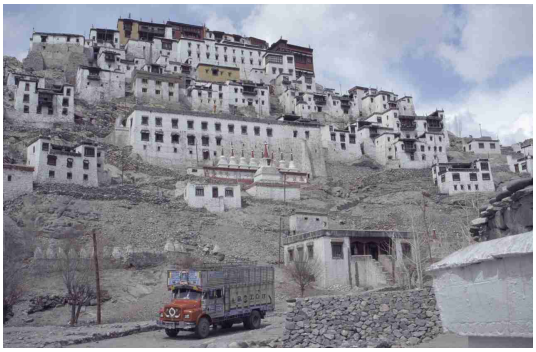


Abb. 45: *Thikse*, buddhistisches Kloster (*Gompa*) in Ladakh

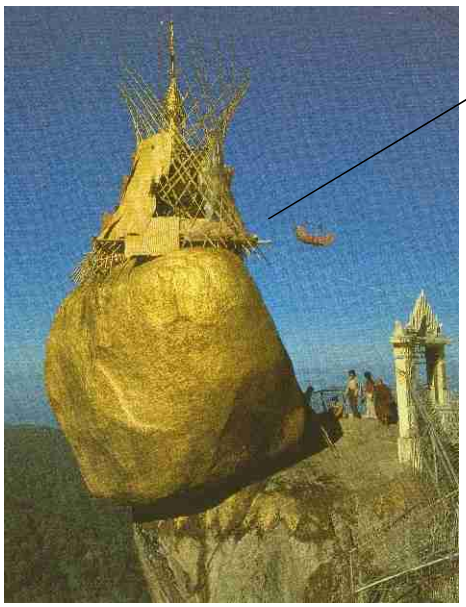






Abb. 46.: *Kyaiktiyo-Pagode*, Myanmar
Abb. 47: Schematische Darstellung der Erschließungsmöglichkeiten des *Goldenen Felsens Kyaiktiyo*
Abb. 48: Eingang zum heiligen Ort des *Kyaiktiyo*, flankiert von zwei *chinthes*.

Wirklich schwierig wird die Erschließung eines Bauwerks dann, wenn sie nicht mehr auf herkömmliche Weise, das heißt ohne zusätzliche Hilfestellungen erreicht werden kann. Gemeint sind Hindernisse wie etwa tiefe Schluchten oder Wasserflächen, die überwunden werden müssen, um an Ziel zu kommen. Man kann bereits von *Inseln* in welcher Form auch immer sprechen, die erschlossen werden müssen.

Einen wirklichen Höhepunkt zu diesem Thema bildet ein Beispiel aus Myanmar. Gemeint ist die *Kyaiktiyo-Pagode*, die *Pagode des goldenen Steines* aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 46). Ein Stupa befindet sich auf einem mit Gold belegten Felsen, der jeden Moment über eine Klippe in den Abgrund zu stürzen droht. Einer Erzählung nach soll der Stupa ein Haar Buddhas aufbewahren und eben dieses Haar soll das gefährdete Gefüge im Gleichgewicht halten. Auf Wunsch des damaligen Königs sollte das Haar als Heiligtum in einer Pagode auf einem Berg, der seinem Schädel gleichen sollte, aufbewahrt werden, gemeinsam mit seinem Kopf. Sein Nachfolger fand den gewünschten Felsbrocken am Meeresgrund und ließ ihn auf den Gipfel des Berges bringen, wie auch immer er das anstellte.[24]
Das Heiligtum gehört zu den wichtigsten Pilgerstätten Myanmas. Um auf den Goldenen Felsen zu kommen, gibt es zwei Möglichkeiten: Ein 12 Kilometer langer anstrengender Weg führt an zahlreichen kleinen Heiligtümern vorbei bis zum 1102 Meter hoch gelegenen *Goldenen Felsen*. Für diese Strecke benötigt man etwa vier bis fünf Stunden. Die meisten Pilger und Touristen nehmen jedoch die kürzere und bequemere Möglichkeit mit einem Lastwagen in Anspruch. Unterwegs danken die Pilger dem Berg-*Nat Bobogyi*, einem Schutzgeist, dass sie die abenteuerliche Anreise bis hierher gut überstanden haben. Während des Anstiegs ist der *Goldene Felsen* stets im Blickfeld der Besucher (Abb. 47).

[24] Vgl. FAHR-BECKER, Gabriele, Ostasiatische Kunst…S. 432-434

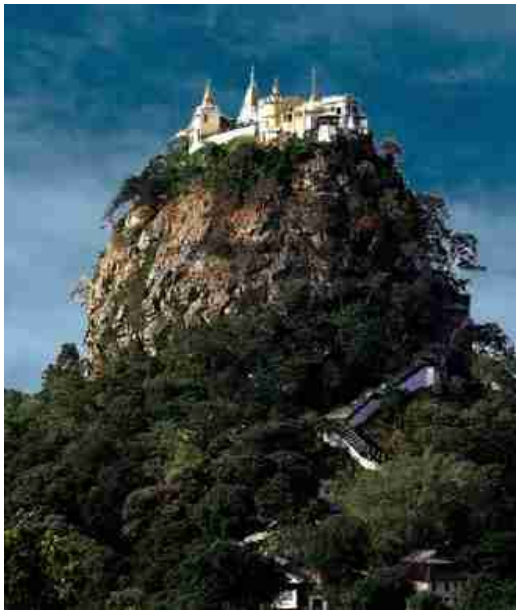


Abb. 49: *Mount Popa*, Myanmar



Abb. 50: Überdachte Stufen auf den *Mount Popa*, Myanmar

Der Eingang zum heiligen Ort des Goldenen Felsens wird von zwei *chinthes*[25] bewacht (Abb. 48). Frauen dürfen ab hier nicht mehr weitergehen. Nur Männern ist es gestattet, zum 5,5 Meter großen Granitblock weiterzugehen und ihn mit Blattgold zu bekleben.

Der *Mount Popa* ist ein erloschener Vulkan in der Myingyan-Ebene in Zentral, etwa 50 km südöstlich der Tempelstadt Bagan (Abb. 49). Er gilt als urmütterlicher Berg Myanmars, auf dem der Besucher Kraft und Weisheit empfängt. Die Anlage gilt als Zentrum der Geistesverehrung, als Wohnstätte der *Nats*, die die Schutzheiligen Myanmars darstellen. Auf dem Gipfel befindet sich die *Tuyin Taung-Pagode*, zu der viele hintereinander aufgereihte Mönchsfiguren hinaufführen. Die mühsame Erschließung erfolgt über 777 Treppen und Leitern (Abb. 50).

[25] *Chinthes* sind Wesen aus der Mythologie, deren Körper jeweils zur Hälfte aus einer Schlange und einem Drachen bestehen.





Abb. 51, 52: *Felsenklöster von Meteora*, Griechenland, 11. Jh.
Die stalagmitenartigen Felstürme ragen aus der ebenen Landschaft nahezu senkrecht und über 300 Meter in den Himmel.

Die Erschließung der *Felsenklöster von Meteora* (Abb. 51, 52) in der Region Thessalia in Griechenland aus dem 11.Jh. steht den Beispielen aus Myanmar um nichts nach. Sie wird gleichgesetzt mit einem symbolischen Verlassen der Welt, um in radikaler Einsamkeit Gott zu suchen. Es handelt sich dabei um bizarre Felssäulen, auf deren Spitze Klöster errichtet wurden, unter anderem das große *Meteoron,* was „über der Erde schwebend" bedeutet. Nicht nur der Bau, sondern auch das Leben in dieser exponierten Lage war äußerst gefährlich.
Ursprünglich lebten die Mönche in Höhlen am Fuße der Felsen und richteten dort ihre Kapellen auf. Ihr asketisches Leben sollte notleidenden Christen ein Trost sein. Es sollte beweisen, mit welch wenigen Dingen ein Mensch auskommen konnte. Da diese Behausungen jedoch immer wieder ausgeraubt wurden, waren die Mönche gezwungen, sich auf die Gipfel der Felsformationen zurückzuziehen. Dort sicherten sie sich bis auf den heutigen Tag ein ungestörtes Leben.
Bis zu 26 Klöster zählte man im 16. Jahrhundert. Sechs davon sind heute noch bewohnt[26].

Erst um 1920 wurden Treppen angelegt, die von der Straße hinauf zu den wenigen Klosterpforten führen, die man heute besuchen kann. Vorher war die einzige Möglichkeit, in die Klöster zu kommen, das Emporziehen mit einem Seil oder der Aufstieg über schwankende Leitern. Mit Netzen und Körben wurde alles emporgezogen, was für das Leben im Kloster notwendig war.

Die schwierige Art der Erschließung hatte für den Gläubigen einen tieferen Sinn. Der Aufstieg zum Kloster war für sie eine erste Initiation am Weg zu Gott. Anstrengung und Leiden wurde als Prüfung Gottes verstanden.

[26] Vgl. KLUCKERT, Ehrenfried und BEDNORZ, Achim, *Heilige Räume*...S.41





Abb. 53, links: *Mont-St.Michel*, Frankreich
Abb. 54, rechts: *Lindisfarne*, England

Die Gefahr des Zugangs zu überwinden wurde gleichgesetzt mit dem Bezwingen menschlicher Gefahren wie etwa der Wunsch nach Herrschaft und Macht.
Eine Bestätigung für diese Theorie findet man unter anderem am Beispiel von *Mont-St. Michel* im Nordwesten Frankreichs (Abb. 53), eine Abtei, deren Grundstein bereits um 700 n. Chr. gelegt wurde. Heute ist die Insel bequem über einen Damm mit dem Auto erreichbar.

Mi-Ka-El heißt übersetzt aus dem Hebräischen: Wer ist wie Gott? Es zeigt die Gefahr der Anmaßung, sich mit Gott zu vergleichen. Ähnlich war einst die Gefahr übers Watt zu gehen, wo Treibsand, Nebel, die herankommende Flut und mit Sicherheit die Angst lauerten. War diese Gefahr geschafft, wartete die zweite, der Aufstieg, das Erklimmen des Klosterberges. Dann aber war der Weg geschafft und gleichsam eine andere Welt erreicht, eine Welt für sich, eine Welt im Kleinen, in der sich mystische Kräfte konzentrierten.[27]

Der Berg mitten im Meer symbolisiert gleichsam eine Insel der Seligen, eine Art Paradies. Es handelt sich dabei um eine heilige abgeschlossene Welt, die abseits der profanen liegt. Sie zu erreichen, ist äußerst schwierig. Das umgebende Meer, wenn auch bei Ebbe, verzögerte den Weg zum Inselkloster so sehr, dass er für die Mönche und gläubigen Pilger eine Initiation bedeutete. Für die Bewohner des benachbarten Festlandes aber war die schwierige Erschließung der Insel ein geeignetes Mittel, Armeen abzuwehren. Das Kloster diente daher in Kriegszeiten als schützende Bastion.

Lindisfarne, ein Kloster auf der Insel *Lindisfarne* an der Küste Englands in der Grafschaft Northumberland (Abb. 54), ist der Anlage von *Mont- St.Michel* sehr ähnlich. Es wurde ebenfalls auf einem Felsen über dem Meer erbaut und ist nur bei Ebbe zugänglich.

Die Abtei wurde im Jahr 635 n. Chr. von schottischen Mönchen gegründet und war bereits fünfzig Jahre später das Zentrum der keltischen Klosterkultur. Doch in diesem Fall erfüllte die Lage im Meer ihre schützende Funktion nicht. Am 8. Juni 793 wurde *Lindisfarne* aufgrund seines Reichtums von den Wikingern überfallen und schwer beschädigt. Heute sind nur noch Ruinen erhalten, da das Kloster bereits 1536 von *Heinrich VII.* aufgelöst wurde.

[27] Vgl. ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane*...S.134-136

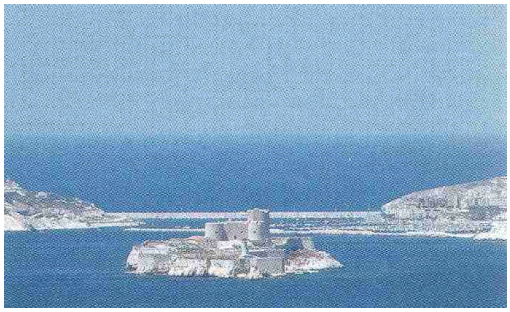


Abb. 55 : *Chateau d´If*, Marseille, 1524-1531



Abb. 56: *Alcatraz*, San Francisco

Auch der umgekehrte Fall hat Gültigkeit: Wer die Insel nicht erschließen kann, kann sie auch nicht verlassen.

Chateau d´If (Abb. 55) liegt auf einer winzigen Felseninsel unweit der Küste von Marseille in Südfrankreich. Die quadratische Anlage mit drei mächtigen zylindrischen Rondellen wurde zwischen 1524 und 1531 auf Befehl des französischen Königs *Franz I.* als Festungsanlage erbaut. Ursprünglich sollte sie die Zufahrt zum Hafen von Marseille sichern, wurde aber bereits im 17. Jahrhundert zum Staatsgefängnis umfunktioniert. Ähnlich *Mont-St.Michel* verschließt sich *Chateau d´If* vor der restlichen Welt.
Das umgebende Meer ist aufgrund seiner Gleichförmigkeit sehr gut zu bewachen. Eine Flucht aus dem Gefängnis ist so gut wie unmöglich, da das umgebende Meer jede rasche Fortbewegung hemmt.

Die Insel *Alcatraz* liegt mitten in der San Francisco Bay, Kalifornien (Abb. 56). Aufgrund seiner Abgeschiedenheit und schweren Erschließbarkeit wurde es früher als Standort für ein Hochsicherheitsgefängnis genutzt, dient aber inzwischen lediglich als historischer Schauplatz.
1847 kaufte *John Charles Fremont*, der militärische Gouverneur Kaliforniens, *Alcatraz* zum Preis von 5.000 Dollar für die Vereinigten Staaten der mexikanischen Regierung ab und errichtete 1854 einen Leuchtturm. Danach begann die militärische Nutzung durch den Bau von *Fort Alcatraz* im Jahre 1859, das für Kriegsgefangene ab 1861 zum ersten Mal als Gefängnis diente. Bereits 1903 war das Gefängnis aber so verfallen, dass es geschlossen werden musste. Am 12. Oktober 1933 begann schließlich der Umbau in eine Strafvollzugsanstalt, und am 1. Januar 1934 wurde Alcatraz zu einem Bundesgefängnis umfunktioniert. Wegen der eiskalten Wassertemperatur in der Bucht und der tückischen Strömung war *The Rock* (Der Fels) für ein Gefängnis ideal gelegen, da eine Flucht als unmöglich erschien.
Alcatraz fungierte bis 1963 als Hochsicherheitsgefängnis, wo jene Gefangenen untergebracht wurden, die in anderen Gefängnissen als unverbesserlich und schwierig eingestuft wurden. Unter ihnen befanden sich bekannte Gangster wie *Al Capone* (1934-39), *Robert Franklin Stroud* (1942-59), *George "Machine Gun" Kelly* (1934-51) und *Alvin "Creepy" Karpis* (1936-62)[28].

[28] Quelle: Enzyklopädie Wikipedia (http://de.wikipedia.org/wiki/Alcatraz)



Abb. 57: Geplante Wohninseln vor der Küste Kroatiens. Architekt: *Ernst Kaltenegger*, Netzwerk Croativity GmbH



Abb. 58: Hotel *Burj Al Arab*, Dubai

Inselbauwerke erhalten ihren speziellen Hinweischarakter durch ihre extreme Isolation. Sie sind nicht für jedermann erreichbar, da sie eine Funktion ausüben, die lediglich einer privilegierten Schicht von Menschen vorenthalten ist. Ob Gefängnis, Kloster oder lediglich Leuchtturm im Meer, es ist die Unzugänglichkeit, die diese Gebäude interessant macht.
Aufgrund ihrer wertmäßigen Abgrenzung zu anderen Bauten sind bewohnbare Inseln auch in unserer Zeit sehr gefragt. Speziell in der Tourismusbranche erleben von der Umgebung losgelöste, „schwimmende" Bauwerke einen enormen Boom. Das in Abbildung 57 gezeigte Wohngebilde ist weder Boot noch Haus. Die schwimmende Wohnhausanlage, die sich derzeit noch in Planung befindet, ist selbstverständlich auch nur für ein bestimmtes Publikum gedacht. Architekt *Ernst Kaltengger*: „Die Sondierung von Interessenten - vornehmlich Jacht-Klientel aus Österreich, Kroatien und Deutschland – ist abgelaufen. Ab 200.000 Euro ist man dabei – je nach Ausstattungskategorie".

Die außergewöhnliche Form der Erschließung und die Uneinsichtigkeit für andere aufgrund der Abgelegenheit im Meer verleihen Anlagen dieser Art etwas Besonderes, speziell für jene, die auf der Suche nach einem *besonderen* Status-Symbol sind. Ruhe und Entspannung wird man auf den Insel-Wohnungen jedenfalls nicht finden, denn dafür sind wieder zu viele Menschen da.

Im Unterschied zu den bisher genannten Beispielen geht es in weiterer Folge um Eingangzonen, die Räume aneinanderfügen, welche sich auf ebenem, gleichförmigem Terrain befinden. Anstelle eines natürlich ansteigenden Geländes werden Höhenstaffelungen durch architektonische Elemente wie zum Beispiel Podeste oder hohe Dachaufbauten erzeugt.

ANTIZIPATION MIT EBENER ERSCHLIESSUNGSACHSE

LINEARE, INSZENIERTE ERSCHLIESSUNGSACHSE

In der Tradition Chinas wird der architektonische Raum als eine vollkommene, unabhängige Einheit betrachtet. Jeder Raum ist eine Welt für sich, und zusammengefügt ergeben diese eine Reihe von geschlossenen Elementen, die letztendlich ein Gebäude, ein Dorf und schließlich das Grundkonzept einer Stadt bilden. Einzelne Gebäude mit großzügigen Zimmerfluchten oder multifunktionalen Räumen findet man in der traditionellen chinesischen Architektur nur äußerst selten.
Am Kaiserpalast von Peking (Abb. 59) ist diese strenge Konvention sehr gut nachvollziehbar. Er wurde 1406 auf dem Gelände des Palastes von *Kubilai Khan* durch die Dynastie der *Ming* errichtet und seitdem mehrfach restauriert.

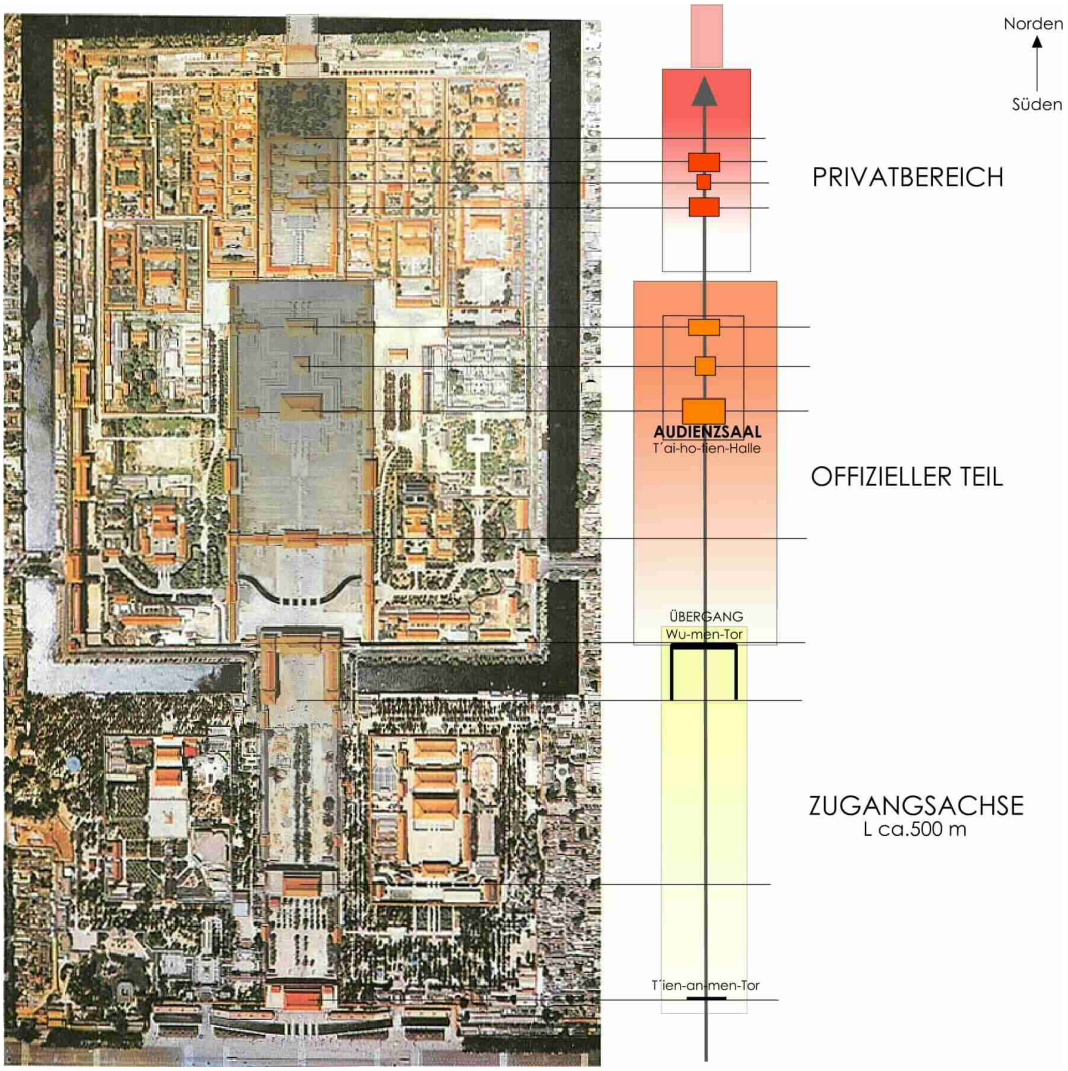


Abb. 59: Luftaufnahme des Kaiserpalastes von Peking mit schematischer Darstellung der einzelnen Tore, Höfe und Raumeinheiten

Die Gebäudekomplexe sind in einem achsensymmetrischen, rechteckigen Grundriss angelegt, bei dem alle wichtigen Bauwerke auf der zentralen Nord-Südachse angelegt sind (Abb. 59, 60). Im Norden ist die Anlage durch eine als *Kohlehügel*[29] bekannte Anhöhe geschützt. Nach Berechnungen der Geomantiker wäre die Palastanlage nach Norden zu exponiert gelegen und so schüttete man einen Hügel auf, der die Kaiserresidenz vor negativen Einflüssen aus dem Norden schützen sollte.
Die ganze Anlage ist auf den Audienzsaal (*T´ai-ho-tien-Halle, Halle der höchsten Harmonie*) zentriert, der erhöht auf einer weißen Marmorplattform steht und über alle anderen Gebäude dominiert. Er befindet sich im offiziellen Teil des Palastes. Die Wohnungen von Kaiser und Hofstaat liegen im nördlichen Teil des Palastes, die Quartiere der Dienerschaft zu beiden Seiten der Hauptachse.

Die Eingangsachse entspricht der Nord-Südachse der Palastanlage, welche sich weiter nach Süden durch die gesamte Altstadt zieht, also weit außerhalb des eigentlichen Palastes beginnt. Das erste Bauwerk, welches den Beginn der Eingangssequenz zur Palastanlage markiert, ist das *Ch´ien-men-Tor*. Ursprünglich war es in der alten Stadtmauer integriert (Abb. 60, 61). Von hier bis zur Audienzhalle des Palastes ist ein Fußweg von etwa 1,8 Kilometer zu bewältigen.

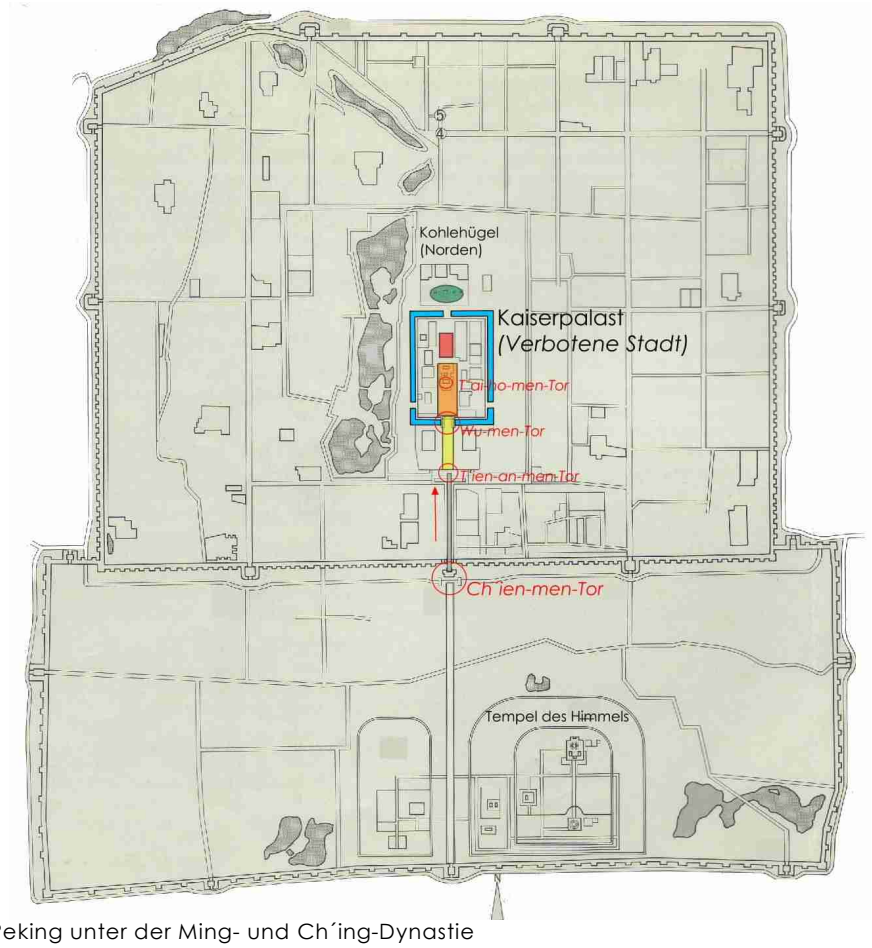


Abb. 60: Peking unter der Ming- und Ch´ing-Dynastie

[29] Die Anhöhe wird *Kohlehügel* genannt, weil hier zur Zeit der Ming-Dynastie die Kohlen für den kaiserlichen Palast gelagert wurden. Er wurde aus der beim Ausheben der Wassergräben um die Verbotene Stadt anfallenden Erde und Bauschutt errichtet.



Abb. 61: *Ch´ien-men-Tor* in der Südmauer der Kaiserstadt (Überrest des Tores, das einst den Hauptzugang zum politischen Zentrum Pekings kennzeichnete)



Abb. 62: Blick auf die Eingangssequenz zum Kaiserpalast in Peking, im Vordergrund das *Ch´ien-men-Tor*

Die nächste Sequenz des Zugangs leiten zwei mit Drachen und Wolken ornamentierte Marmorsäulen ein. Die Motive gelten als Symbole des Kaisertums. Diese Achse, welche in Abbildung 60 farblich gekennzeichnet ist, verbindet das erste Eingangsbauwerk, das *T´ien-an-men-Tor* (Abb. 63) mit dem Südeingang der 1,7 Quadratkilometer großen Palastanlage, dem *Wu-men-Tor*[30] (Abb. 64). Das folgende Haupttor befindet sich bereits im offiziellen Palasthof (orange gekennzeichneter Bereich in Abbildung 60) und bildet den Eingang in die *T´ai-ho-tien-Halle*, der Audienzhalle des Kaisers (Abb. 65).

Eingeleitet werden die drei genannten Tore, welche als die wichtigsten architektonischen Akzente der gesamten Anlage gelten, jeweils von einem niedrigeren Übergangsbauwerk, welches von einem kleinen Hof umgeben ist. Die lange Strecke, die das *T´ien-an-men-Tor* vom *Wu-men-Tor* trennt, wird so in zwei Höfe unterteilt, wobei der erste davon fast quadratisch ist, der zweite sich aber deutlich in nord-südlicher Richtung ausdehnt. Der erste, kleinere Hof, der aufgrund seiner geringeren Ausmaße die Anlage in diesem Bereich räumlich verdichtet, führt den Besucher weiter zu einem Torbau, welcher den Übergang in den nächsten Hof bildet. Der Eingangsweg wird auf diese Weise rhythmisch gegliedert und intensiviert.
Das Zusammenspiel von Höhe und Distanz der Gebäude erzeugt größten Effekt. Die vorgelagerten Höfe rücken die Bauwerke sehr weit in den Hintergrund, ein deutliches Merkmal der chinesischen Herrschaftsarchitektur, wie sie bereits bei den *Ming-Gräbern* erwähnt wurde.



Abb. 63: *T´ien-an-men-Tor*



Abb. 64: *Wu-men-Tor*



Abb. 65: *T´ai-ho-tien-Halle* oder *Halle der höchsten Harmonie*

[30] Der 38 Meter hohe Torbau hat drei Eingänge. Der mittlere war dem Kaiser vorbehalten, der östliche den hohen Beamten. Die kaiserliche Familie benutzte das westliche Tor.

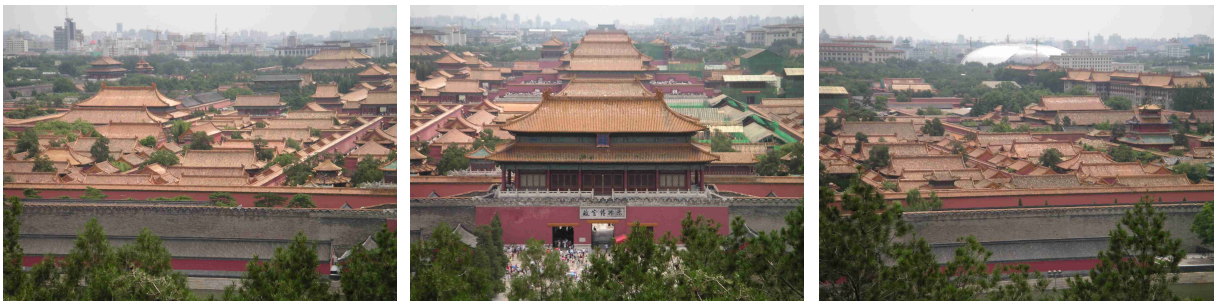


Abb. 66: Blick vom Kohlehügel zurück auf die Palastanlage

Dieselbe Gliederung wiederholt sich zwischen dem *Wu-men-Tor* und der *T´ai-ho-tien-Halle*[31].

Der Weg zum Palast kann somit in mehrere Sequenzen unterteilt werden. Der Bereich vor Beginn des Wassergrabens ist schmäler, aber dafür länger, der Bereich dahinter ist breiter aber dafür kürzer, was die Ausrichtung der Anlage deutlich verstärkt. Es ist festzustellen, dass jeweils am Ende der beiden Sequenzen eines der zwei wichtigsten Gebäude der Anlage positioniert ist. Dies ist auch dadurch zu erkennen, dass das *Wu-men-tor* das einzige Gebäude auf dem Längsschnitt der Gesamtanlage ist, das die gleiche Höhe aufweist wie die Audienzhalle.

Der Kaiserpalast in Peking wurde gleichsam als Abbild des Kosmos konzipiert und sollte dessen Permanenz widerspiegeln. Er „bildet nicht nur das Zentrum der chinesischen Hauptstadt, sondern nach der traditionellen Weltsicht der Chinesen auch das Zentrum des chinesischen Reiches, ja der gesamten irdischen Welt“[32]. Schon der Name *Verbotene Stadt* verweist auf den *verborgenen Bereich* im Himmel, der in der chinesischen Astronomie als *Sitz des Polarsterns* bezeichnet wird. „So wie der Polarstern im Zentrum des Firmaments steht, ist die *Verbotene Stadt* in den Augen der Chinesen Dreh- und Angelpunkt des *tianxia, dessen, was unter dem Himmel wohnt*.“[33]

Die Architektur des Kaiserpalastes unterliegt der kosmischen Analogie. Die strenge Regelmäßigkeit sowie die Abfolge und die Wiederholung ähnlicher Palastbezirke ist jedoch abwechslungsreich genug, um immer wieder andere Varianten zu ermöglichen. Von Hof zu Hof erwartet sich der Besucher immer mehr, da der Dekor der Gebäude eine ständige Steigerung erfährt.

Entlang der Eingangsachse müssen eine Vielzahl von umschlossenen Höfen mit etwa gleich hohen Gebäuden durchquert werden. Die Höfe gewähren jedoch keine Aussicht auf das, was dahinter liegt. Dies kam der Sicherheit der Kaiserfamilie, welche die Anlage genau kannte, sehr zugute. Fremde Besucher waren durch die ständige Wiederholung ähnlicher, in sich geschlossener Raumsequenzen sehr schnell verunsichert. Die einzelnen Höfe waren leicht zu verwechseln, sodass der Besucher oft nicht mehr genau wusste, in welchem Teil der Anlage er sich gerade befand.

[31] Vgl. STIERLIN, Henri, Weltkulturen und Baukunst. China...S.99-102
[32] KAUSCH, Anke, China. *Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte*, ...S.130
[33] Ebd.

Das bedeutendste Gebäude des Kaiserpalastes, die Audienzhalle (*Halle der Höchsten Harmonie)*, steht zwar auf einer erhöhten Plattform, unterscheidet sich jedoch in seiner Form nicht wesentlich von den anderen Gebäuden entlang der Eingangssequenz[34]. Die Abfolge der ehemaligen Privatgemächer der Kaiserfamilie (Abb. 66) auf der Nord-Südachse wiederholt die Abfolge der Gebäude für offizielle Zeremonien, also eine weitere „Wiederholung", das markanteste Merkmal des Kaiserpalastes von Peking.

Bereits seit dem 1. Jh. v. Chr. wurden in China Wohnanlagen, Paläste oder Tempel zu Hofkomplexen gruppiert, welche von einer Mauer umschlossen sind. Die Begründung liegt, wie bereits erwähnt, in der alten chinesischen Kosmologie, in der der Himmel als rund und die Erde als quadratisch angesehen wird, und so wird auch der Raum als Zusammensetzung einzelner, unabhängiger Quadrate verstanden. Ein Haus kann als Miniaturstadt betrachtet werden und umgekehrt eine Stadt als ein Haus in sehr großen Maßstab. Die Vorstellung von Ordnung und Harmonie im Universum findet sich in zahlreichen Regeln wieder wie etwa jener, dass Zeit und Raum einen gemeinsamen Rhythmus besitzen. In Bezug auf die Raumgliederung begründet dies die Anordnung von Gegensätzen und natürlichen Wechselspielen in Form von sich abwechselnden offenen Höfen und geschlossenen Gebäuden in symmetrischer Anordnung entlang einer Axiallinie, welche zugleich auch die Erschließungsachse bildet. Räumliche Abschnitte wiederholen sich in einem bestimmten periodischen Wechsel und deuten so einen ständigen Kreislauf an, der schließlich im Zyklus der Triumphstraßen in den Städten einen Höhepunkt erreicht.

Das Phänomen der Wiederholung und Reihung entlang einer Erschließungsachse lässt sich in ähnlicher Weise in einer anderen Kultur feststellen. In Mesoamerika hat die Religion mehr als in anderen Kulturen bestimmend auf die architektonische Gestaltung eingewirkt. Anfangs genügten den Menschen einfache, mit pflanzlichen Materialen geschmückte Tempel, in denen eine große Zahl von Göttern verehrt wurde. Man setzte sie auf kleine Podeste, damit sie sich von den umgebenden Wohnhäusern unterschieden. „Nach und nach kamen andere Vorstellungen hinzu: Man wünschte, dem Himmel (in dem die Götter wohnten) näher zu sein: Man erhöhte die Podeste; aus ihnen wurden Stufenpyramiden, schließlich turmartige Gebilde, die nur noch symbolhaft die Pyramidenform zeigten."[35] Zusätzlich versuchte man eine Steigerung des religiösen Ausdrucks dadurch zu erreichen, indem man Bauformen wie etwa Podeste oder Symbolfiguren der Gottheiten verdoppelte oder gar vervielfachte.
Aufgrund der auch hier ausgeprägten Ordnung wurden die Formen und Symbole nicht wahllos angeordnet, sondern in horizontaler, vertikaler aber auch diagonaler Richtung.

[34] Vgl. KAUSCH, Anke, *China. Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte* ...S.134 f.
Niemand in Peking durfte höher bauen, denn hier thronte der Kaiser auf seinem Drachenthron, und niemandem außer dem Himmel war es erlaubt, sich über ihn zu erheben.
[35] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika* ...S.178



Abb.67: *Gouverneurspalast*, Uxmal, Mexiko, um 900 n. Chr., Fassadenausschnitt.
Zu erkennen ist die horizontale, vertikale aber auch diagonale Anordnung von Formen und Symbolen.

Ein frühes Beispiel einer solchen Reihung bilden die Tempelpodeste an der *Straße der Toten*[36] in *Teotihuacán*, eine historischen Stätte, deren Ursprünge auf die Zeit um 200 v. Chr. zurückgehen (Abb. 68, 70). *Teotihuacán* befindet sich etwa 50 Kilometer nordöstlich vom heutigen Mexiko-City. In der Stadt, die sich einst über eine riesige Fläche von 21 Quadratkilometer erstreckte, lebten zu deren Blütezeit rund 200 000 Menschen.

Das größte Bauwerk im Stadtkern des historischen *Teotihuacán* ist die *Sonnenpyramide* (Abb. 68). Ihr aus Lehmziegeln erbauter Kern stammt vermutlich bereits aus der Zeit um 200 v. Chr. Ihre heutige Gestalt erhielt die *Sonnenpyramide* zu Beginn der *klassischen Periode*, also ab etwa 150 n. Chr. Zu dieser Zeit wurde auch die Hauptachse der Stadt angelegt, die *Straße der Toten*. Diese verläuft nahezu exakt in nordsüdlicher Richtung und wurde in der Funktion einer Prozessionsstraße angelegt. Die *Totenstraße* verbindet die wichtigsten Monumentalbauten der Stadt: die *Quetzalcoatlpyramide*, die *Sonnenpyramide* und die *Mondpyramide*, welche den nördlichen Abschluss der *Totenstraße* bildet.
Die genannten Monumentalbauten befinden sich alle auf rechtwinkelig von der Hauptachse ausgehenden Nebenachsen, ebenso wie eine Vielzahl von Tempelplattfomen und Palastkomplexen. Diese ganz neue, auf einem Achsensystem beruhende städtebauliche Konzeption wurde in *Teotihuacan* kurz vor oder nach Vollendung der Sonnenpyramide erstmals eingesetzt, denn am Lageplan (Abb. 68) ist zu erkennen, dass von der Sonnenpyramide bereits eine Achse ausgeht. „Das Neue war, dass man am Ende dieser relativ kurzen Achse, um 90° gedreht, eine weitere Achse in Form einer langen Prozessionsstraße anlegte. Diese…bildete zusammen mit den von ihr rechtwinkelig ausgehenden Nebenachsen fortan das Rückgrat der Stadt“.[37] Der rechte Winkel hatte sich als die sinnvollste Methode erwiesen, Gebäude und städtebauliche Gefüge zu ordnen.

[36] Die Bezeichnung *Straße der Toten* (*Calle de los Muertos*) ist aztekisch, stammt also vermutlich erst aus dem 14. Jh. n. Chr. Der ursprüngliche Name der Straße ist nicht bekannt. Genannt wurde sie deshalb so, weil hier unter der Herrschaft der Azteken den Göttern menschliches Blut als Nahrung geopfert wurde. Die gewaltigen Treppenanlagen der Pyramiden entlang der Erschließungsachse bildeten den Hintergrund für die grausamen Opferszenen.
[37] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S.39

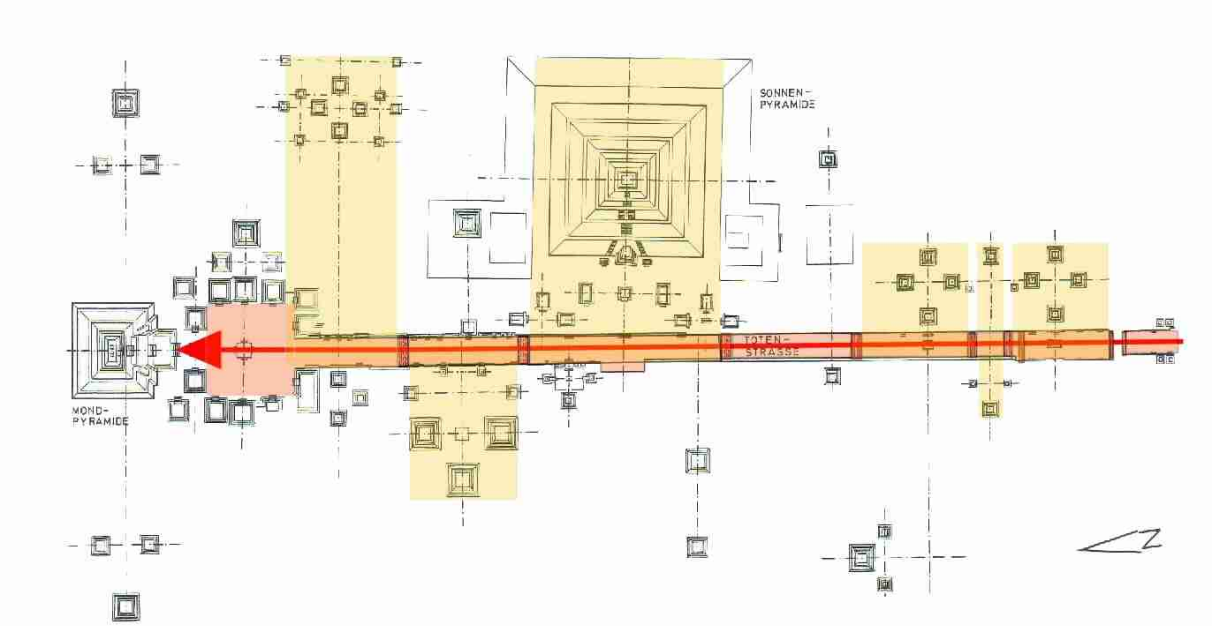


Abb. 68: *Teotihuacán*, Stadtgrundriss (Ausschnitt)

Die *Straße der Toten* ist keine Monumentalstraße mit durchgehender Pflasterung. Sie steigt von Süden nach Norden leicht an und ist in hintereinander gereihte Plätze aufgeteilt. Dynamik erzeugen auf- und absteigende Treppen entlang der Straße. Diese unterteilen die Straße in acht unterschiedlich große Abschnitte (Abb. 68). Obwohl die Erschließungsachse direkt auf die *Mondpyramide* hinführt, verleihen diese Abschnitte den Gebäuden auf den Nebenachsen eine ähnliche Priorität wie sie der *Mondpyramide* zukommt. Sie scheinen so angeordnet zu sein, als ob sie gleichsam als Vorplatz der angrenzenden Objekte fungieren.

Das Phänomen der Reihung wiederholt sich ebenso in den nahezu gleichen Podestformen entlang der Prozessionsstraße, ein Mittel zur Steigerung des religiösen Ausdrucks. „Von den ständigen Wiederholungen einzelner, steinerner Symbole wird man sich damals die gleiche Wirkung versprochen haben, wie von der Wiederholung immer gleicher Gebetsformen".[38] (Abb. 69) Die Tempelpodeste stehen in fast endlos scheinender Reihe rechtwinkelig zur Straße, sind jedoch unterschiedlich groß und stehen auch unterschiedlich weit weg von der Straße. Auch hier wechseln sich wieder Gegensätze ab: Die gestaffelten Plattformen sind horizontal ausgerichtet, im Gegensatz zu den vertikal ausgerichteten Stufenpyramiden. Vor der *Mondpyramide* erweitern sich die Gruppierungen der Plattformen zu einem großen Platz, dem *Plazula de la Luna*, dem Ziel der Erschließungsachse[39].



Abb. 69: Kabah, Mexiko, *Maskenpalast*, Ausschnitt der Fassade. Ständige Reihung der Maske des Regengottes *Chac*.

[38] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste*...S.179
[39] Vgl. ebd. S.34-39, 168-169, 178-179



Abb. 70: Teotihuacán, Luftaufnahme
Mondpyramide im Vordergrund

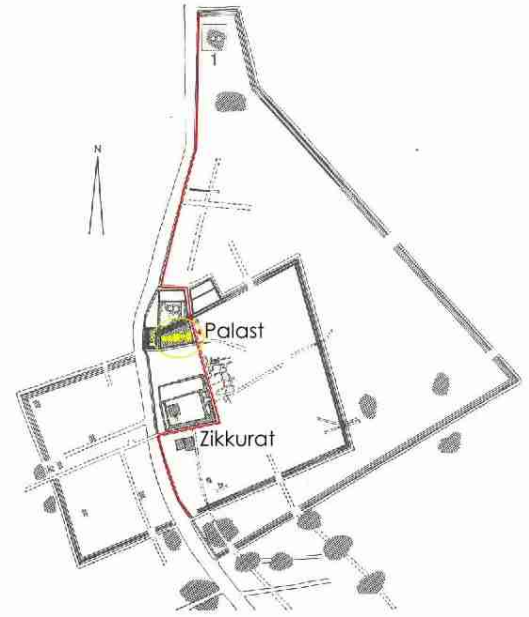
Obwohl sich die Stadtanlage von *Teotihuacán* auf einem ebenen Hochplateau befindet, wurde die Architektur so konzipiert, dass alles gewissermaßen in Bewegung war. Trotz Reihungen und Wiederholungen gelang es dennoch, die unendlich lange Erschließungsstraße durch unterschiedliche Bodenniveaus, Baukörperhöhen sowie durch das Spiel mit horizontalen und vertikalen Linien dynamisch zu gestalten. Bedenkt man, dass zudem alles in großer Farbigkeit glänzte und die Plätze und Podeste voll mit Menschen waren, kann man sich die Anlage als Bühne für Feste und Opferkulte sehr gut vorstellen.



Abb. 71:
Ein Sinnbild des Schmerzes ist dieser Kriegsgefangene, der als Opfer für die Götter schrecklich zugerichtet wurde. Man hat ihn skalpiert, ihm die Eingeweide herausgerissen, Hände und Füße verstümmelt und Holz auf den Rücken gebunden, das vermutlich in Brand gesteckt wurde.

NICHT-LINEARE, INSZENIERTE ERSCHLIEßUNGSACHSE

Das Prinzip der Reihung und Wiederholung von Räumen, respektive Höfen entlang einer Erschließungsachse bestimmt auch den Grundriss einer babylonischen Palastanlage aus dem 6. Jh. v. Chr. Die Südburg *Nebukadnezars II.* ist eine Kombination aus fünf hintereinander folgenden Höfen, welche durch Torhallen miteinander verbunden sind (Abb. 72). Nördlich und südlich davon wurden einzelne Bereiche platziert, in welche wieder Gruppen von Hofsystemen integriert sind. Die Palastanlage wirkt nach außen abgeschlossen, vermittelt aber durch die Hofsegmente eine gewisse Offenheit nach innen.
Die Erschließung der Höfe erfolgt nicht, wie in den zuvor genannten Beispielen, als axiale Linie, sondern als geschwungener Weg, welcher keinen direkten Durchblick durch die gesamte Anlage erlaubt. Das Grundelement des umbauten Hofes bestimmt generell die zellenartige Struktur mesopotamischer Gebäude. Werden mehrere Höfe aneinander gekoppelt, so entspricht dies einer Steigerung des Grundtyps, die vor allem bei Sakralbauten, größeren Villen oder Palästen angewendet wird.
Die Anlage samt ihrer Abfolge von Höfen ist jener vom Kaiserpalast in Peking sehr ähnlich (Abb. 59), welcher jedoch erst 2000 Jahre später erbaut wurde. Die Grenzen des babylonischen Palastes waren durch hohe Mauern sowie durch Kanäle und Straßen vorgegeben. Betreten wurde die *Südburg Nebukadnezars II.* im Osten an der so genannten *Prozessionsstraße*.



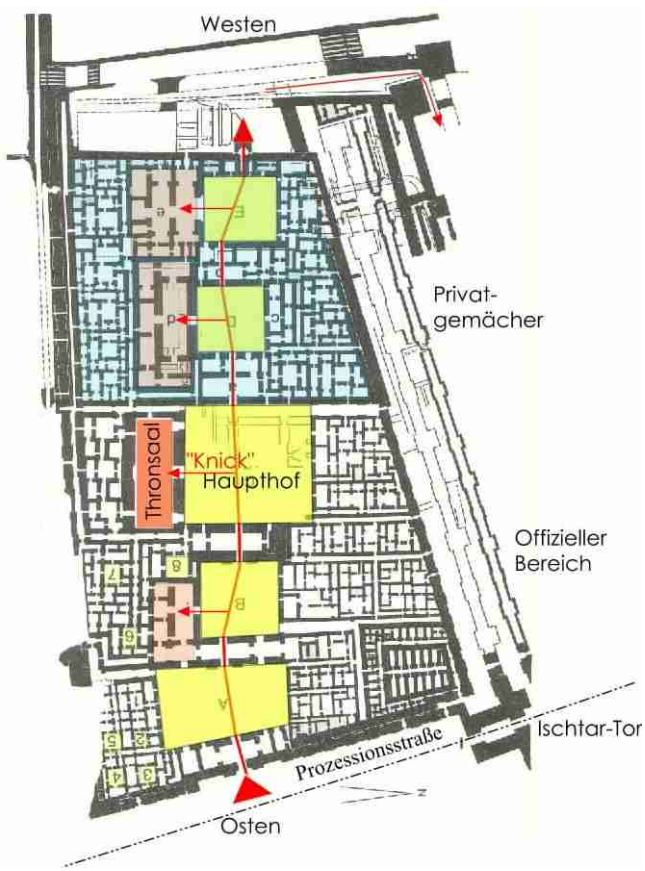


Abb. 72, links: Babylon, Irak, Lageplan
Abb. 73, rechts: Babylon, sog. *Südburg*

Auch die offiziellen Bereiche beider Paläste befinden sich an ähnlicher Stelle. Sie bilden das Zentrum der Anlage. Ein gravierender Unterschied besteht jedoch darin, dass in Babylon der Thronsaal seitlich der Erschließungsachse liegt, ähnlich der *Sonnenpyramide* in Teotihuacán (Abb. 68) und nicht direkt auf der zentralen Erschließungsachse wie in der *Verbotenen Stadt*. Der Thronsaal ist wie alle anderen repräsentativen Räume an den Hofsüdseiten des Palastes zum Tempelbezirk *Esaglia* mit der Zikkurat hin ausgerichtet (Abb. 74). Dem Bezugssystem Palast – Tempel ordnet sich in Babylon auch alles andere unter[40]. Diese Achse muss von außerordentlicher Bedeutung gewesen sein, was allein dadurch zu erkennen ist, dass alle Repräsentationsräume *Nebukadnezars II.* nicht an der stark bewachten, mächtigen Stadtmauer im Norden liegen, sondern an der weniger befestigten Südseite des Palastes.
Die Erschließung der Repräsentationsräume erfordert ein Abweichen von der Haupterschließungsachse der Palastanlage, ein Prinzip, dass fast alle Gebäudetypen des Vorderen Orients übernehmen. Das Thema der *Knickachse* wird jedoch in einem späteren Kapitel noch eingehend behandelt.

Ähnlich ist die Parallele zum Kaiserpalast in Peking in der Lage der Privaträume. In beiden Palastanlagen befinden sich diese am Ende der Erschließung, sodass kein Fremder diese Bereiche mehr zu betreten hat. Der Herrscher und seine Familie befinden sich zudem in einem Bereich, der vom Eingang am weitesten entfernt ist und daher am besten verteidigt werden kann.

Der Eintretende nähert sich dem Thronsaal mit seiner linken, der Erfahrung nach schwächeren Körperseite, was dem Herrscher eine schützende Position einbringt. Auch alle anderen Repräsentationsräume befinden sich südlich der Eingangszone. Erschlossen werden sie daher alle an deren Nordfassade. Der Lauf der Sonne liegt gleichsam vor ihnen, er beginnt an ihrer rechten, geschickten, "richtigen" Hand. Der Thronsaal befindet sich in südlicher Richtung und zwar genau dort, wo die Sonne am höchsten steht, womit er auch die höchste und wichtigste Stelle des Palastes einnimmt.

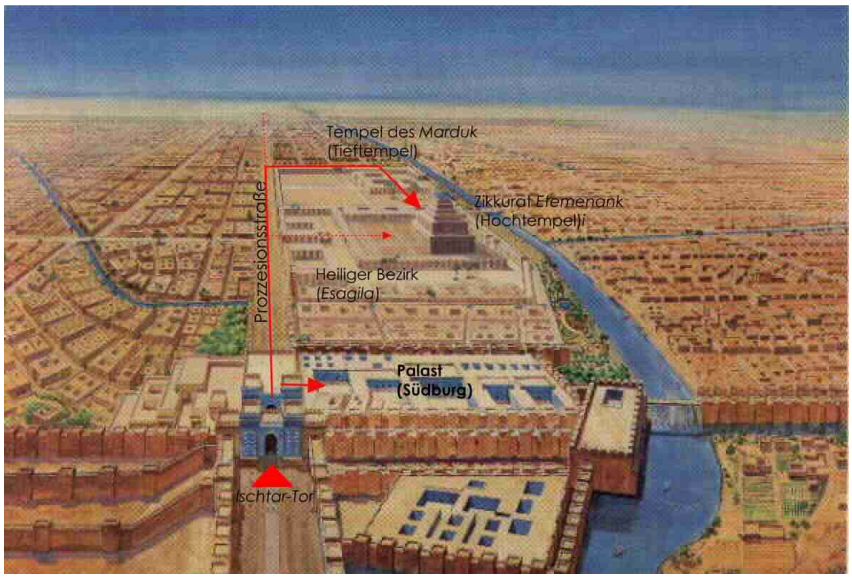


Abb. 74:
Rekonstruktion der Stadt Babylon (Teilbereich) unter *Nebukadnezar II.*

[40] Vgl. ORTHMANN, Winfried, *Der alte Orient*...S.279 f.

Die Palastanlage ist bollwerkartig mit der Stadtmauer Babylons und dem Wasserweg verklammert (Abb. 75). Das *Ischtar-Tor*, die Haupterschließung des inneren Kerns von Babylon, befindet sich an der Nord-Ost-Ecke des Palastes. Es kennzeichnet den Beginn der Prozessionsstraße, welche in nord-südlicher Richtung am Palast vorbeiführt. Die Straße erschließt die zentral gelegenen Hauptheiligtümer Babylons, die *Zikkurat des Etemenanki* und den *Tempel des Marduk*, dem Schutzherrn der Stadt[41].
Der Palast nimmt hier also keine zentrale Stellung ein wie in Peking. Die Lage an der Stadtmauer ermöglicht den Ausbau des Palastes zu einer Festung. Zudem tritt es gegenüber dem Heiligtum des *Etemenanki* in seiner Bedeutung und Stellung zurück.

Die Erschließung des Palastes von der Prozessionstrasse aus ist - wie der Erschließung des Thronsaals - mit einer Richtungsänderung verbunden. Dasselbe gilt für die *Zikkurat* und den *Marduk-Tempel* im kultischen Zentrum Babylons.

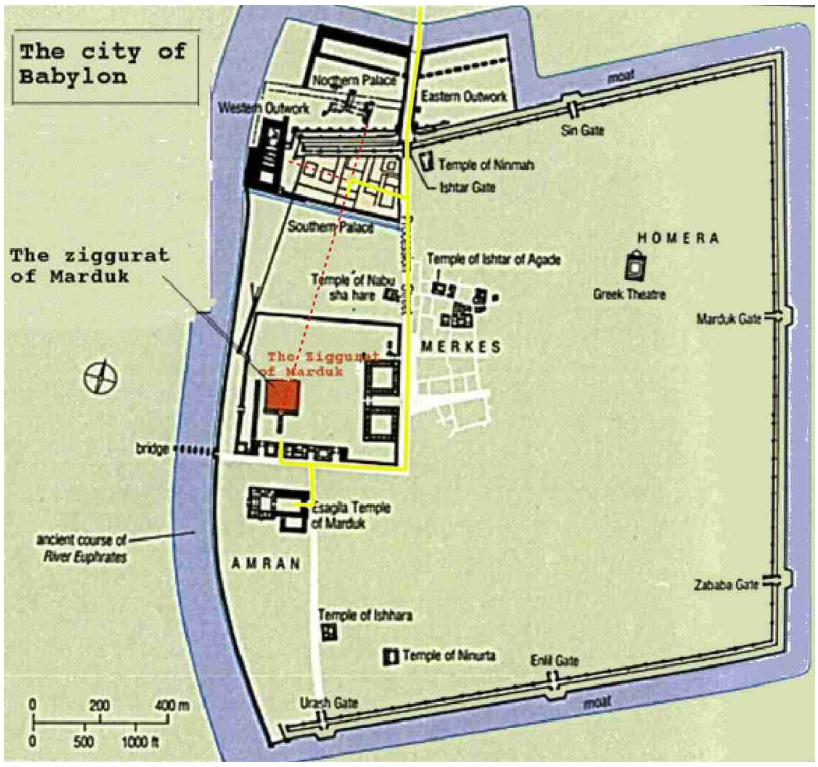


Abb. 75: Stadtplan eines Teilbereichs von Babylon aus der Zeit um 600 v. Chr.

[41] MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Allgemeiner Teil, Baugeschichte von Mesopotamien bis Byzanz...S.87*

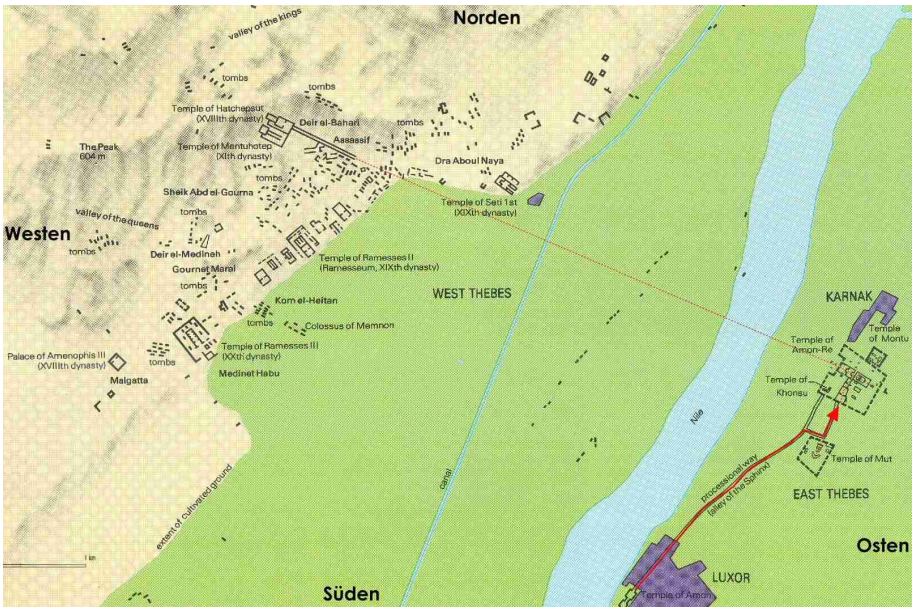


Abb. 76:
Die Hauptdenkmäler von Theben, Ägypten.
Rechts im Bild der Tempelbezirk des *Amun* in Karnak

Die Tempelstadt des *Amon* in Karnak, Ägypten, ist ein weiters Beispiel für eine nichtlineare Eingangssequenz. Es handelt sich dabei um eine gewachsene Anlage von riesigem Ausmaß, an der nahezu alle Könige vom Mittleren Reich (~2000 – 1700 v. Chr.) bis zu den Römern gebaut haben.
Die ursprüngliche Kernbereich des Tempels am östlichen Nilufer hatte einerseits die Terrassenanlage von *Dêr el-bahri* am Westufer des Nils als Richtungsziel, andererseits den Sonnenaufgang in Theben in östlicher Richtung (Abb. 76). Die zentrale Achse der Tempelanlage von Karnak war damit so orientiert, dass sie den Lauf der Sonne nachzeichnete: Das östlichste Portal war die Station für die aufgehende Sonne, hinter Pylon IV wurde die tägliche Bahn mit dem Sonnenuntergang beendet (Abb. 77).[42]
Bald darauf entstanden nördlich und südlich des *Amuntempels* zwei ergänzende Tempelgruppen, die der ursprünglichen Gottheit von Theben, *Month*, beziehungsweise *Amuns* Gattin *Mut* geweiht waren. Die Südgruppe der Göttin *Mut* war mit dem *Amuntempel* durch eine Sphinxallee verbunden, die durch einen Pylon in der Südmauer in den mittleren Bezirk führte, weitere Pylone passierte und den *Amuntempel* unmittelbar östlich des ebenfalls neu hinzugefügten Säulensaals erreichte.

Diese Allee begann als Prozessionsstraße bereits in Luxor, von wo aus sie geradeaus bis nahe an den *Mutkomplex* heranführte. Dort gabelte sie sich und bog nach Südwesten zu einem Nebeneingang in den *Amun-Bezirk*. Der Hauptstrang führte weiter zum *Mut-Komplex*, änderte dort die Richtung nach Norden und führte in der bereits genannten Sphinxallee die Eingangssequenz in den *Amun-Bezirk* fort.
Auch aus westlicher Richtung führte ein Prozessionsweg zum *Amun-Tempel*. Er begann an einer Anlegestelle am Nil und führte direkt zum eigentlichen Haupteingang des *Amun-Tempels*[43].

[42] Die Verlängerung der Tempelachse nach Westen mit den Pylonen I – III erfolgte erst im nächsten Jahrhundert.
[43] Vgl. KOSTOF, Spiro, Geschichte der Architektur…S.83-89

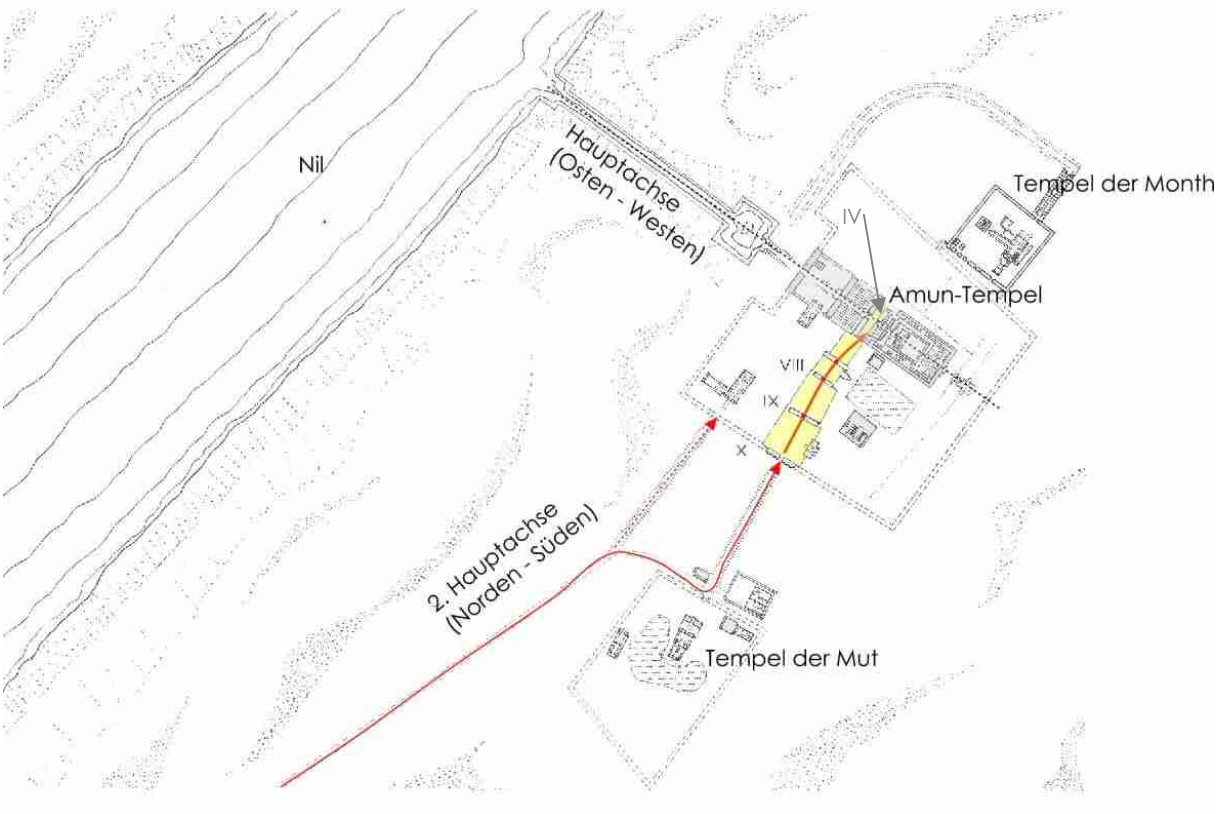
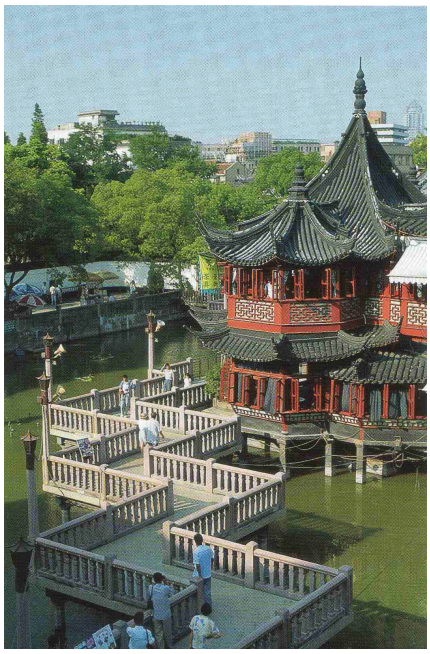


Abb. 77: *Amuntempel* von Karnak

Hauptanlass für die Errichtung der sphinxgesäumten Prozessionsstraßen war das alljährliche Fest der mythischen Hochzeit zwischen *Amun* und *Mut*, bei der die Königsfamilie ihren Wohnsitz in Karnak verließ und einen Festzug nach Luxor veranstaltete.

Im Beispiel von Karnak verschmilzt die so genannte *Naturachse* Ägyptens, welche durch den Nil vorgezeichnet ist und somit in nord-südlicher Richtung verläuft, mit der Ost-West-Achse, welche nur für Heiligtümer bestimmt ist, da sie den Lauf der Sonne am Himmel entspricht. Der Schnittpunkt beider Achse befindet sich an jener Stelle des Tempels, die den Übergang zwischen den Vorbereichen der Tempelanlage wie Eingangspylon, Hof und Säulenhalle und dem Tempelinnerem mit Kapellen, Sakristeien und Umgängen bildet. Die in nord-südlicher Richtung verlaufende Erschließung, die zweite Hauptachse, ist dem Königspaar vorbehalten, also dem *Götterpaar auf Zeit*. Da die Vorbereiche des *Amuntempels* gleichzeitig mit dieser Sequenz errichtet wurden, ist anzunehmen, dass das Götterpaar absichtlich die Vorbereiche nicht passieren musste, um in das Tempelinnerste zu gelangen.
Der Erschließungsweg entlang der Hauptachse ist nicht linear, sondern schwingt etwas in westlicher Richtung ab ehe er das Tempelgebäude erreicht (Abb. 77). Abgesehen von der Dynamik der dadurch entstehenden Räume und dem Rhythmus von Enge und Weite wird auch hier am Weg für das göttliche Königspaar die ost-westliche Richtung angedeutet und so dem Weg eine gewisse Heiligkeit zugesprochen.



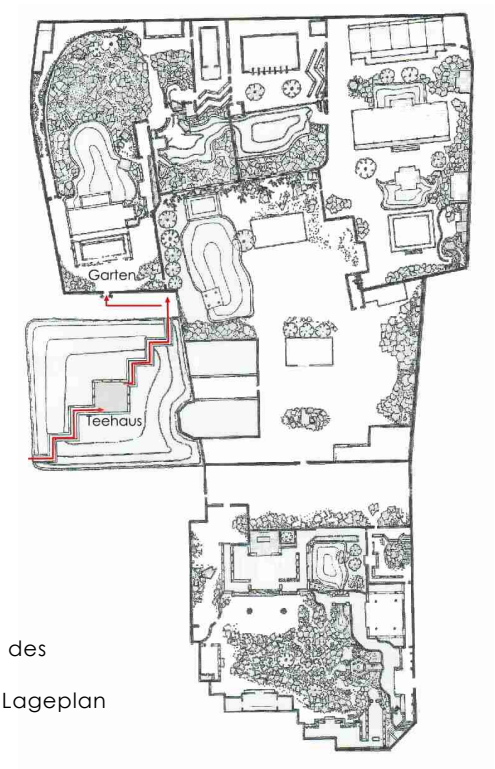


Abb. 78, links: *Garten des Erfreuens*, Shanghai Erschließung des Teehauses in Form einer Zick-Zack-Brücke,
Abb. 79, rechts: *Garten des Erfreuens* (*Yu Yuan*), Shanghai, Lageplan

Die außergewöhnlichsten Beispiele nicht-linearer Erschließungswege findet man in China. So zielstrebig die Erschließungsachse zur Audienzhalle des Herrschers im Kaiserpalast in Peking hinführt und Ausdruck einer Lebenshaltung ist, so wurde auch der gewundene Weg geschaffen, dem Blick des Betrachters die verschiedensten Perspektiven zu bieten. Immer wieder eröffnen sich entlang des Weges neue, unerwartete Ausblicke, die den Betrachter stets aufs Neue überraschen. Trotz der Vielfältigkeit der Wege bieten sie jedoch kaum eine Möglichkeit, von ihnen abzuweichen.

Eine Charakteristik, die kaum in einem chinesischen Garten fehlt, ist die zick-zackförmig über dem Wasser laufende Brücke. Die Erschließung des *Garten des Erfreuens* (*Yu Yuan*) in Shanghai ist ein Beispiel dafür (Abb. 78). Er stammt aus der Zeit der Ming-Dynastie. Um 1560 wurde er von einem Beamten im Stil eines *Suzhouer Literatengartens* angelegt.[44] Der Besucher ist gezwungen, sehr langsam und ganz bewusst auf der Brücke zu gehen. Die Chinesen sagen, sie solle es ermöglichen, die verschiedenen Gartenpartien von der Brücke aus intensiv und aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Da die klassische Zick-Zack-Brücke kein Geländer hat, muss die Aufmerksamkeit wahrscheinlich erst einmal darauf gerichtet sein, dem Weg der Brücke zu folgen, um nicht ins Wasser zu fallen.

Unmittelbar neben dem Teehaus (Abb. 79) befindet sich der Eingang zum Garten. Er liegt zwar auf der Achse des Teehauses, kann aber nicht direkt erschlossen werden, denn am Weg zum Eingang geht der Besucher vorerst direkt auf eine Wand zu. Ähnlich der Zick-Zackbrücke wechselt auch hier die Wegführung in eine andere Richtung. Der Sinn liegt im Abwehren von Geistern und Dämonen. Ihnen soll mit diversen Richtungsänderungen der Zutritt in den Garten verwehrt bleiben.

[44] Vgl. BEUCHERT, Marianne, *Die Gärten Chinas*...S.39-43

Der Garten kann niemals von einem Punkt aus in seiner Gesamtheit überschaut werden, denn er besteht aus mehr oder weniger isolierten Abschnitten, die als Teile eines homogenen Ganzen aufeinander folgen. Diese können nur nach und nach erschlossen werden. Zudem sind die Wege aber auch Bachläufe oft so konzipiert, dass sie den Gartenraum auf das Unendliche hin ausweiten, indem sie so angelegt sind, dass man sie nicht vollständig bis zu ihrem Ende sehen kann. Wie am Kaiserpalast von Peking lässt sich auch hier eine enge Verbundenheit von Raum und Zeit feststellen.

Ein weiteres wichtiges Erschließungselement im Garten ist der gedeckte Wandelgang (Abb. 80). Er ist ein unverzichtbarer Teil jedes alten chinesischen Gartens, da er Schatten gibt und vor Regen und kalten Winden schützt. Die Gärten können so auch bei schlechtem Wetter besucht und benutzt werden.
Die Funktion der meist ebenfalls geschwungenen Wandelgänge ist sowohl trennend, als auch verbindend. Gartenteile werden durch sie getrennt, Gebäude miteinander verbunden. Sie sind gleichsam Naht- oder Übergangsstellen, jedoch nicht nur architektonisch, sondern auch was die Empfindungen der Menschen betrifft. Im Garten wechseln sie mit besonnten Höfen, so dass ganz unterschiedliche Temperaturen auf den Körper des Besuchers einwirken und so grundverschiedene Empfindungen hervorrufen, die sich in ihrer Intensität gegenseitig steigern. Die Komposition von architektonischen Elementen, Steinen und Pflanzen wurde sehr genau überlegt. Ihre genau aufeinander abgestimmte Anordnung sollte in der Lage sein, die feinsten Reize auf die Sinne der Besucher auszuüben.



Abb. 80: Gedeckter Wandelgang im *Garten des Erfreuens*, Shanghai



Abb. 81: Wegführung im *Garten des Erfreuens*, Shanghai

INKONGRUENZ VON ERSCHLIESSUNGS- UND BLICKACHSE

In der späten französischen Renaissance, besonders bei Projekten der Fürsten und des Adels aber auch im Städtebau, wurde es zunehmend üblich, die geometrische Ordnung einer Gartenanlage durch ausstrahlende Achsen in die Landschaft hinein zu verlängern. Architektur, Garten und Landschaft wurden immer mehr als Einheit aufgefasst und unter die Herrschaft durchlaufender Achsen gestellt. Alle diese Geraden hatten den Effekt, ein größeres Territorium, das im Einzelnen aufgrund seiner Größe kaum zu formen und visuell zu ordnen und zu durchdringen war, dennoch zu strukturieren. Nicht nur die Flächendimensionen wuchsen, sondern auch die Längen der Achsen wuchsen in vorher nie gekannte Größenordnungen, ein willkommenes Mittel, Macht und soziales Prestige zu demonstrieren. Das Grundprinzip dieses Systems war die Bewegung auf einer Mittelachse, einer unendlich langen Erschließungsachse, und die Beziehung aller Bereiche auf diese Achse.
Im Gegensatz dazu entsteht in Norditalien ein System, das vom französischen Schema etwas abweicht. Es verbindet das Prinzip der landschaftsbeherrschenden Achsen mit dem System der auf einer zentralen Erschließungsachse gereihten oder sich durchringenden Räume. Es handelt sich dabei gleichermaßen um eine Verflechtung von Bauwerk, Garten, Park und Landschaft, sowie um ein gleichzeitiges Bemühen von Konzentration und Ausdehnung der einzelnen Elemente entlang einer Achse. Wer sich dem Ziel, dem Schloss, entlang der Erschließungsachse näherte, war auf diese Weise mit einem ständigen Übergang von einem Bereich in den anderen konfrontiert. Anhand dieser *Unregelmäßigkeiten* konnten eine Vielzahl von Bild- und Raumempfindungen beim Benutzer ausgelöst werden. Es geht dabei um den Prozess der sinnlichen Erfahrung von Architektur und Kunst, ein zentrales Thema der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts.[45]

Aufgrund der gleichsam in den Weg gestellten räumlichen Bereiche war es gleichzeitig nötig, die zentrale Erschließungsachse zu teilen und um die Bereiche herumzuführen. Beidseitiges Herumführen des Weges deshalb, weil nach wie vor eine strenge Geometrie vorherrschte.
Die optisch wirkungsvolle Hinführung auf das Zentrum des Schlosses wurde jetzt von architektonischen Elementen und Skulpturen entlang der Mittelachse übernommen. Der Erschließungsweg teilte sich in mehrere Achsen auf, welche alle abseits der zentralen Mittelachse verliefen. Die frontale Ansicht des Schlosses blieb dem Betrachter oft verborgen, denn jeder Blick von der Mittelachse auf das Schloss wurde durch ein im Weg befindliches architektonisches oder künstlerisches Element, wie etwa einer Skulptur, einem Brunnen oder dergleichen, verwehrt.

[45] Vgl. HOPPE, Stephan, *Was ist Barock ?*...S.227



Abb. 82: Inkongruenz von Erschließungs- und Blickachse im *Jardin du Luxembourg* in Paris

Der *Jardin du Luxembourg* ist ein städtischer Park im 6. Arrondissement von Paris, im Quartier *Latin*. Er wurde im Jahr 1612 von *Maria von Medici*, der Witwe des französischen Königs *Heinrich IV*. angelegt und beherbergt das *Palais du Luxembourg*, dem ursprünglichen Wohnsitz des französischen Regenten und heutigen Sitz des Senats, der zweiten Kammer der französischen Parlaments.
Der mittlere Teil des Gartens hält sich strikt an das Vorbild der französischen Klassik, was bedeutet, dass der Garten durch klare Linien und Symmetrie gekennzeichnet ist. Die äußeren Teile des Parks sind jedoch mit ihren geschlungenen Wegen und der unregelmäßigen Baumbepflanzung an die Architektur der englischen Gärten angelehnt. Der zahlreiche Skulpturenschmuck des Gartens wurde erst um 1800 vom Architekten *J. F. Chalgrin* hinzugefügt.
In den Abbildungen 83 und 84 des *Jardins* sind die beidseitigen linearen Erschließungswege entlang der Baumalleen gut zu erkennen. Die Abbildung 83 zeigt den Versuch, dass Schloss von der mittigen Symmetrieachse aus zu sehen. Das Foto wurde von einer der Querachsen aufgenommen, welche die seitlichen Erschließungswege miteinander verbindet. Vom Schloss ist jedoch nichts zu sehen, da es vollständig von der Skulptur verdeckt wird. Abbildung 84 wurde hinter der Skulptur aufgenommen, von der Rasenfläche aus, die eigentlich nicht betreten werden darf.



Abb. 83: *Jardin du Luxembourg*, Paris
erbaut 1615-20, Architekt: *Salomon de Brosse*

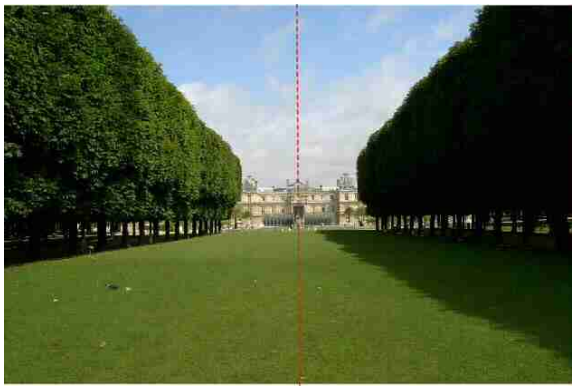


Abb. 84: Blick auf das *Palais Luxembourg*, Paris,



Abb. : *Jardin du Luxembourg*, Paris, Plan des heutige Zustands

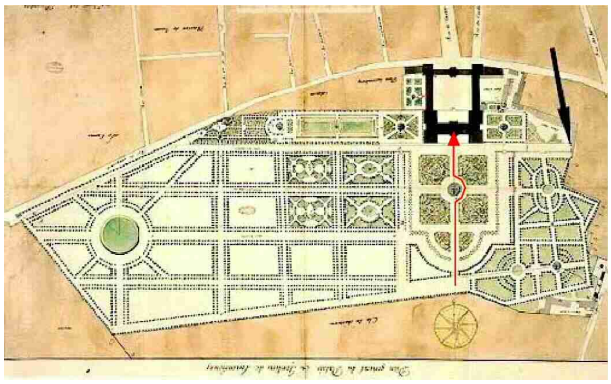


Abb. : *Jardin du Luxembourg*, Paris, ursprünglicher Plan

Der Blick des Besuchers wird damit auf die Skulptur konzentriert, da sie in diesem Bereich des Erschließungsweges viel größer als das Palais im Hintergrund erscheint.
Um die ein oder andere Skulptur entlang der zentralen Achse der Anlage genauer betrachten zu können, besteht die Möglichkeit, auf Wege zu wechseln, die quer zu den seitlichen Erschließungswegen angelegt sind. Gleichzeitig ermöglichen diese, die Schlossfassade aus anderen, neuen Blickwinkeln zu betrachten.
Der Blick des Betrachters ist im Zuge der Erschließung der Gartenanlage nicht nur auf das Palais gerichtet, sondern schwenkt ständig zu den wegbegleitenden Skulpturen. Er erlebt damit eine ständige Veränderung des Raumes, was seine Aufmerksamkeit und Empfindungen erheblich steigert.
Die Vernetzung von Skulptur, Park und Bauwerk beansprucht jedoch auch Zeit, die für die Erschließung der Anlage zusätzlich erforderlich ist. Diese kommt ausschließlich der sinnlichen Erfahrung der einzelnen Kunstwerke zugute.

Der ursprüngliche Plan des *Jardin du Luxembourg* zielte eher auf den Eindruck von Größe und Macht des Regenten ab. Die Anlage wurde gleichsam unter die Herrschaft einer zentralen Erschließungsachse gestellt, welche lediglich durch einen zentralen Brunnen unterbrochen wurde (Abb. 86).
Die seitlichen Erschließungsachsen waren damals Nebenachsen, heute sind sie die Haupterschließungsachsen. Entlang der Alleen fassen sie den Anblick des Schlosses wie einen Bildausschnitt ein (Abb. 84). Eine zentrale Mittelachse, welche auf das Gebäude hinführt, würde nach heutiger Ansicht dieses „Bild“ gewissermaßen zerschneiden.

Ein weiteres Beispiel für den bewussten Umgang mit dem dreidimensionalen Raum ist das *Obere Belvedere* in Wien. Es wurde von *Lucas von Hildebrandt* in den Jahren 1721-1723 für *Prinz Eugen* errichtet. In diesem Fall ist eine zentrale Blickachse auf das Schloss zwar möglich, die Annäherung an das Schloss verläuft aber nur teilweise entlang dieser Mittelachse. Der Grund dafür ist ein auf dieser Achse vorgelagertes Wasserbecken[46]. I

[46] Vgl. HOPPE, Stephan, *Was ist Barock ?*...S.228-231



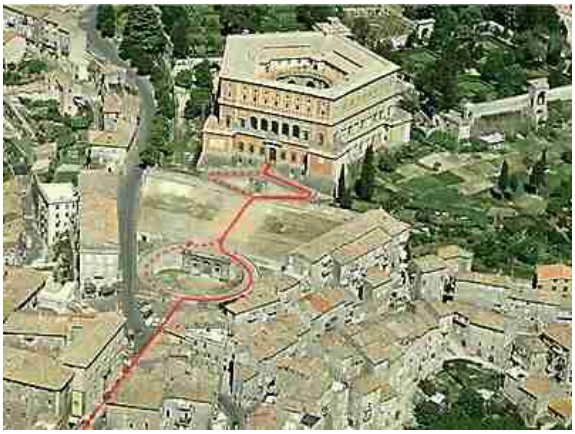
Abb. 87: *Oberes Belvedere*, Wien.
Eingangsfassade auf der Bergseite.



Abb. 88: *Oberes Belvedere*, Wien
Gartenfassade.

Indem der Besucher einem seitlichen, nicht aus der Schlossarchitektur selbst abgeleiteten Pfad folgen muss, um das zentrale Becken zu umschreiten, bieten sich ihm variationsreiche Blicke *per angelo* (Abb. 87).
Gartenseitig korrespondiert das Niveau nicht mit der Hauptgeschoßebene, sondern fällt in Richtung des Schlosses ab. Sowohl in der Bewegung als auch in den Blickbeziehungen bekommt der Eintretende bereits hier einen Eindruck vom komplexen System der Höhenniveaus, welche schließlich in ausgeklügelten Treppensituationen im Innenbereich des Schlosses einen Höhepunkt finden.
Auch gartenseitig zwingt die Gliederung der einzelnen Elemente, die Mittelachse zu verlassen, auf seitlichen Rampentreppen die Höhendifferenzen zu überwinden, um dann in die Hauptachse zurückzukehren. Eine geschickte und durchaus beabsichtige Führung, die dem Besucher sein Ziel aus wechselnden Sichten zeigt.

Die Erschließung des *Palazzo Farnese* in *Caprarola* in Italien (Abb. 90) verfügt über zwei deutlich voneinander getrennte Eingangssequenzen. Die erste beginnt mit der streng axialen Hauptstraße der Stadt *Caprarola*, die steil zu jenem Felsen ansteigt, auf welchem der Palazzo errichtet wurde. Entlang dieser Straße gibt es im Vergleich zu den vorher genannten Beispielen wie etwa dem *Oberen Belvedere* keine Elemente, welche sich direkt auf der zentralen Erschließungsachse befinden und ein Umgehen erforderlich machen würden.



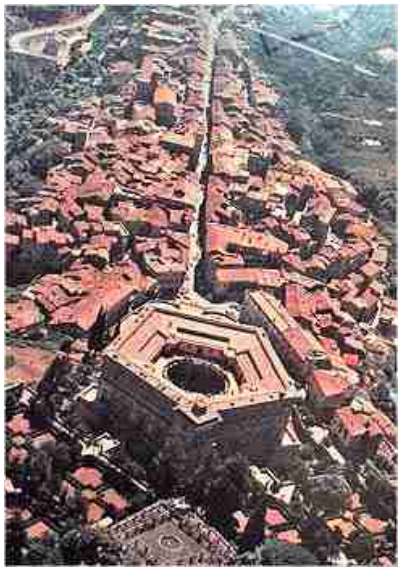


Abb. 89 u. 90: *Palazzo Farnese*, Capraola,
Italien von *Giacomo Vignola*, 1559-1573



Abb. 91: Kreisrunde Treppenanlage am Vorplatz zum *Palazzo Farnese*. Ansicht der zur Stadt gelegenen Eingangsfront

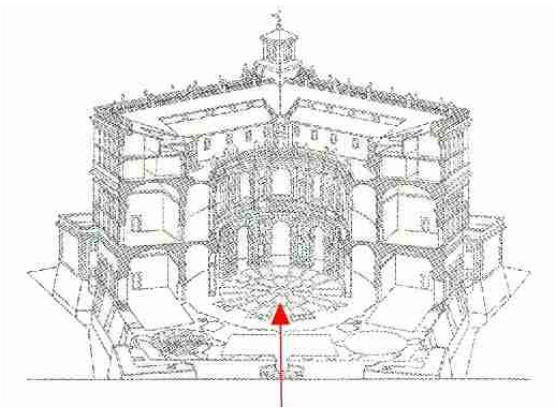


Abb. 92: Schnitt durch den *Palazzo Farnese*. Zeichnung nach dem Stich von *Giovanni Battista Fulda*

Die Straße endet jedoch nicht direkt am Eingangsportal des Gebäudes, sondern mündet in einen Vorplatz (Abb. 89, 91). Dieser gebietet dem Palazzo einen gewissen (Respekt-)Abstand zur Umgebung. Er kann nicht direkt überquert werden, sondern führt über zwei aufeinander folgende geteilte Treppenanlagen zum Palazzo. Dadurch bekommt der Betrachter doch noch die Gelegenheit, den Palazzo räumlich, sprich aus seitlicher Perspektive, wahrzunehmen.
Die geometrische Grundrissform des Palazzos ist ein Fünfeck, was heißt, dass die der Eingangsfassade benachbarten Gebäudeflügel etwas ausschwenken. Befindet sich der Betrachter auf einem der geteilten Treppenflügel des Vorplatzes, kann er die Ansicht einer der beiden Gebäudeflügel ganz gut erkennen. Befindet er sich jedoch noch auf der axialen Erschließungsachse vor dem Vorplatz, vermutet er einen rechteckigen Grundriss des Palazzos, da lediglich die Eingangsfassade zu erkennen ist.
Das Eingangsportal verschwindet zwischen zwei mächtigen Eckbastionen (Abb. 89). Sie betonen erneut die axiale Mittelachse, aber nur kurz, denn es folgt relativ überraschend, aufgrund der äußeren Form des Palazzos, ein kreisrundes Element in Form des Innenhofes (Abb. 92). „Der Hof wird dabei als eine „Sphäre von hermetischer Geschlossenheit“ gewürdigt, in der dem Betrachter das von Architektur nicht eben häufig vermittelte Erlebnis vollkommener Orientierungslosigkeit zuteil wird“.[47]

Der Besucher erfährt somit von Beginn der Erschließungssequenz an der Hauptstraße von *Caparola* bis zum Erreichen des Innenhofes des Palazzos eine stark ansteigende Dynamik. Jedoch verläuft diese Steigerung nicht kontinuierlich, sondern entwickelt sich erst kurz vor Erreichen des Eingangsportals. Vor dem Palazzo unterbrechen die Treppenanlagen die strenge Axialität der erschließenden Hauptstraße, im Innenbereich unterbricht die Rundform die starken eckigen Außenformen. Für den Betrachter werden somit Annäherung und Gang durch den *Palazzo Farnese* zu einem spannungsreichen Erlebnis.

[47] Renaissanceliterat Michel de Montaigne über seinen Besuch des Palazzo Farnese 1581 aus: MARKSCHIES, Alexander, Renaissance..., S.110

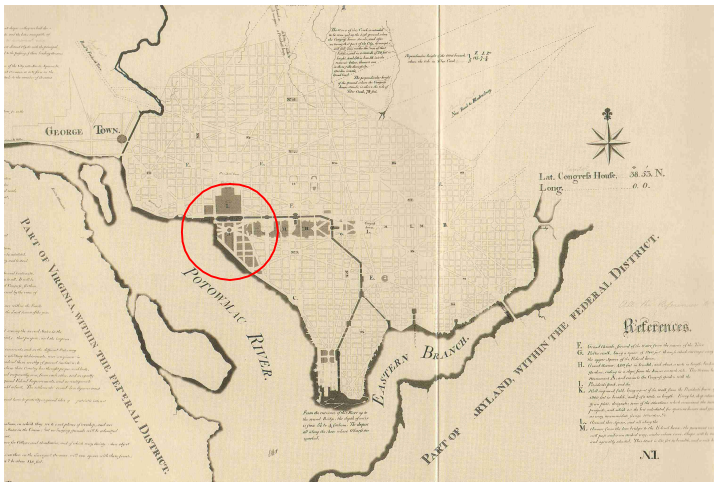


Abb. 93, links: Stadtplan von Washington von 1791
Entwurf: *Charles L´Enfant*

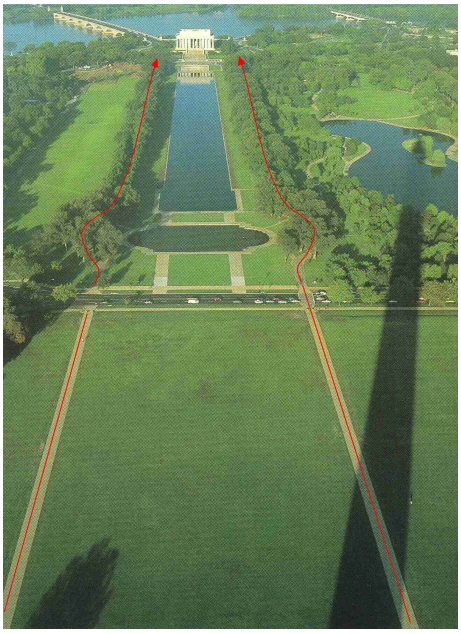


Abb. 94, rechts: *Lincoln Memorial*, Washington, D.C.
1915 -22, Architekt: *Henry Bacon*

Der historische Stadtplan von Washington (Abb. 93) aus dem Jahr 1791 verbindet das Schachbrettmuster der Kolonialstadt mit Elementen der barocken Residenzstädte. Dominierende Bauten wie das *Washington Monument* (der Schatten des Obelisken ist in Abb. 94 zu erkennen) sollten der Gleichförmigkeit des Blockrasters Großzügigkeit und eine klare Orientierung geben. Deutlich am Plan zu erkennen sind die vielen Teilstücke, in welche die Stadt aufgeteilt wurde. Dennoch sind die Dimensionen zu groß, um eine perspektivisch räumlich Wirkung zu erzeugen.

Als Beispiel sei hier das *Lincoln Memorial* genannt. Es befindet sich am Ende der von *Charles L´Enfant* geplanten axialen Hauptachse der Stadt. Damals nahm das Monument von Präsident *George Washington* eine zentrale Stellung ein. *Abraham Lincoln* wurde erst viel später Präsident, so wurde auch der *Memorial* erst später errichtet.

Wie beim *Oberen Belvedere* in Wien befindet sich auch beim *Lincoln Memorial* ein Wasserbecken auf der zentralen Hauptachse. Erwähnt wurde bereits, dass *Lucas von Hildebrandt* in Wien dem Betrachter abwechslungsreiche Ansichten des Palais darbieten wollte. Beim *Lincoln Memorial* ist der Sinn des Wasserbeckens nicht mehr ganz klar. Es ist mit einer ungefähren Länge von einem Kilometer völlig überdimensioniert, im Gegensatz zum Wasserbecken vom *Belvedere*, welches eine Länge von ungefähr hundert Meter einnimmt. Es scheint, als ob damals ein überdimensional langer Vorbereich eines Bauwerks nicht nur ein Mittel zur Verstärkung von visuellen Blickpunkten und Achsen war, sondern ebenso ein Mittel zur Demonstration von Macht. Heute hingegen ist es die Höhe der Gebäude, die den Städten zu großem sozialen Prestige verhilft.

Die Erschließungsachsen des *Lincoln Memorial* sind so lang, dass sie von Hauptverbindungstrassen durchquert werden müssen. Wer also vom *Washington Monument* zum *Lincoln Memorial* gehen möchte, muss es schaffen, eine vierspurige Autobahn zu überqueren, wohlgemerkt auf einem Schutzweg (Abb. 94)!

TÄUSCHUNG DES SICH NÄHERNDEN BETRACHTERS

Als erstes Beispiel dieses Kapitels sei hier nochmals das *Obere Belvedere* in Wien genannt. Die Erschließung des Oberen *Belvederes* erfolgt am zentralen Eingangstor (Abb. 96), teilt sich aber kurz darauf und führt seitlich an den Rändern eines Wasserbeckens vorbei in Richtung der Ecktürme des Gebäudes. Wie auf der Abbildung deutlich zu erkennen ist, verbreitert sich das Wasserbecken je näher man zum Schloss kommt. Der Bereich zwischen den beiden Erschließungsachsen nimmt die Form eines Trapezes an. Die Achsen der Perspektive verlaufen jedoch in genau gesetzlicher Richtung.

Der vorgelagerte trapezförmige Erschließungsbereich verändert die perspektivische Wirkung des Gebäudes insofern, als dass er es dem Betrachter optisch viel näher bringt, als es tatsächlich ist. Die raffiniert angelegte Erschließung macht es möglich, die Achse der Perspektive zu verkürzen. Wer sich dem Gebäude nähert, nimmt die wahre Länge des Weges nicht wahr, da ihm das Schloss stets sehr nahe scheint.

Den Erschließungsbereich in Form eines Wasserbeckens zu gestalten, hat einen weiteren Vorteil. Das Spiegelbild des Schlosses im Wasser vergrößert das Gebäude nochmals und bringt es dem Betrachter damit wieder ein Stück näher. Zudem sind Brunnen, Wasserspeier, Bassins und dergleichen seit jeher ein Mittel, Wegdistanzen zu verkürzen, da sie zum Verweilen animieren und umso langsamer sich der Besucher fortbewegt, desto erlebbarer wird das Anwesen.



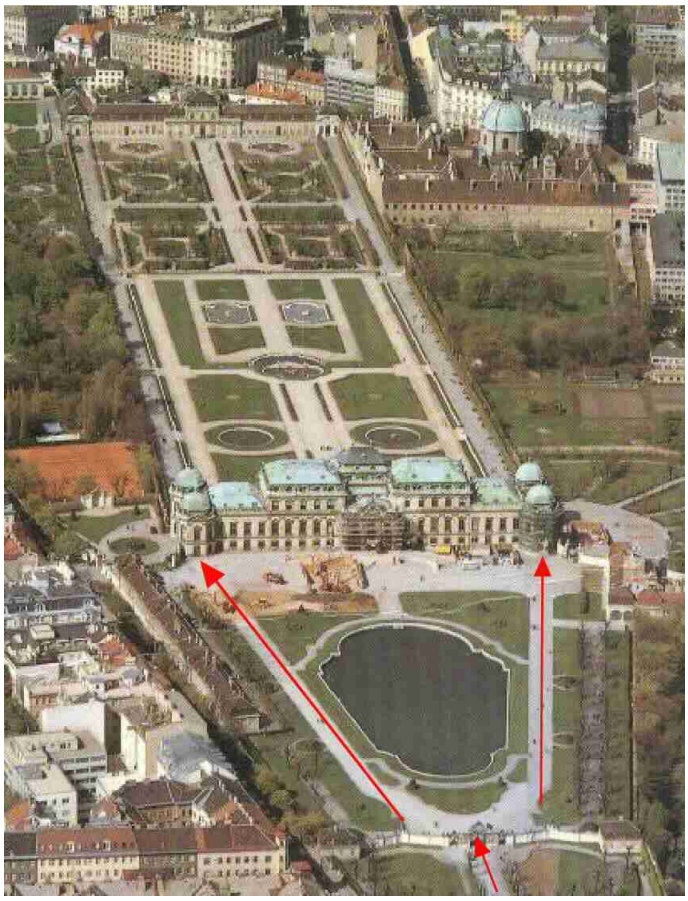


Abb. 95, links: *Ansicht Oberes Belvedere*, Wien
Abb. 96, rechts: Luftaufnahme des Belvedere, Wien, mit Eintragung der Erschließungsachsen

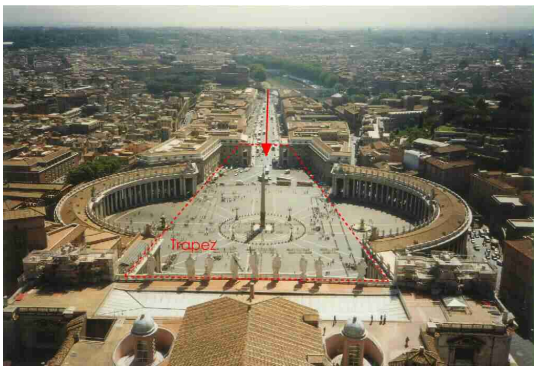


Abb. 97: *Petersplatz*, Rom, Foto aus dem Jahr 1997



Abb. 98: *Petersplatz*, Rom, Aufnahme aus den 1930er Jahren

Optische Täuschungen sind häufig auch bei der Erschließung von Stadtplätzen zu beobachten. Einer davon ist der barocke Stadtplatz von *St. Peter* in Rom, der ab 1656 nach dem Entwurf von *Giovanni Lorenzo Bernini* entstand (Abb. 97, 98). Ein der Kathedrale vorgelagertes Trapez verbindet sich mit einem kolonnadengesäumten Großoval, welches den Besucher gleichsam „mit offenen Armen" empfängt. Diözesanbischof *Dr. Egon Kapellari* (Graz-Seckau), sagte in einer Ausgabe der ZIB 1 des ORF am 19.04.2005: „Kirche bedeutet Einladung - die Kolonnaden des Petersplatzes sind ein Sinnbild dafür".

Einerseits scheint dies genau den barocken Tendenzen der zunehmenden Komplexität geometrischer Figuren zu entsprechen wie sie bereits bei der Gartenanlage des *Belvederes* von Wien vorgestellt wurden. Andererseits können wichtige Beziehungen zu älteren städtebaulichen Situationen festgestellt werden (Abb. 99). Aber auch auf die Erschließung des Platzes hat die außergewöhnliche Form der umgebenden Architektur großen Einfluss. Wichtig dabei ist jedoch, den Platz nie als isolierten Platz oder reinen Vorplatz zum Peterdom zu betrachten. „Eines der Leitmotive und grundlegenden Ziele, die im Entwurf von Anfang an und bis in die kleinsten Einzelheiten verfolgt wurden, ist es gerade gewesen, eine einfache geometrische Beziehung zwischen der Kirche und der *großen Achse*[48] herzustellen. Diese Beziehung sollte unmittelbar sichtbar sein und aus dem Platz einen Ort des Zugangs machen, einen Abschnitt eines Weges, der als Hauptzugang zum vatikanischen Gebäudekomplex gedacht war"[49].

Wer vor dem Abbruch der Häuserzeile südlich der ehemaligen *Borgo Nuovo* entlang dieser nach *St. Peter* pilgerte, konnte von der Kirche kaum etwas sehen. Als er dann am Ende dieser Häuserzeile ankam, stand er plötzlich völlig unterwartet vor einem riesigen Platz. Dieser Anblick wurde stets als überwältigend beschrieben. Heute kann er auf diese Weise nicht mehr erlebt werden, da er aufgrund der von *Mussolini* errichteten sehr breiten *Via d. Conciliazione* bereits von den Pforten der *Engelsburg* aus gesehen werden kann.

[48] Mit *großer Achse* wurde die *Borgo Nuovo* bezeichnet, jene durch Umbauarbeiten ab 1936 von Mussolini zerstörte Zugangsstraße, die von der Engelsburg aus am nördlichen Rand des Petersplatzes und an der Kirche vorbeiführte (Abb. 98).

[49] BIRINDELLI, Massimo, Ortsbindung. *Eine architekturhistorische Entdeckung. Der Petersplatz des Gianlorenzo Bernini*, Braunschweig, Wiesbaden 1987 (erstmals 1981)

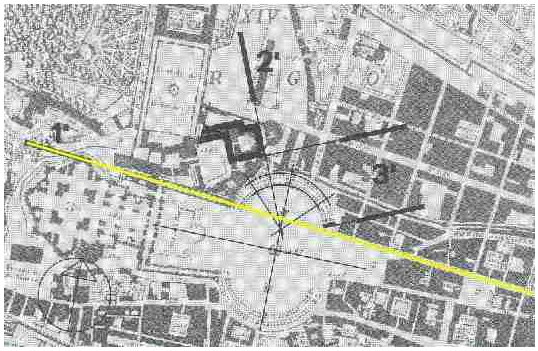


Abb. 99, links: *Petersplatz*, Rom
Wichtige geometrische Bezüge wie die gelb gekennzeichnete *große Achse* (*Borgo Nuovo*)
(Plan nach *Birindelli*)



Abb. 100, rechts: *Scala Regia*, Vatikan, Rom

Bei der Überquerung des Platzes wird der Besucher auf dieselbe Weise getäuscht, wie sie bereits beim *Oberen Belvedere* in Wien beschrieben wurde. Wieder ist es die Form eines gleichschenkeligen Trapezes, welche die perspektivische Wirkung des Platzes und der Kirche völlig verfälschen (Abb. 99). Die Seitenbauten der Kirche stehen nicht parallel zueinander, was der sich annähernde Betrachter jedoch nur bemerkt, wenn er ein ausgesprochen gut geschultes *architektonisches Auge* besitzt. Er sieht die Kirche praktisch direkt vor ihm, versteht aber nicht, warum die Erschließungsweg zu ihr scheinbar unendlich lange ist. Es liegt eine optische Täuschung der wahren Dimensionen vor.

Auf ähnliche Weise funktioniert auch *Berninis* zwischen 1663 und 1666 errichtete *Scala Regia* im Vatikan (Abb. 100, 101). Wieder liegt ein trapezförmiger Grundriss vor, diesmal jedoch mit gegensätzlicher Wirkung. Die konvergierenden Seitenwände sowie die Säulenstellungen des Stiegenlaufs verstärken in diesem Fall die perspektivische Wirkung des Ensembles. Sie rücken das Ende des Laufes in weite Ferne. Die mühelose Bewältigung der Stiege enthüllt schließlich die wahre Länge des Stiegenlaufes.
Die Architektur besitzt damit zwei grundverschiedene Lesearten: eine statische und eine dynamische. In einer Zeichnung oder in einem Foto kann jedoch nur die statische abgebildet werden[50] (Abb. 100). Würde sich die Beschreibung der Erschließung des Stiegenlaufes lediglich auf die Geometrie des Grundrisses beziehen, würde die komplexe Sprache, die dieses Beispiel spricht, kaum verstanden werden. Nicht die Geometrie ist das Hauptprinzip, sondern wie der Mensch den Gesamtraum erlebt – mit welchen subjektiven Anschauungen, in welchem Zeitraum, aber auch mit welcher Erinnerung er ihn wieder verlässt.

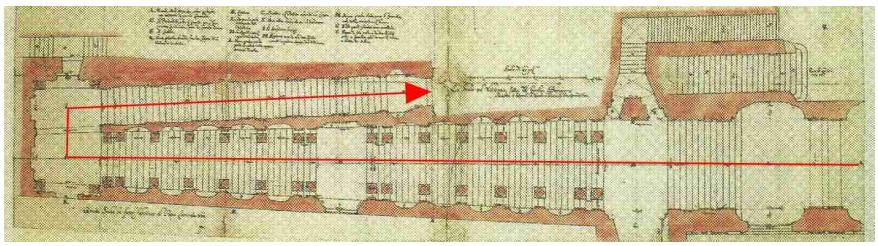
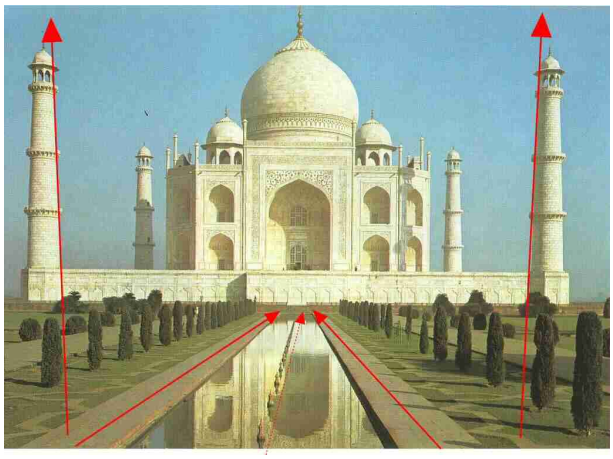


Abb. 101: *Scala Regia* im Vatikan, Rom.
Grundrissaufnahme der Anlage durch *Nicodemus Tessin D. J.*, um 1680

[50] Vgl. HOPPE, Stephan, Was ist Barock?...S.217



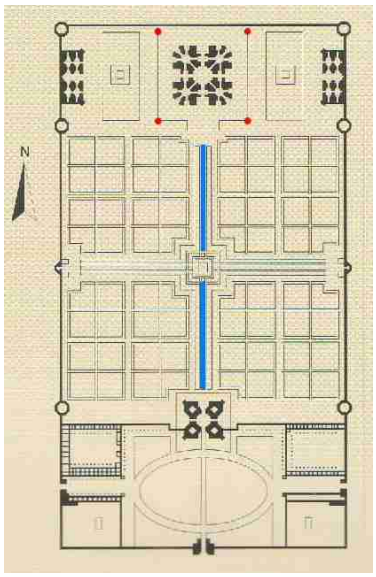


Abb. 102, links: *Tadj Mahal*, Agra, Indien. Vorderansicht
Abb. 103, rechts: *Tadj Mahal*. Grundriss. Blau eingetragen ist die Wasserachse, die als Symmetrieachse der gesamten Anlage auf das Gebäude hinführt.

Ein Beispiel aus Indien erscheint hinsichtlich dieser Thematik etwas seltsam. Gemeint ist das Mausoleum *Mumtaz Mahals* in *Agra,* errichtet in den Jahren 1632-1652 (Abb. 102, 103). Wieder zieht ein langgestrecktes Wasserbecken den Blick des Betrachters auf das Gebäude. Zugleich verstärkt es die Symmetrieachse und die perspektivische Wirkung der Anlage. Verwirrung beim Betrachter lösen jedoch die Minarette des Mausoleums aus. Diese sind etwas nach außen geneigt und wirken so der Perspektive des Wasserbeckens entgegen. Sie verringern visuell den Abstand des Betrachters zum Gebäude, das Wasserbecken hingegen vergrößert ihn, was einen gewissen Ausgleich beider Komponenten schafft. Das Mausoleum sollte daher nicht zu weit in die Ferne rücken, sondern dem sich nähernden Betrachter stets in wahrer Größe erscheinen.

Die Allgegenwärtigkeit des Wassers ist ein Merkmal islamisch-maurischer Architektur und Gartenkunst. Wasser ermöglichte nicht nur die Schaffung signifikanter Freiräume, sondern wurde auch als Führungselement entlang von Erschließungsräumen eingesetzt. Am Beispiel der *Alhambra* in Granada endeten die Wasserachsen nicht vor dem Gebäude, sondern führten ins Gebäude hinein (Abb. 104). Zudem änderten sie oft ihre Richtung. Wie einem natürlichen Wegweiser konnte man dem leisen Plätschern eines noch gar nicht sichtbaren Brunnen folgen, bis man schließlich nach ein paar Windungen und Kurven vor ihm zu stehen kam – ein architektonischer Trick, der nicht visuell funktioniert, sondern auditiv.

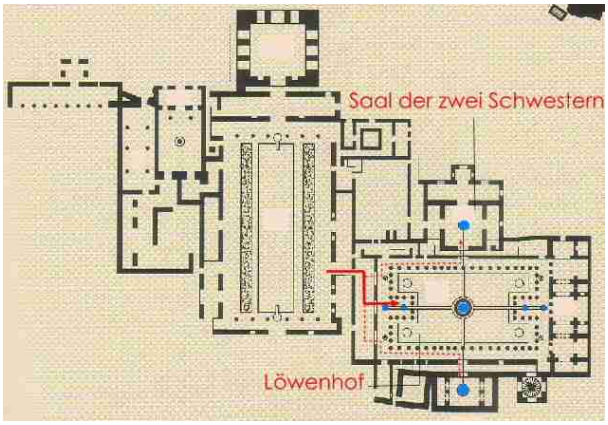


Abb. 104: Grundriss *Alhambra*, Granada, Spanien, Teilbereich mit *Löwenhof*



Abb. 105: *Löwenhof*, *Alhambra*, Granada

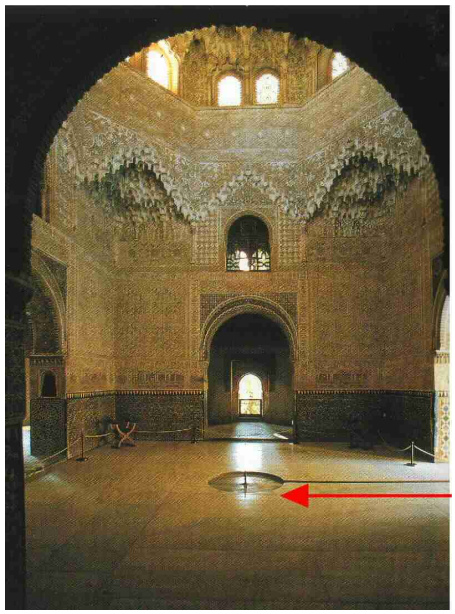


Abb. 106: *Saal der zwei Schwestern*, *Alhambra*, Granada

Die Erschließung des *Löwenhofes* in der *Alhambra* erfolgt nicht auf einer klar ersichtlichen Erschließungsachse, sondern ändert ein paar Mal die Richtung. „Ein symmetrisch angelegter Hof wird so gut wie nie über die Mittelachse erschlossen, da die zentrale Position den wichtigsten Wohnräumen und nicht den Verkehrsräumen vorbehalten ist. So lagen auch meist nicht die Wege selbst in der Mittelachse, sondern die Kanäle, Brunnen und ruhenden Wasserbecken, während die Verkehrswege nur begleitend in Erscheinung traten.“[51]

Das Wasser der Brunnen ist jedoch bereits zu hören, ehe man den Hof erschlossen hat. Man braucht daher nur dem Geräusch des Wassers folgen und ist automatisch am richtigen Weg.

Auch die Wasserachse vom *Löwenhof* in den *Saal der zwei Schwestern* ist interessant. Wie ein Richtungspfeil deutet sie auf den Saal, indem wiederum ein kleiner Brunnen plätschert. Ungeachtet dessen, dass die Wasserkanäle nicht als architektonische Führungselemente konzipiert waren[52], machen sie dennoch neugierig und zwingen den Besucher gleichermaßen, ihnen zu folgen. *Löwenhof* und *Saal der zwei Schwestern* werden durch einen Wasserkanal miteinander verbunden. Wer also dem Wasserkanal im *Löwenhof* folgt, erschließt automatisch den *Saal der zwei Schwestern*.

[51] BIANCA, Stefano, *Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt*…S.119

[52] Die höfischen Gartenanlagen des Islam beruhen auf der Idee des *Paradiesgartens*, meistens zusammen mit der Vorstellung von vier Strömen, die dem Weltenberg, dem Mittelpunkt des irdischen Kosmos, entspringen und ein kreuzförmiges Koordinatensystem bilden. „Der Bau eines Paradiesgartens konnte zu einem symbolischen Akt der Weltaneignung werden, durch den sich der König gleichsam in die Mitte aller Dinge stellte und die ursprüngliche Schöpfung auf seine Art wiederholte.“
(aus: BIANCA, Stefano, *Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt*…S.108)

DER ÖFFENTLICHE VORPLATZ

Der öffentliche Vorplatz ist jener räumliche und soziale Bereich unmittelbar vor dem Eingang zu einem Gebäude, der für (fast) jeden (fast) ständig zugänglich ist. Einschränkungen sind deshalb möglich, da der Platz meist öffentliches Gut ist, in seltenen Fällen befindet er sich in privatem Besitz. Er kann daher jederzeit, zum Beispiel im Fall von Veranstaltungen, für die Öffentlichkeit unzugänglich, das heißt abgesperrt werden.

Der Vorplatz definiert das Ende eines vorgelagerten *Wegraumes* und wird als eigenständiger *Ort*, als eine *Gegend* oder *Stelle* betrachtet. Er gilt als Verbindungsglied zwischen Öffentlichkeit und jenen Bereichen, die nur mehr bedingt zugänglich sind. Die Funktionen dieser Bereiche sind gegenüber dem öffentlichen Vorplatz viel stärker eingeschränkt und auf eine bestimmte Benutzergruppe abgestimmt. Auch weisen sie eine viel engere Kodifizierung in der Verhaltensnorm auf.

In der Regel erschließt der öffentliche Vorplatz einen *halböffentlichen* Bereich wie ein Foyer, ein Stiegenhaus oder einen weiteren Freibereich wie etwa einen Innenhof. Erst danach folgen jene Räume, die von der Öffentlichkeit nicht mehr betreten werden dürfen. In jenen Fällen, wo die Architektur selbst nicht genügend Distanz zu diesen Bereichen schafft, funktionieren dezente Türschilder, beispielsweise mit der Aufschrift „PRIVAT“, als allgemein verständliche Orientierungshilfen (Abb. 113). Wie der Name schon sagt, handelt es sich dabei um *private* Räume. Diese müssen sich nicht unbedingt in einem privaten Besitzverhältnis befinden. Viel mehr werden hier Funktionen ausgeübt, die nicht mehr für die Öffentlichkeit bestimmt sind.



Abb. 107-112: Verbotsschilder gemäß ÖNORM Z 1000 sowie Hinweisschilder (Eingang, Ausgang).
Abb. 113: Orientierungshilfe in Form eines (nicht önormgerechten) Verbotschildes in Kombination mit einem Hinweisschild.

DER VORPLATZ ALS KENNZEICHNUNG DES EINGANGS



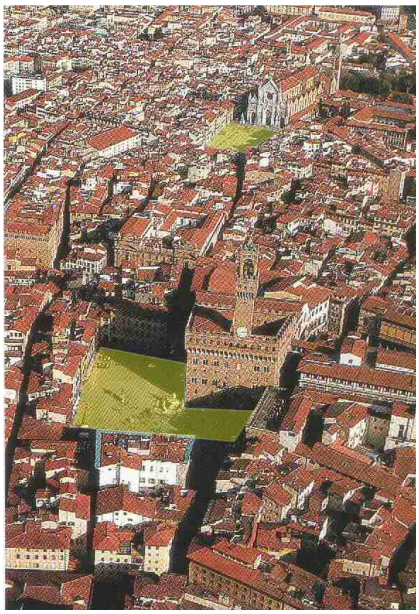


Abb. 114, links: *Pueblo Bonito* im Chaco Canyon, New Mexiko, USA. Der größte und von der Funktion wichtigste *Kiva* ist von einem Vorplatz umgeben
Abb. 115, rechts: *Piazza della Signorina* vor dem *Ponte Vecchio*, im Hintergrund der Platz vor der Kirche *Santa Maria Novella*, Florenz, Italien

Ein Vorplatz ermöglicht die Einhaltung eines Abstandes zur umgebenden Bebauung. Dadurch verleiht er dem Gebäude eine besondere Stellung in Relation zu den anderen. Gleichzeitig ist dies ein geeignetes Mittel, eine abweichende Funktion, einen besonderen Rang oder eine spezielle Charaktereigenschaft eines Gebäudes auszudrücken (Abb. 114, 115). Vorplätze sind daher meist vor jenen Gebäuden zu finden, die eine repräsentative Funktion erfüllen.

Vorplätze sind in der Regel jener Fassade eines Gebäudes vorgelagert, wo sich der (Haupt-)Eingang befindet. Sind sie es nicht, kann es zu Missverständnissen und falschen Interpretationen kommen, was meistens von jenen Personen, die verzweifelt den Eingang suchen, als ziemlich ärgerlich empfunden wird. Vorplätze haben die Bedeutung eines „Zeichens" - sie kennzeichnen den Eingang eines Gebäudes und tragen damit wesentlich zur Orientierung des Betrachters bei. Eines der wichtigsten Kriterien eines Vorplatzes ist daher dessen Eindeutigkeit.
Um den Eingang von weitem sichtbar zu machen, muss der Vorplatz auf diesen ausgerichtet sein. Am Beispiel des 1977 in Paris erbauten Kunstzentrums *Centre Pomidou* wurde der Eingangsfassade ein Platz in der gesamten Breite des Gebäudes vorgelagert. Um die Richtung zum Gebäude anzudeuten, fällt das Niveau des Vorplatzes zum Gebäude hin relativ stark ab (Abb. 116). Oft reicht eine Gestaltung dieser Art völlig aus, um bereits aus größerer Entfernung den Blick auf den Eingang des Gebäudes lenken zu können. In diesem Fall reicht es aber nicht, denn die Fassade ist sehr gleichförmig gestaltet. Der Eingang wurde architektonisch nicht hervorgehoben, er geht gleichsam in der Fassade unter (Abb. 117). Ein kleiner Hoffnungsschimmer scheint auf den ersten Blick ein auf der Fassade angebrachtes (in diesem Fall grünes) Plakat zu sein. Darunter würde man noch am ehesten den Eingang vermuten. Doch auch dieser Versuch schlägt fehl.

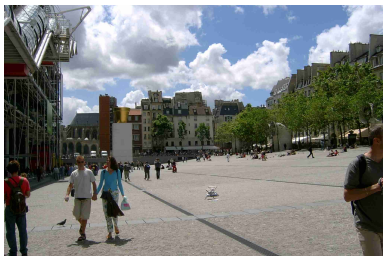


Abb. 116:
Vorplatz *Centre Pompidou*, Paris



Abb. 118:
Eingang, der keiner ist.
Centre Pompidou, Paris

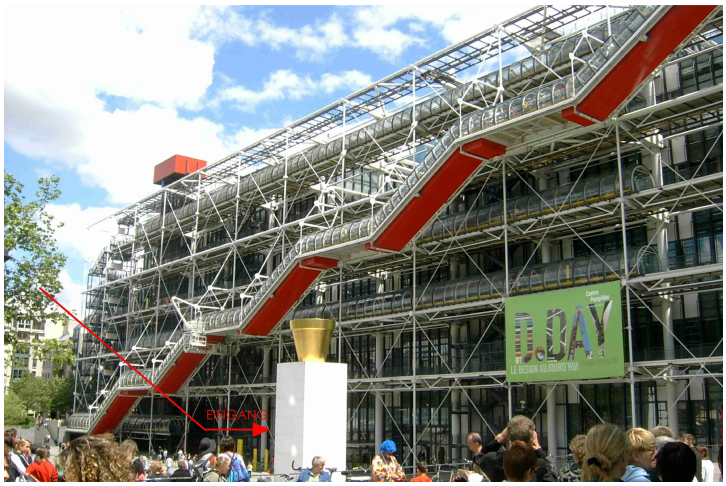


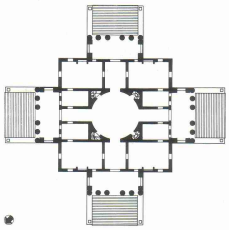
Abb. 117: *Centre Pompidou*, Paris
Architekten: *Richard Rogers, Renzo Piano, Gianfranco Franchini*

Das einzige, was auf einen Gebäudezugang hindeutet, ist eine gläserne Röhre mit integrierter Stiegenanlage direkt an der Fassade. Wer versucht, an dieser Stelle das Gebäude zu betreten, wird wieder enttäuscht (Abb. 118).
Am Beispiel des *Centre Pomidpou* muss der Vorplatz den architektonischen Hinweis auf die Stelle des Eingangs übernehmen. Es wurde daher eine Plastik in unmittelbarer Nähe des Eingangs platziert. Diese befindet sich jedoch auch wieder nur temporär dort, denn der Vorplatz ist ein in den Außenraum verlängerter Bereich für temporäre Ausstellungen. Er weist darauf hin, was in den Ausstellungsräumen des *Centre Pompidou* gerade zu sehen ist.
Man versteht hier schon die Absicht, die Fassade als Hintergrund für die Kunst wirken zu lassen. Den Eingang jedoch so unscheinbar in der Fassade zu integrieren, dass er wirklich nur mit Mühe entdeckt werden kann, ist mit Sicherheit auch nicht die wahre Lösung.

Die Kennzeichnung des Eingangs durch einen Vorplatz lässt sich am deutlichsten bei Zentralbauten feststellen. Um die Gleichförmigkeit der Ansichten nicht zu stören, gibt es meist an jeder Fassade einen Eingang. Architektonisch sind diese völlig gleichwertig, nicht jedoch von deren Bedeutung[53]. Um einen der Eingänge als Haupteingang identifizieren zu können, wird an der Haupteingangsfassade des Gebäudes ein Vorplatz angefügt und so dem Gebäude eine bestimmte Richtung verliehen (was der Zentralität des Gebäudes eigentlich wieder entgegen wirkt).
Eines der konsequentesten Beispiele einer streng symmetrischen Planung ist die *Villa Capra*, die so genannte *Villa Rotonda*, in Vincenza. Sie wurde von *Andrea Palladio* ab 1566 für den überzeugten Humanisten und Kanoniker Paolo *Almerico* errichtet (Abb. 119).

[53] Es gibt natürlich auch Zentralbauten, bei denen der Haupteingang durch seine spezielle Gestaltung gegenüber den anderen Eingängen hervorgehoben wird. Auch kann der Eingang allein durch seine Lage in einer der Kardinalsrichtungen erkannt werden, wie zum Beispiel bei buddhistischen Kultbauten. Dieses Thema wird jedoch in einem späteren Kapitel noch eingehend behandelt.





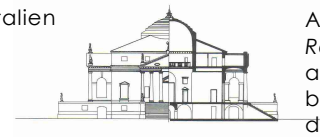


Abb. 119, links: *Villa Rotonda*, Vicenza, Italien
Abb. 120, mittig: Zentraler Grundriss, Schnitt/Ansicht der *Villa Rotonda*

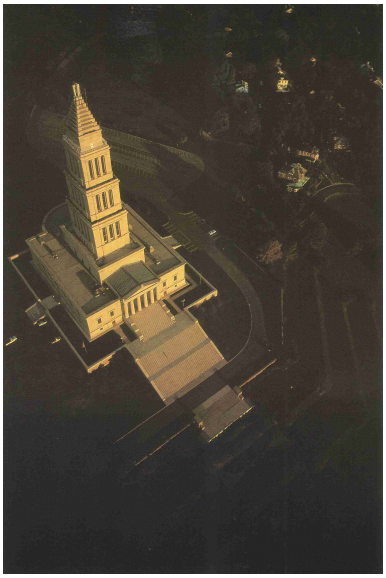


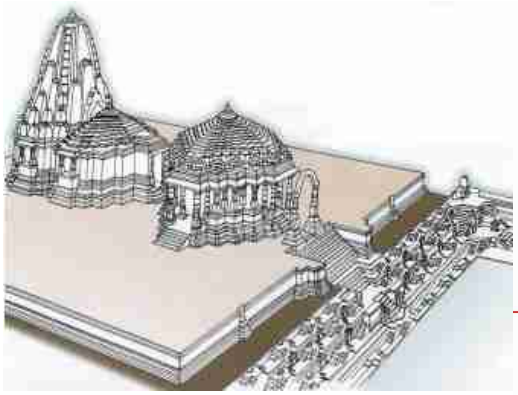
Abb. 121: Blick vom Portikus der *Villa Rotonda* auf den Vorplatz mit angefügter Erschließungsachse. Zu bemerken ist auch der gute Ausblick in die Landschaft, einer der Hauptzwecke der Villenarchitektur überhaupt.

Die *Villa Rotonda* wird gerne als das Idealbild einer *Tempel-Villa* bezeichnet. Sie verkörpert einen Ort der Abgeschiedenheit in der Natur, aber auch der Feste und der Lebensfreude. Die Villa erregte, wie viele andere Profanbauten der Renaissance, aufgrund ihres repräsentativen Charakters nicht weniger Aufsehen als die Sakralarchitektur aus jener Zeit.
In das Erdgeschoß der *Villa Rotonda,* das so geannnte *piano nobile,* gelangt man über vier Außentreppen, die jeweils vor einer der vier völlig identischen Fassaden angeordnet sind. Das *piano nobile* wird von einem zentralen, runden Kuppelsaal, der *sala centrale* bestimmt (Abb. 120).
Andrea Palladio setzte hier erstmals die Architektur in eine enge Beziehung zur Landschaft, indem er alle vier Fassaden der Villa mit Loggien zur Landschaft hin öffnete. Ein praktischer Grund für diese Art der Fassadengestaltung war auch, dass auf diese Weise keine der vier Außenwände der Sonneneinstrahlung und den Winden ausgesetzt war.
Aber auch der Zugang zur Villa wollte zelebriert werden. So wurde ihr eine lange, mit Skulpturen gesäumte Erschließungsachse angefügt, welche schließlich in einen Vorplatz vor einer der vier Fassaden mündet. Diese Fassade wird unweigerlich zur Hauptfassade, die Außentreppe dieser Fassade zur Haupttreppe und der Eingang in diesem Bereich zum Haupteingang. Alle drei anderen Freitreppen sind damit von ihren Funktionen entbunden und zu reinen Symbolen der Antike bestimmt.

Am Beispiel der *Villa Rotonda* ist zu bemerken, dass die Breite des Vorplatzes mit der Breite der Freitreppe, welche ins Gebäude führt, übereinstimmt (Abb. 119). Der Vorplatz geht damit direkt in die Freitreppe über. Es ist somit eine kontinuierliche Steigerung der Erschließungssequenz zu bemerken. Diese erfährt am Weg zum Vorplatz einen leichten Anstieg, auch der Vorplatz steigt etwas an (Abb. 121). Ihren Höhepunkt erreicht sie schließlich im kurzen, steilen Anstieg der Freitreppe unmittelbar vor dem Eingang zur Villa. Die Verzögerung der Gebäudeerschließung ist hier am größten.

DER VORPLATZ ALS PHYSISCHER SCHWELLENBEREICH





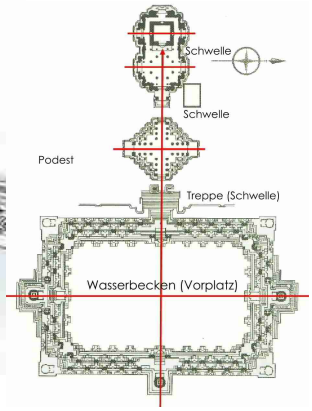


Abb. 122, links: *George Washington Masonic National Memorial*, Washington
Abb. 123, mittig: Rekonstruktion des *Sonnentempels von Modhera*, Indien
Abb. 124, rechts: Grundriss des *Sonnentempels von Modhera*

Vorplätze in Form von Treppenanlagen üben eine anziehende Wirkung auf die Umgebung aus. Wie ein Trichter, dessen Öffnung sich immer mehr verjüngt, zentriert auch eine Treppenanlage den Außenraum auf die Größe des Eingangsbereiches.
Stark ansteigende Vorplätze sind physische Schwellenbereiche da sie ein zügiges Erschließen des Gebäudes verhindern. Die Geschwindigkeit der Annäherung wird gebremst, da das Überwinden einer Treppenanlage körperlich mehr Anstrengung erfordert, als eine ebene Eingangssituation. Die Erschließung eines Gebäudes wird damit bewusster wahrgenommen.

Um auf eine besondere Funktion eines Gebäudes hinzuweisen, wird oft mit einer so genannten formalen Opposition gearbeitet. Eine mögliche Form ist das Erhöhen und Vergrößern eines Gebäudes, indem es auf ein Podest oder ein Plattform gestellt wird. Wie ein Vorplatz schafft auch eine Plattform einen Abstand zur Umgebung und verstärkt damit auch den Hinweis auf eine besondere Funktion des Bauwerks.
Am Beispiel des *George Washington Memorials* aus dem Jahr 1922 ist deutlich zu erkennen, wie der Schwellenbereich der Treppenanlage zu einem Podest führt, auf welchem sich schließlich ein rund hundert Meter hoher Turm befindet (Abb. 122). Gleichzeitig ist der *Memorial* ein gutes Beispiel dafür, wie architektonisch vom Niveau der umgebenden Landschaft auf die Höhe eines Turmes übergeleitet werden kann.

Ähnlich verhält sich die Situation an einem Beispiel aus Indien. Beim *Sonnentempel von Modhera* führt genau wie beim *Washington Memorial* eine Treppe auf eine Plattform. (Abb. 123, 124). Darauf befindet sich eine hinduistische Tempelanlage aus der Zeit um 1000 n. Chr. In diesem Fall ist die Treppe der Plattform nicht vorgelagert, sondern in ihr integriert.

Die eigentliche Funktion des Vorplatzes übernimmt jedoch ein Wasserbecken, welches der Tempelplattform vorgelagert ist. Das Kultbecken[54] ist nach oben offen aber seitlich begrenzt. Durch seine Positionierung quer zur Hauptachse bildet es eine starke Querachse. Entlang der Hauptachse folgen noch weitere Querachsen, keine davon ist aber so stark ausgeprägt wie jene des Wasserbeckens. Eine kontinuierliche Verdichtung der Räume bis zum *Garbha Grihas* (Cella) am Endpunkt der Raumsequenz ist somit feststellbar.
Die Treppenanlage, welches das Wasserbecken mit der Plattform der Tempelanlage verbindet, ist im Vergleich zum Becken sehr schmal. Die Raumbreite erfährt in diesem Bereich eine sehr starke Verengung. Mit diesem Wechsel der Größenordnungen der Räume ist ein Ausdruckswechsel verbunden, der die Erlebnisqualität der Tempelanlage erheblich steigert.
Die Tempelanlage besteht aus einer Abfolge einzelner Baukörper. Der Besucher erschließt den Tempel, indem er die einzelnen Vorbereiche nacheinander erschließt und wieder verlässt. Die Schwellenbereiche dazwischen verzögern ein rasches Durchschreiten der Tempelanlage und kündigen dem Gläubigen jeweils einen neuen Raumabschnitt sowie einen Wechsel des Inhalts an.

DER EINGANG WIRD ZUR KULISSE

Ein Vorplatz kann auch so angelegt sein, dass er zweifelsohne wie ein Zuschauerraum einer Bühne wirkt. Eine Bestätigung dafür findet man in der Anlage des *Jefferson Memorials* in Washington, D.C. aus dem Jahr 1943 (Abb. 125). Geplant wurde es von Architekt *John Russel Pope*. Der Stil des Denkmals wurde oft kritisiert, da er von römischen und griechischen Elementen bestimmt wird.
Verglichen mit einem Theater aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 126) gibt es hier viele Parallelen:

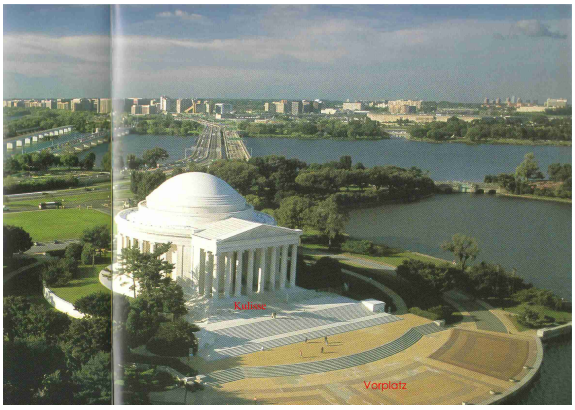


Abb. 125: *Jefferson Memorial*, Washington, D.C.

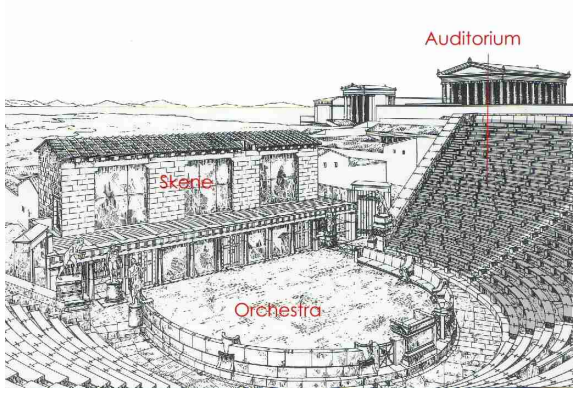


Abb. 126: Antikes Theater von Priene, Türkei
Rekonstruktion

[54] Bevor die Zeremonien in einem hinduistischen Tempel beginnen können, müssen sich die Priester, die die Rituale vollziehen, auf ihre Aufgabe vorbereiten. Reinigungsakte sind hierzu erforderlich, um die Verwandlung zu unterstützen, durch die die Priester in die Lage versetzt werden, sich mit den göttlichen Verehrungsgegenstand zu identifizieren (aus: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel*...S.78)



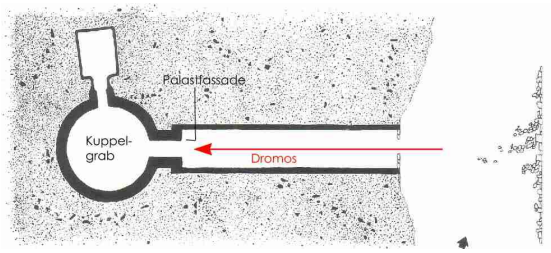
Abb. 127: Blick von der *Tidal Bassin* auf das *Jefferson Memorial*



Abb. 128: Stadtplan von Washington, D.C., Teilbereich mit Eintragung der Sichtachse vom *Jefferson Memorial* zum *Weißen Haus*.

Der Vorplatz des *Jefferson Memorials* umgreift das Gebäude in derselben halbkreisförmigen Art wie das *Auditorium* die *Orchestra* des antiken, griechischen Theaters von Priene. Selbst die Form der keilförmig angelegten Segmente der Sitzbänke des Theaters findet man in ähnlicher Form am Vorplatz des *Jefferson Memorials* wieder (Abb. 125).
Der Vorplatz hat in diesem Beispiel noch eine weitere, außergewöhnliche Funktion. Da er direkt an die *Tidal Bassin*, einer kleinen Bucht des *Potomac Rivers* liegt, übernimmt er gleichzeitig die Funktion einer Aussichtsplattform (Abb. 127). Auf derselben Achse wie das *Jefferson Memorial* befindet sich nämlich das *Weiße Haus* (Abb. 128).

Eine Steigerung dieser *Kulissenarchitektur* findet man bei jenen Vorplätzen, die unmittelbar zu natürlichen Gegebenheiten wie etwa zu einem Eingang in eine Felswand oder in einen Berg führen. Ein Beispiel dafür ist der so genannte *Dromos*, ein offener Zugangsweg, der in einen Tumulus eingeschnitten wird und zu einem unterirdischen Kuppelgrab führt. Das bekannteste Grab dieser Art ist das so genannte *Schatzhaus des Atreus* aus dem 14.Jh. v. Chr. (Abb. 129, 130). Es befindet sich in der griechischen Ruinenstätte Mykene. Der zum Grab führende *Dromos* ist in etwa 36,50 Meter lang und 5 Meter breit[55]. Aufgrund dieser großen Dimensionen kann man hier eher von einem *Vorplatz* als von einem *Weg* sprechen, wie der *Dromos* in der Literatur stets bezeichnet wird.
Das Eingangsportal in das unterirdische Grab stellte einst eine symbolische Palastfassade dar. In der Dekoration minoischer Architektur ahmt es einen ägyptischen Pylon nach.



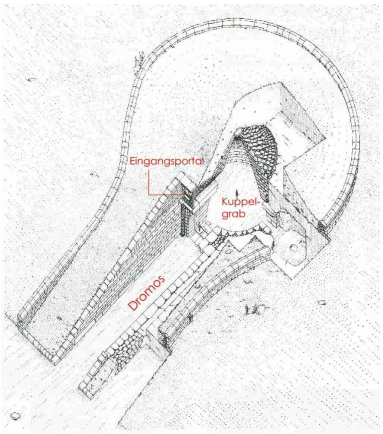


Abb. 129, links: *Schatzhaus des Atreus*, Mykene, Griechenland, Grundriss
Abb. 130, rechts: *Schatzhaus des Atreus*, Isometrische Darstellung

[55] Vgl. KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur*...S.102-105

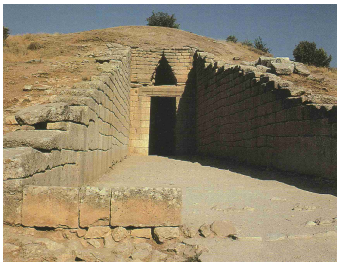


Abb. 131: *Schatzhaus des Atreus, Mykene*, 14.Jh.v.Chr.



Abb. 132: *Château Lafite-Rothschild*, Bordeaux, Frankreich.
Umbau in den 90er Jahren



Abb. 133: *Artesa Vineyard*, Napa Valley, USA, 1991

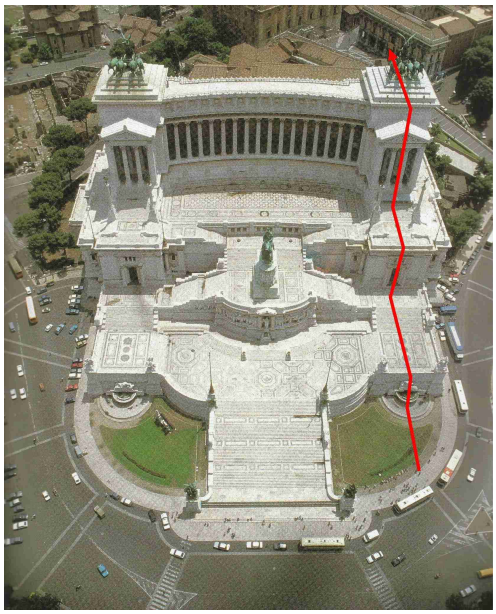
War es im Beispiel des *Sonnentempels von Modhera* in Indien der Wechsel von ungewöhnlich stark variierenden Raumgrößen, so ist es im Beispiel von Mykene das ungewöhnliche Zusammenspiel eines äußerst kunstvoll gestalteten Eingangsportals und einer natürlichen Geländeformation. Gerade dieser extreme Materialwechsel macht die Qualität dieser Anlage aus. Die Fassade verdichtet sich gleichsam vom natürlichen Gelände bis in die Feinteiligkeit einer Palastfassade und schafft damit einen klaren Schwellenbereich zwischen Grabraum und Vorplatz. Gäbe es in diesem Fall keinen Vorplatz, sondern nur eine einfache Vorkammer, wie man sie an den runden *Ossuarien* aus Kreta kennt, käme das Eingangsportal nie zur Wirkung. Der Vorplatz ist notwendig, um die sukzessive Steigerung der Materialbearbeitung im Zuge der Annäherung erkennen zu können.
Die Richtung zum Eingang wird durch die Form der Seitenwände des Vorplatzes zusätzlich betont. Sie steigen in Stufen zur zweigeschossigen Grabfassade an.

Das Portal zum neuen Keller des *Weingutes Lafite-Rothschild* im französischen Pauillac weißt große Parallelen zum 3300 Jahre jüngeren *Schatzhaus des Atreus* auf (Abb. 132). Auch hier steigert die Vorplatzsituation die Qualität des Eingangsportals, wenn auch die Architektur keineswegs zeitgemäß ist. „Den katalanischen Architekten *Ricardo Bofil* kennt man als Meister der großen Geste, leider stecken hinter seinen gewaltigen Säulenfassaden dann oft harmlose Sozialwohnungsgrundrisse,…“[56].

Ähnlich situiert ist auch der Vorplatz zum *Weinkeller Artesa* aus dem Napa Valley in den USA (Abb. 133). Die Basis des Weinguts nahe San Francisco steckt hinter einem Erdwall, welcher mit Gras bedeckt ist. Der Eingang in den Wall ist nahezu unübersehbar. Die Glasflächen in der vollen Größe des Portals sind sehr dunkel und stellen damit einen starken Kontrast zur umgebenden Landschaft her. Das im Vorplatz integrierte Wasserbecken in der Achse des Eingangs verleiht dem Weinkeller zusätzlich eine sehr einladende Wirkung. Am Beispiel des *Weingutes Lafite-Rothschild* hingegen steht man vor „verschlossenen Türen“.

[56] aus: MEYHÖFER, Dirk und GOLLNEK, Olaf, *Die Architektur des Weines*, 1999, S.46

DER VORPLATZ ALS VERGRÖSSERUNG DES GEBÄUDES



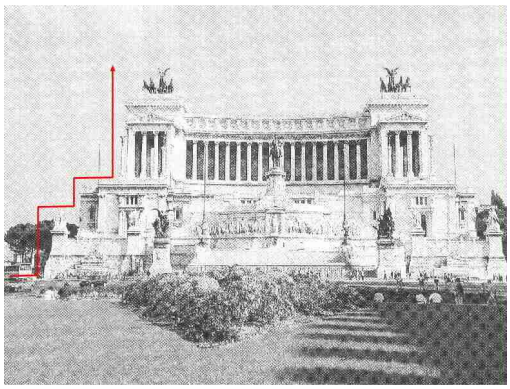


Abb.134, links und 135 rechts oben: *Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II.* an der *Piazza Venezia*, Rom
Abb. rechts unten: Straßenkarte von Rom, Teilbereich mit Nationaldenkmal



Das *Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II.* an der Piazza Venezia in Rom wurde 1885-1911 nach Plänen von *Guiseppe Sacconi* erbaut, um die 1870 gewonnene Einheit Italiens zu feiern und das Andenken des ersten italienischen Königs Viktor Emanuell II. zu ehren (Abb.134, 135). Das Denkmal ist 70 Meter hoch, 135 Meter breit und 130 Meter tief. Es besteht aus einem im neubarocken Stil errichten Bauwerk mit gigantischem Vorplatz, sowie einem Reiterstandbild von *Viktor Emanuell II.* in Bronze etwa in der Mitte des Vorplatzes.
Die Erschließung des Denkmals erfolgt vom großzügig angelegten Vorplatz des öffentlichen Straßenraumes. Danach folgen drei Terrassen mit jeweils vorgelagerter, monumentaler Stiegenanlage.
Auffallend ist die Größe des Vorplatzes. Etwa ein Drittel der Fläche des Denkmals wird dazu benutzt, von der Straße auf das Niveau des Reiterstandbildes und danach auf das Niveau des abschließenden Gebäudes zu führen. Der Vorplatz hat in diesem Beispiel also vorwiegend die Aufgabe, die einzelnen Bereiche des Denkmals, wie Stiegen-anlagen, Reiterstandbild und Gebäude, zu einem einheitlichen Ensemble zu verbinden. Die offene Fassade des Gebäudes geht in den Vorplatz über, ohne wirklich eine Grenze zwischen beiden Bereichen feststellen zu können. Man kann von einem stufenweisen Anstieg des Vorplatzes sprechen, wobei die letzte Stufe als Bauwerk ausgeführt wurde.

Im östlichen Teil des Gebäudes informiert das *Museo Centrale del Risorgimento* über die Geschichte Italiens. Es ist jedoch nicht vom Vorplatz aus zu erschließen, sondern von der *Via San Pietro in Carcere* an der Rückseite des Denkmals. Auch dieser Aspekt zeigt, dass das Gebäude eindeutig als Teil des Denkmals-Ensembles konzipiert wurde und daher für eine andere Funktion nicht erschlossen werden kann (Abb. 136).



Abb. 137: Blick auf das Mausoleum für *Sun Yat-sen*, Peking, China

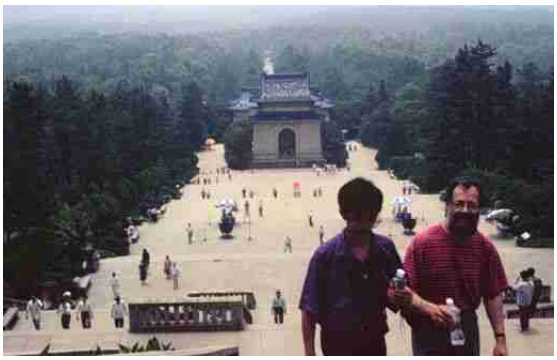


Abb. 138: Blick zurück auf das Eingangsportal des Mausoleums für *Sun Yat-sen*, Peking

Architektonische Parallelen zum vorher genannten römischen Denkmal findet man an einem rund 8000 km entfernten Beispiel aus China, das etwa um die gleiche Zeit entstanden ist (Abb. 137). Auch die Funktion ist ähnlich. Wieder wurde einem großen Staatsmann ein Denkmal gesetzt, jedoch in der Funktion eines Mausoleums. *Dr. Sun Yat-sen* war der erste Präsident der provisorischen Regierung von 1912 (Republik China) und wird seither gleichermaßen als Vater des modernen Chinas verehrt.
Eine 392 Stufen umfassende Freitreppe führt hinauf zu einer imposanten Gedenkhalle auf der Höhe eines Berges. Am Anfang der Treppe durchschreitet man ein dreibogiges Ehrentor, darauf folgt das Hauptportal mit den Worten „Tianxia wei gong", was übersetzt „Die Welt gehört allen" heißt und aus Suns Schrift von den „Drei Grundlehren vom Volk" stammt. Ist man schließlich am Mausoleum angekommen und blickt auf die anstrengende Stufenanlage zurück, wird man bemerken, dass keine der Stufen sichtbar ist. Lediglich die zwischen den Stufen liegenden Podeste folgen aneinander bis zum genannten Hauptportal am Beginn des Erschließungsweges (Abb. 138).
Auch in diesem Beispiel erreicht der Vorplatz gewaltige Dimensionen. Das Bauwerk des Mausoleums selbst, speziell dessen Eingang, verschwindet fast hinter der riesigen, terrassierten Treppenanlage.
Auch die chinesische Geomantie spielt in diesem Beispiel eine wichtige Rolle bei der Positionierung der einzelnen Bereiche. So sind sämtliche Elemente entlang einer Nord-Südachse angeordnet und richtigerweise ragt der schützende Nordhang hinter dem Mausoleum auf. In diesem Fall ist es jedoch der Raum zwischen den baulichen Elementen, der eine sehr wichtige architektonische Funktion übernimmt. Er geht aufgrund der Form einer riesigen Stiegenanlage in die dritte Dimension über. Der Vorplatz des Mausoleums ist somit kein flächenhaftes Element, sondern kann bereits als Bauwerk bezeichnet werden. Es vergrößert durch seine Form das Mausoleum um ein vielfaches und macht es zu einem gewaltigen Grabkomplex.

DER VORPLATZ ALS MASSTAB FÜR DIE BEDEUTUNG EINES BAUWERKS

Größe und Form des Vorplatzes haben eine wichtige Bedeutung was die Maßstabsbildung betrifft. In der Regel ist die Dimensionierung davon abhängig, von wie vielen Personen er frequentiert wird. Ist der Vorplatz größer dimensioniert, so wird man es mit einem Gebäude zu tun haben, dessen Funktion vielen Menschen von Nutzen ist. Ein Passant, der die Funktion eines Gebäudes nicht kennt, kann daher bereits am Vorplatz erkennen, ob es sich um ein privates Wohnhaus oder eher um ein öffentliches Gebäude handelt.
Dasselbe gilt für Gebäude, denen eine ganz spezielle Funktion zukommt, wie etwa einem Denkmal oder einem Mausoleum. In diesem Fall hat die Größe des Vorplatzes nur geringfügig mit der Anzahl der Personen zu tun, von denen er passiert wird. Hier wird mit einer besonderen Größe und Gestaltung des Vorbereichs auf die besondere Bedeutung des Bauwerks hingewiesen.
Leider ist jedoch die Verletzung dieser architektonischen, zugleich aber auch gesellschaftlichen Regel in der zeitgemäßen Architektur eher die Regel als die Ausnahme. Wenn man nach Verlassen des Foyers eines Museums zusammen mit anderen Besuchern sofort direkt auf einer stark befahren Straße steht, hingegen vor einem Kino, dass nur abends geöffnet ist, tagsüber einen riesigen menschenleeren Platz vorfindet, war den jeweiligen Architekten dieser Bauten die Bedeutung und der Ausdruck ihres Entwurfes sicher nicht klar.
Architekt Prof. Anton Schweighofer sprach in seinen Gebäudelehre-Vorlesungen an der Technischen Universität Wien immer von der so genannten „Angemessenheit der Mittel", bezogen auf die jeweilige Funktion eines Gebäudes. Nur eine Koppelung zwischen Bauaufgabe und eingesetzten Mitteln mache die Lesbarkeit von Architektur möglich. Dort wo sie fehlt, zieht Beliebigkeit ein und dort, wo Beliebigkeit beginnt, hört jede gezielte Bedeutungsvermittlung auf.[57]

[57] Vgl. FISCHER, Günther, Architektur und Sprache...S.134-135

DER VORPLATZ ALS KOMMUNIKATIVER BEREICH

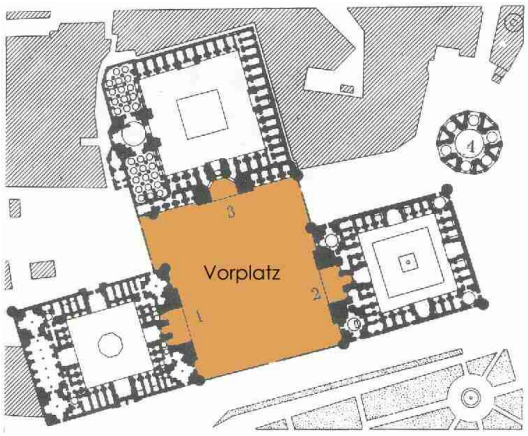


Abb. 139: Plan des *Registan-Viertels* in Samarkand:
1 *Medresse des Ulugh Beg*
2 *Shir-dar-Medresse*
3 *Moschee-Medresse Tiliya-kari*
4 *Chaharsu („Kreuzweg"),* Basar-Zentrum

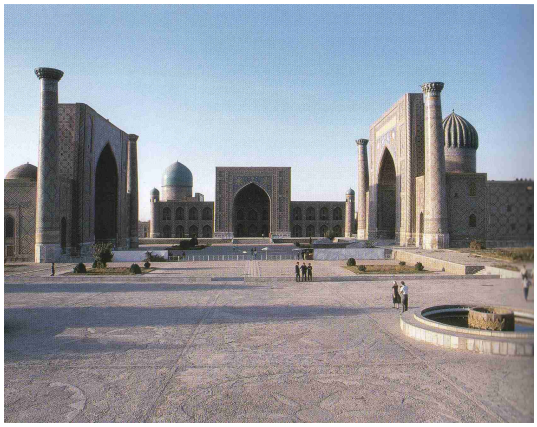


Abb. 140: *Registan-Platz* in Samarkand, Usbekistan

Der *Registan-Platz* in Samarkand, Usbekistan, ist ein Vorplatz, von welchem aus drei Bauwerke erschlossen werden (Abb. 139, 140). Alle drei sind Medressen[58], welche in unterschiedlichen Zeitabständen errichtet wurden. Die jüngste unter ihnen befindet sich am Ende des Platzes, blickt also direkt auf den Betrachter, der den Vorplatz erschließt. Sie wurde ursprünglich als *Karawanserei* errichtet und erst im 17. Jahrhundert zu einer Medresse umgebaut. Alle drei Gebäude sind in ihrer Form sehr ähnlich, sodass der Vorplatz aufgrund der einheitlichen Fassaden fast den Charakter eines Hofes annimmt. "Das Ideal einer axial ausgerichteten Hauptfassade, die als Ganze wahrgenommen werden muss, ist in der islamischen Welt nicht weit verbreitet, denn dies erforderte den selten vorhandenen Luxus eines freien Platzes."[59]
Der *Registan-Platz* wurde sehr früh als Marktplatz genutzt und aufgrund seiner zentralen Lage im 15. Jahrhundert zum wichtigsten städtischen Platz mit offiziellen Funktionen.

Öffentliche Vorplätze sind, ebenso wie Stadtplätze, Brennpunkte für den zwanglosen Aufenthalt der lokalen Öffentlichkeit und somit ein Symbol des Gemeinwesens. Sie sind wichtig für die Identifikation mit der Stadt oder einem Teil davon.
Kontrastreiche Raumfolgen innerhalb der Stadt erhöhen das so genannte grenzüberschreitende Erlebnis. Eine Möglichkeit, dieses zu inszenieren, wäre die abwechselnde Erschließung heller und dunkler Zonen. Zu beachten ist jedoch, dass dunkle Zonen immer sichtbar begrenzt sein müssen, um sie zu passieren, was heißt, dass die Grenzen klar erkennbar sein müssen.

[58] Die *Medresse* (dt. ein Ort, an dem man liest, studiert) ist eine öffentliche Schule, die der Koranlehre bzw. dem Unterricht in islamischen Recht dient…Zunächst waren die Medressen an Moscheen angegliedert; seit dem 17. Jahrhundert entwickelte sich im Iran eine eigene Bauform,…
(aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter, *Islam. Kunst und Architektur*, S.626)
[59] aus: FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Uddin, *Die Moscheen der Welt*, S.58

Es handelt sich hier um Schwellenbereiche und eine Schwelle ins Ungewisse, in die Dunkelheit, wird nur ungern überschritten. Ein dunkler Mauerblock wirkt zudem als führende Scheibe und teilt dem Betrachter gleichsam mit, dass es hier weitergeht.[60]

Wesentlich für eine kontrastreiche Inszenierung des öffentlichen Vorplatzes ist jedoch die vertikale und horizontale Staffelung eines Raumes. Am Beispiel des Vorplatzes zur Kirche *Trinità dei Monti* (Abb. 142) in Rom ist deutlich zu erkennen, wie die inszenierte Konstellation einer Anhöhe zum zwanglosen Begegnungsraum der Öffentlichkeit wird. Im Sommer sind die Stufen der *Spanischen Treppe* von Rombesuchern überbevölkert. Vor der Kulisse der weiten *Piazza di Spagna* am Brunnen *La Barcaccia* werden sie gerne als Sitzmöglichkeit genutzt. Die imposante Treppe bildet den Vorplatz zur französischen Kirche *Trinità dei Monti*, die 1502 im Auftrag *Ludwig XII.* begonnen und 1585 durch *Sixtus V.* geweiht wurde. Augenfällig ist hier nicht nur die geschickte Einpassung in eine unregelmäßige bauliche Umgebung, sondern auch die Vielzahl an Bild- und Raumempfindungen, welche beim Benutzer auslöst werden.

Die sinnliche Erfahrung spielt eine wesentliche Rolle nicht nur für Wahrnehmung von Architektur, sondern auch ob diese von den Menschen angenommen wird. Der öffentliche Vorplatz ist daher nicht nur ein Ort des räumlichen Übergangs, sondern muss eine Abfolge unterschiedlichster Raumerlebnisse sein. Nur so kann der Betrachter die vor ihm liegende Architektur intensiv wahrnehmen und erleben.

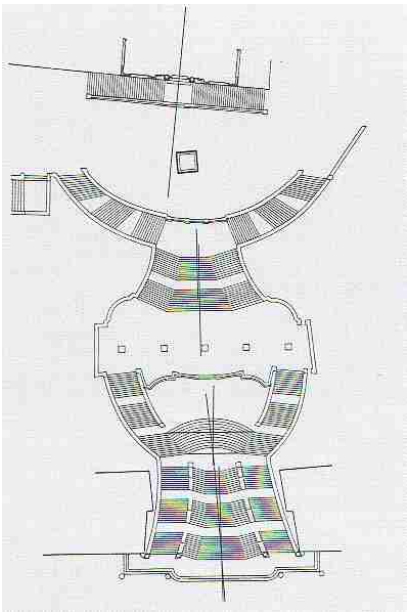


Abb. 141: *Spanische Treppe*. Rom. Der Grundriss veranschaulicht die unregelmäßigen städtebaulichen Bedingungen.

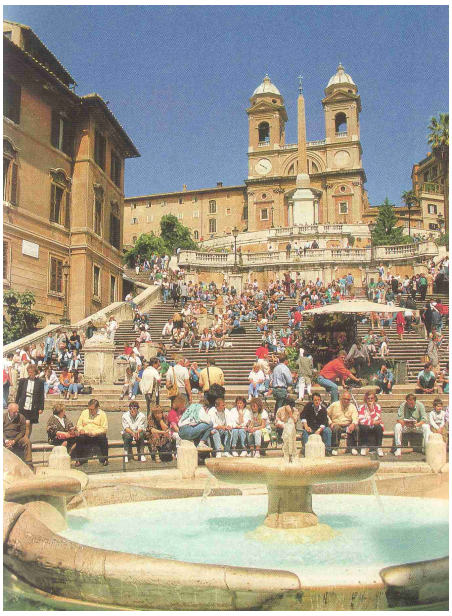
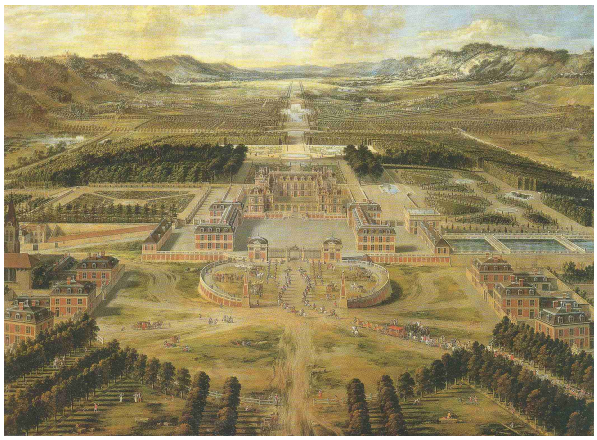


Abb. 142: *Spanische Treppe* vor der Kirche *Trinità dei Monti*, Rom, *Francesco de Sanctis,* 1723-1726.

[60] Vgl. Analysen des britischen Architekten Thomas CULLEN in seinem Buch *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel (Birkhäuser) 1991

DER EHRENHOF ALS VARIANTE DES VORPLATZES

Ein *Ehrenhof* ist ein dreiseitig begrenzter Empfangshof. Er ist neben dem Archetypus der Wandöffnung und der Treppe ein exemplarischer Ort des zelebrierten Übergangs. In der Regel bezeichnet er den Platz zwischen dem Haupttrakt (*Corps des logis*) und den vorgeschobenen Seitenflügeln einer Schlossanlage. Typisch sind seine Öffnung zur Eingangsseite der herrschaftlichen Anlage und seine Funktion als notwendiger Bewegungs- und Überquerungsraum. Als *Cour d'honneur* wurde der Ehrenhof im 17. Jahrhundert fester Bestandteil französischer Renaissanceschlösser.
Das bekannteste unter ihnen ist die Schlossanlage von *Versailles* nur wenige Kilometer westlich von Paris. Die Anlage war ursprünglich aufgrund ihres Raumprogramms weder als Residenz noch als offizieller und dauerhafter Regierungs- oder Wohnsitz des Monarchen vorgesehen. Auch der Baustil des Schlosses, eine Dreiflügelanlage, entsprach ursprünglich lediglich einer rangniedrigeren Nutzung (Abb. 143).[61]
Doch die Funktion des ehemaligen Jagdschlosses änderte sich als es 1668 vom damaligen König *Ludwig XIV*. auf der Gartenseite mit einer zweiten Raumflucht umgeben wurde (Abb. 144). Dieser Umbau, geleitet von *Louis Le Vau*, strebte nun ein Raumprogramm an, das auch für zeremonielle Staatsaktionen den tauglichen Rahmen bot. In der neuen Raumschicht entstanden zwei einander entsprechende Appartements, das eine entlang der nördlichen Gartenfassade für den König, das andere entlang der südlichen Gartenfassade für die Königin. Beide Appartements enthielten eine Abfolge von Räumen, welche eine abgestufte Kontrolle des Zugangs ermöglichten, ein typisches Merkmal barocker Herrschaftsarchitektur sowie Herrschaftsinszenierung.



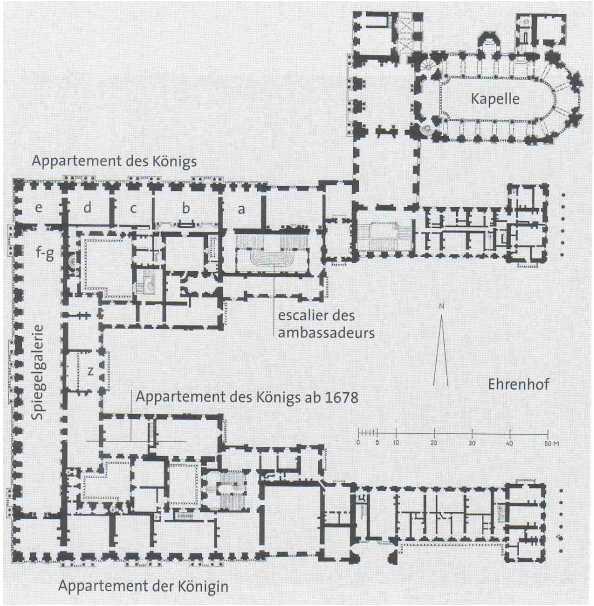


Abb. 143, links: Schlossanlage von *Versailles* vor dem Umbau von 1668
Abb. 144, rechts: *Versailles*. Grundriss des ersten Obergeschosses nach dem Ausbau von 1678 (ohne Flügelbauten dargestellt)

[61] Vgl. HOPPE, Stephan, Was ist Barock?...S.35-44

Ab 1678 wurde das Kernschloss von *Versailles* abermals erweitert. Die Leitung der Arbeiten übernahm diesmal *Jules Hardouin-Mansart*. Es entstanden nicht nur die Querflügel auf der Gartenseite, sondern auch das heute noch in fast allen Teilen erlebbare Appartementsystem um den *Ehrenhof*. Das für die Renaissance wesentliche Prinzip der Zentralkomposition in Kombination mit einem Ehrenhof fand damit in *Versailles* eine seiner großartigsten Anwendungen.
Nähert sich ein Besucher, von Paris kommend, *Versailles*, so trifft er auf ein klar organisiertes Straßengefüge, das auf das Schloss als beherrschende Architektur ausgerichtet ist. Den Mittelpunkt der gewaltigen Anlage bildet das Schloss, was sich bereits aus der leicht erhöhten Lage ablesen lässt. Es handelt sich dabei um ein Ensemble von Baukörpern, welches sich um eine weitläufige, in die Tiefe gestaffelte Hofanlage gruppiert.
Die Erschließungssequenz vom Haupteingang der Anlage bis zum Zentrum des Schlosses führte im 17. Jahrhundert über vier aufeinander folgende Höfe. Dem ersten halbkreisförmigen, leicht ansteigenden Hof, dem *Place d´Armes*, folgt die *Cour des Ministres*. Auf diesen folgt hinter einem aufwendig gestalteten Gitter die *Cour Royale*, der königliche Hof, der so genannte *Ehrenhof*, welcher in den *Marmorhof*, der Kernanlage des Schlossbaus, überleitet und die Anlage noch weiter verengt. Dieser innerste Hof ist gegenüber den vorangegangenen Hofanlagen durch ein um fünf Stufen erhöhtes Bodenniveau hervorgehoben. Das Betreten dieser Stufen bedeutet eigentlich, die Schwelle zum Schlossgebäude zu überschreiten, denn der Hof, dessen Boden mit weißen und schwarzen Marmorplatten belegt ist, stellt gleichsam eine gelungene Übergangszone zwischen *Ehrenhof* und dekoriertem Innenraum dar. Er konnte auch nur mehr zu Fuß erschlossen werden, was ebenfalls zum Programm der Herrschaftsinszenierung gehörte. Es war nur mit stark reduzierter Geschwindigkeit möglich, in die Nähe des Königs vorzudringen.
Wagen und Reiter hatten keinen Zuritt zum *Marmorhof*. Sie wurden bereits im *Ehrenhof* empfangen, bis zu welchem sie vorfahren durften. Als Vorhof zum Schloss übernahm er in *Versailles* weniger eine repräsentative Funktion, sondern eher eine Kontrollfunktion.

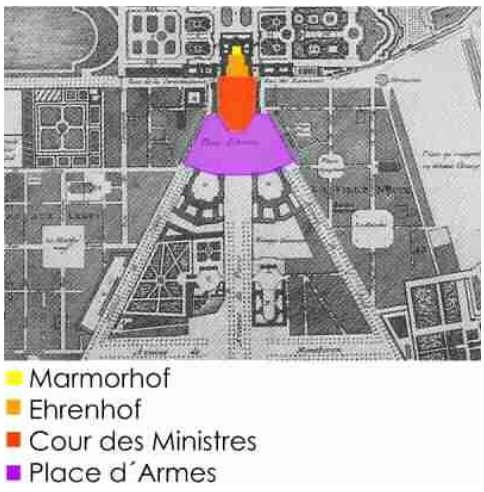




Abb. 145, links. *Versailles*, Frankreich. Teilbereich der Anlage (Stich aus 1714 mit farbiger Darstellung der Höfe)
Abb. 146, rechts: *Versailles*. *Ehrenhof* auf der Stadtseite. Der *Marmorhof* ist gegenüber dem *Ehrenhof* durch ein um fünf Stufen erhöhtes Bodenniveau hervorgehoben.

Die großartigeren Schlossfassaden, die eigentlichen Hauptfassaden des Schlosses, waren jene, die zum rückseitigen Garten ausgerichtet waren, was sehr ungewöhnlich ist, wenn man davon ausgeht, dass der Schlossherr üblicherweise den ankommenden Besuchern imponieren wollte. Die Gartenseite war aber die Westseite, blickte also in jene Richtung, in der die Sonne unterging und „wo sich die Götter nach getaner Arbeit ausruhen", so auch der Sonnenkönig. Die Fassade zum Park erstreckt sich, nicht wie im Hof, in die Tiefe, sondern in die Breite.
Als Herz der Schlossanlage erlaubte der *Ehrenhof* dem König, seine Mitbewohner, den höfischen Adel, unter ständiger Aufsicht zu halten, denn die Erinnerung an die *Fronde*[62] ließ den König nie vergessen, dass es galt, den Adel abhängig und ohne Macht und politischen Einfluss zu halten. Selbst die Eingänge in das Schloss sind im Bereich des *Ehrenhofs* positioniert, mit Ausnahme des zentralen Portals, welches zu jenen Räumen führt, in denen der König seine Minister und seine Familie empfing.
Die Art der Machtinszenierung erinnert mit seiner Abfolge an Höfen und kontrollierbaren Bereichen an den um 1400 errichteten Kaiserpalast von Peking. Tatsächlich erschienen in Paris in den 1660er Jahren detaillierte Berichte über diesen Palast und regten dazu an, auch in *Versailles* chinesische Motive im Ausbau nachzuahmen. China galt nach Berichten der dort tätigen Jesuiten als Inbegriff des sorgenlosen, harmonischen Lebens in parkartiger Umgebung.

Auch *Schloss Schönbrunn* in Wien erhielt nach Plänen *Johann Bernhard Fischer von Erlachs* einen *Ehrenhof* (Abb. 147). An seiner Seite lagen die Repräsentationsräume des Jagdschlosses, die Privatgemächer *Josephs I.* dagegen an der Gartenseite im Westteil des Schlosses. Den *Ehrenhof* umgrenzten weiters seitliche Ställe, an der Einfahrtsseite Remisen, Wirtschaftstrakte und Unterkünfte für die Bediensteten.

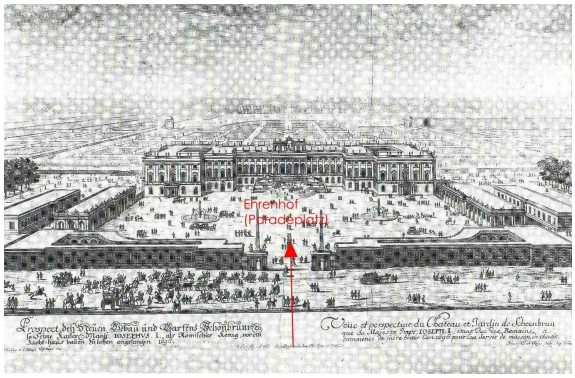


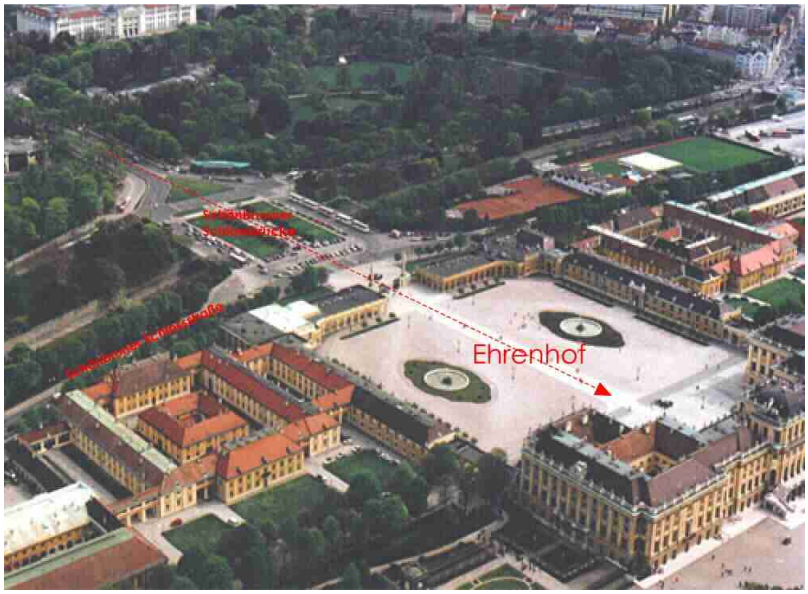
Abb. 147: *Schloss Schönbrunn*, Wien. Zweites Projekt für das kaiserliche Lustschloss von *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Baubeginn 1696



Abb. 148: *Schloss Schönbrunn. Ehrenhof*

[62] *Fronde* (französisch: „Schleuder"), Oppositionsbewegung in Frankreich während der Minderjährigkeit König *Ludwigs XIV*. Die *Fronde* wurde hauptsächlich vom Hochadel, dem Parlament sowie dem Volk von Paris getragen, richtete sich gegen das absolutistische Regiment des Kardinals *Jules Mazarin* und der Mutter des Königs, *Anna von Österreich,* und entlud sich zwischen 1648 und 1653 in mehreren Aufständen. Ziel der *Fronde* war die Beschränkung des absoluten Königtums durch ständische Kompetenzen.
(nach: Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten.)

Abb. 149: *Schloss Schönbrunn*, Wien. Luftaufnahme (Teilbereich).



Im Norden, am Hauteingang, wird der *Ehrenhof* durch ein adlerbekröntes Obeliskentor mit Herkulesgruppen begrenzt (Abb. 150). Neben seiner Funktion als repräsentativer Vorplatz zum kompakten Baukörper des Schlosses, diente er vor allem der Abhaltung von Paraden (Größe ca. 24 000 m²).
Die gesamte Anlage ist entsprechend einer barocken Schlossanlage durch eine zentrale Achse bestimmt. An das Durchqueren des *Ehrenhofes* schloss sich im Kontext einer barocken Herrschaftsarchitektur das Ersteigen einer Treppe an. In Schönbrunn wurde die Form der Freitreppe gewählt. Als äußerst repräsentatives Element an der zentralen Hauptfassade macht sie das Ziel des Besuchers, den *Corps de Logis*, bereits von weit her sichtbar.

Schloss Schönbrunn stellt eines der bedeutendsten Kulturgüter Österreichs dar und ist seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten Wiens. Es wird jährlich von ca. 1,5 Millionen Gästen besucht.
Der Park und alle anderen Einrichtungen von *Schloss Schönbrunn* ziehen weitere 5,2 Millionen Menschen im Jahr an. Somit frequentieren rund 6,7 Millionen Besucher jährlich die Schlossanlage in *Schönbrunn*. Im Dezember 1996 wurde Schloss Schönbrunn anlässlich der 20. Sitzung des *World Heritage Committees* in das 1972 begründete Verzeichnis des *Welterbes der UNESCO* aufgenommen[63].

Angesichts der vielen Besucher wurde die Vorplatzsituation des Schlosses auch in jüngster Zeit wieder zu einem Thema, das heiß umstritten ist. Gerade an solchen Kulturgütern zeigt sich, wie wichtig es ist, auch das heutige Umfeld eines historischen Bauwerks zu beachten, nicht nur jenes aus der Zeit, in der es entstanden ist. Die Nutzung des Vorbereichs ist heute eine ganz andere als damals, auch der städtebauliche Kontext unterscheidet sich wesentlich vom jenem aus der Zeit um 1700. Erschlossen und besucht wird es aber heute genauso wie damals, wenn auch unter anderen Gesichtspunkten.

[63] Quelle: Homepage der Schloss Schönbrunner Kultur- und Betriebsges.m.b.H unter www.schoenbrunn.at vom 21. Juli 2005

Die Rolle des Vorplatzes muss daher je nach Nutzung eines Bauwerks immer wieder neu überdacht werden, so auch in Schönbrunn. Die Problematik, die das starke Verkehrsaufkommen vor dem Schloss gemeinsam mit dem starken Besucherandrang mit sich bringt, ist kaum mehr in den Griff zu bekommen.

Der Vorbereich, die *Schönbrunner Schlossbrücke* (Abb. 149, 151), befindet sich zwar genau auf der mittleren Schlossachse, welche zugleich auch die zentrale Achse der Wegführung ist, eine repräsentative Wirkung des Schlosses ist trotzdem unmöglich, da die *Schlossbrücke* bis jetzt als Parkplatz genutzt wurde. Verständlich ist auch, dass genau jener Mittelbereich zwischen Schlossbrücke und Eingang zum Ehrenhof eine der schönsten Ansichten des Schlosses bietet und dass demnach genau dort fast alle Touristen ihre Tour durch das Schloss beginnen. Das Problem dabei ist, dass sie dabei die stark befahrene *Schönbrunner Schlossstraße* überqueren müssen, die sich zwischen dem Parkplatz und dem Eingang zum *Ehrenhof* befindet.

Die Stadt Wien rief daher zur Verbesserung der Situation im Jahr 2001 einen städtebaulichen Wettbewerb aus. Das Siegerprojekt (Architekten *Schindler & Szedenik* gemeinsam mit den Landschaftsplanern *Auböck & Káráz*) schlug damals unter anderem vor, die *Schönbrunner Schlossstraße* ab dem Haupteingang hin zum *Wiental* zu verschwenken, um die Zugangsmöglichkeit zum Schloss sicherer gestalten zu können. Von März 2005 bis November 2005 wurde das Wettbewerbsprojekt teilweise mit der Entfernung des ruhenden Verkehrs aus dem Bereich der *Schönbrunner Schlossbrücke* umgesetzt. „Die Neugestaltung beruht darin, dass der ruhende Verkehr aus dem Brückenbereich entfernt wird. Der Charakter als Platz soll stärker betont werden und der Mittelteil zum Aufenthalt und Verweilen einladen … Beidseitig dieses Mittelstücks entstehen zwei breite, leicht nach Süden abfallende Gehwege, … Die Seitenteile werden als Rasenfläche gestaltet. Sie sind mit großen, am inneren Rand positionierten Buchskugeln versehen. Dadurch wird die Axialität, der Zug zum Schloss, betont. Die Sphingen und Löwen verbleiben auf ihrem jetzigen Standort. Sie spannen den Mittelteil gleichsam ein und bezeichnen in ihrer Situation die historische Kontinuität seit der Barockzeit…."[64]



Abb. 150: *Schönbrunner Schlossbrücke*. Aufnahme vor Beginn der Umbauarbeiten im März 2005.

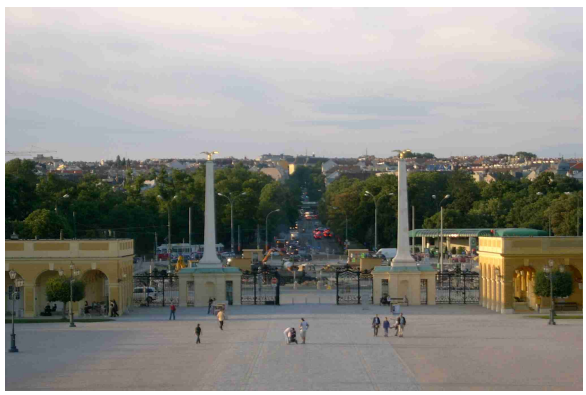


Abb. 151: *Schloss Schönbrunn*. Blick vom *Ehrenhof* in Richtung *Schönbrunner Schlossbrücke* und zentraler Zugangsachse.

[64] Quelle: Webservice der Stadt Wien unter http://www.wien.gv.at/verkehr/strassen/bauen/strasse/schoenbrunn.htm vom 22.07.2005



Abb. 152: *Schönbrunner Schlossbrücke*. Neugestaltung von März 2005 bis Ende November 2005.

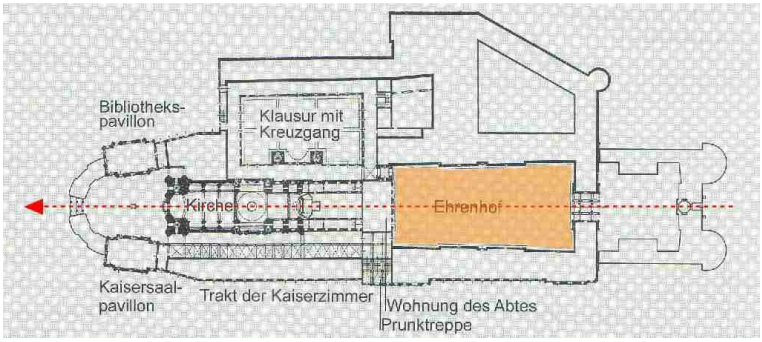
Ein bekanntes Beispiel klösterlicher Architektur des Barock in Verbindung mit einem *Ehrenhof* ist das Benediktinerkloster Melk auf einem Felsrücken über der Donau, etwa 60 km westlich von Wien (Abb. 153). Im 11. Jahrhundert lud *Leopold II.* die Benediktiner aus Lambach nach Melk ein und schenkte ihnen das Schloss, welches zuvor Sitz der Babenberger war. Die Mönche bauten das Schloss in eine befestigte Klosteranlage um, welche jedoch bei einem Brand im Jahr 1297 fast völlig zerstört wurde.
Stift Melk erfreute sich nach den Wirren des Dreißigjährigen Krieges der Zuwendung der Habsburger. Als Landesherren verstanden sich diese als Beschützer der katholischen Kirche. Melk gehörte unter anderen zu jenen Regionen, in denen eine programmatische Rekatholisierung von Seiten der Obrigkeit vorangetrieben wurde.
Das Benediktinerkloster Melk wurde oft von den Kaisern besucht und richtete daher seine Interessen weniger auf die versammelte Gemeinde aus, sondern zunehmend auf Wissenschaftspflege und wirtschaftliche Kontakte. So sollte die Klosteranlage den hochrangigen Besuchern eine Architektur vorführen, die mit den in Wien nach der Türkenbelagerung begonnen Schlossbauten mithalten konnten.[65]



Abb. 153: Benediktinerkloster Melk. Luftaufnahme

[65] Vgl. HOPPE; Stephan, Was ist Barock ?...S. 29-34

Abb. 154: Benediktinerkloster Melk.
Plan des Klosterkomplexes.



Der um 1702 begonnen umfassende Umbau des Klosters war daher weniger aus den konkreten Bedürfnissen der Mönchsgemeinschaft heraus motiviert, sondern sah architektonische Elemente vor, die typisch für eine barocke Schlossanlage waren, wie Prunktreppe, Kaiserpavillon oder *Ehrenhof*. Dieser sollte repräsentative Ausgaben erfüllen und der Anlage eine symmetrische Ordnung geben.
Wie auch in *Versailles* oder *Schönbrunn* erfährt der Klosterkomplex von Melk entlang einer linearen Mittelachse eine zunehmende Steigerung. Über den *Ehrenhof* gelangt man in den repräsentativsten Bereich der Anlage, in den barocken Kirchebau, danach öffnet sich der Komplex in die Landschaft (Abb. 154).
In Schönbrunn ist die Trennung der Bereiche klar. Die offiziellen Aufgaben werden im *Ehrenhof* und im Schlossgebäude erfüllt, der Garten hinter dem Schloss ist Privatbereich. Im Kloster von Melk sind die Funktionen vielfältig. Sakrale Bereiche und kaiserliche Aufenthalträume sind nicht voneinander getrennt, sondern benachbarte Räume entlang einer Mittelachse. Der *Ehrenhof* ist nach wie vor der offizielle Bereich der Anlage, der Bereich hinter dem zentralen Kirchengebäude ist hohen Kirchenbediensteten und dem höfischen Adel vorbehalten.

ORIENTIERUNG VON SCHWELLENRÄUMEN

ORIENTIERUNG NACH KOSMISCHEN DIMENSIONEN

ABSOLUTE ORIENTIERUNG

Die *Absolute Orientierung*, die Orientierung von Schwellenräumen und Eingängen nach den Himmelsrichtungen, wird seit jeher als Möglichkeit genutzt, das Werk des Menschen mit dem Universum zu verknüpfen. Unterschiedlichste Kulturen und Religionen sehen im Kosmos eine göttliche Sphäre, welche die Gesamtheit aller Dinge und Vorgänge zu allen Zeiten und an allen Orten beinhaltet. Die räumliche Übereinstimmung der Welt der Menschen mit der kosmischen Ordnung ist ein Versuch, die irdische Sphäre mit der Welt der Götter zu verbinden und diese für den Menschen sichtbar zu machen.
Die Ausrichtung der Gebäudeachse nach den Kardinalsrichtungen ist unter anderem ein Möglichkeit, die visuell nicht fassbaren kosmischen Dimensionen auf das Bauwerk zu übertragen und diese erkenntlich zu machen.

AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH OSTEN

Hinduistische Tempelanlagen

Hinduistische Tempelanlagen sind ein Beispiel par excellence für Ausrichtung eines Bauwerks und seinen Eingang nach kosmischen Dimensionen. Nahezu alle hinduistischen Sakralbauten sind nicht als Versammlungsräume für die Gläubigen konzipiert, sondern als Manifestation einer transzendenten Ordnung. Sie sind Hilfsmittel, den Gott sichtbar zu machen und bieten eine Möglichkeit, ihm Audienzen zu erweisen.[66]

Der Grundriss eines Hindu-Tempels ist in der Regel streng nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet, gewöhnlich entlang einer ost-westlichen Achse. Der Tempel blickt nach Westen, der Eingang befindet sich im Osten. Wesentlich dabei ist jene Richtung, in welche das Götterbild schaut, und das ist Osten, die Richtung aus der das Licht kommt. Das Götterbild im Allerheiligsten des Tempels (*Garbhagriha*) ist die hierarchisch bedeutendste Stelle des Bauwerks. Der Haupteingang zum Tempel befindet sich in der Regel genau gegenüber dem *Garbhagriha* am anderen Ende der Raumsequenz, also im Osten. Maßgebend für die Ausrichtung eines hinduistischen Tempels ist neben der Blickrichtung des Götterbildes die Bewegungsrichtung des Eintretenden: Der Gläubige bewegt sich von Osten nach Westen in Richtung des Sonnenlaufs, den er damit nachvollzieht.
Einige Tempeleingänge weisen aber auch nach Westen. Dies mag daran liegen, dass religiöse Texte folgendes empfehlen: „Wird ein Tempel an einem Ort errichtet, an dem sich bereits ein bewohntes Zentrum befindet, dann soll er zu diesem Zentrum hin

[66] Zur Anbetung werden dagegen Orte in der freien Natur bevorzugt, vor allem Flussufer, da Wasser als Leben spendend und reinigend gilt.

ausgerichtet werden, falls er *shanta*-Göttern (wohltätige Götter wie *Vishnu*) geweiht ist. Tempel für die Anbetung der *ugra*-Formen der Götter (Furcht einflößende Gestalten) dürfen dagegen nie auf menschliche Wohnstätten blicken".[67]
Die Ausrichtung des Götterbildes und des Tempeleingangs erfolgt grundsätzlich in Richtung des Sonnenaufgangs. Die Frage, die es zu klären gilt, ist jene der außerordentlichen Bedeutung der östlichen Himmelsrichtung im hinduistischen Glauben und in weiterer Folge in der hinduistischen Tempelarchitektur. Dies bedarf jedoch einer ausführlichen Erklärung, ohne die ein Begreifen dieser Thematik nicht möglich ist.

Konstruktion und Orientierung des Hindu-Tempels liegen in der Regel dem *Vastu,* der vedischen Geomantie (auch als *Vasti* bekannt) zugrunde. Die Wissenschaft des *Vastu* wurde bereits in den frühen Teilen der *Rig-Veda*[68] erwähnt und ist über 5000 Jahre alt. Die bekanntesten *Vastu-Texte* Indiens sind die wissenschaftlichen Abhandlungen über Architektur der nordischen *Nagara-Schule*, genannt *Mansara*, und der südindischen *Dravida-Schule*, genannt *Mayamatam*. Die Texte beschreiben die Regeln und Gesetzmäßigkeiten, die es im Umgang mit dem Bauland und dem Bauobjekt zu beachten gibt. Darüber hinaus enthalten sie ausführliches Wissen über exakte Proportionen eines Tempels.
Interessanterweise ist das Werk „*De architectura libri decem*" (Zehn Bücher über Architektur) des Römers *Marcus Vitruvius Pollio* (ca. 55 v. Chr.-14 n. Chr.), genannt *Vitruv*, dem altindischen *Mansara* sehr ähnlich. Noch heute gilt *Vitruvs* Werk als einzige überlieferte Schrift über antike Architektur. *Andrea Palladio* (1508 – 1580) sah *Vitruv* als seinen Lehrmeister an. So erlebt das *Vasati*, die uralte indische Geomantie, im bekanntesten Auftrag *Palladios*, der *Villa Rotonda* bei Vicenza, eine Renaissance in Europa. Die Konstruktionsgrundlage der Villa ist der *Goldene Schnitt*, eine bereits im *Vastu* bekannte Proportion.

Die Qualität des Raumes wird in den Maßen und Proportionen des Oktogonalsystems des *Vastu* ausgedrückt und bezieht die Orientierung des Raumes mit ein. Nur wenn der Tempel korrekt nach einem mathematischen System errichtet wird, ist nach hinduistischem Glauben zu erwarten, dass er in Übereinstimmung mit der mathematischen Grundlage des Universums wirksam wird.
Selbst die richtige Orientierung des Eingangs kann mit Hilfe mehrerer Formeln überprüft werden. Als Grundlage zur Berechnung werden Umfang, Breite, Länge, Höhe oder Fläche herangezogen, je nachdem, welche Formel angewendet wird. Es werden drei Gruppen von Berechnungssystem unterschieden: 1. das System, das sich auf den Umgang bezieht, 2. das von linearen Dimensionen, wie Höhe, Länge und Breite abhängige System und schließlich das 3. System, das die quadratische Dimension, die Flächeninhalte, als Ausgang nimmt.

---

[67] Albanese, Marilia, *Das Antike Indien* ...S.118

[68] *Rig-Veda* ist einer der *Veden*, der Heiligen Schriften des Hinduismus. Der *Veda* besteht aus vier Sammlungen (*Samhitas*) von Hymnen, Sprüchen, Gebeten und Zauberformeln. Die einzelnen Verse heißen *Mantra*, ein Name, der später allgemein für heilige Silben und symbolträchtige Lautfolgen Verwendung fand. Die älteste Sammlung ist der *Rig-Veda*, die Sammlung der Götterhymnen. Unterteilt in zehn Liederkreise, die als Bücher bezeichnet werden, enthält er 1 028 Preislieder an die Götter und Rätsellieder. Er stellt das hervorragendste frühe dichterische Werk aus der indo-europäischen Sprachfamilie dar.
(nach: Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten.)

Ansatzpunkt für die Berechnung ist meistens die geplante Grundfläche des Tempels, welche mit einer (nicht begründbaren) Zahl multipliziert wird. Da acht Himmelsrichtungen angenommen werden, wird die Grundfläche bei der Berechnung der Ausrichtung des Gebäudes, vor allem in Bezug auf den Eingang, durch acht dividiert. Entscheidend dabei ist der Divisionsrest, der bei der Rechenoperation herauskommt.

Zwei Beispiele sollen die Formeln verdeutlichen:

Die erste Möglichkeit ist die Berechnung mit dem *System der quadratischen Dimension*:
Gegeben sei die Grundfläche (G) mit der Zahl 11:
11 x 3 / 8 = 33 / 8 = 4,1
Rest 1 bedeutet in diesem System die beste östliche Ausrichtung.

Die zweite Möglichkeit ist die Berechnung mit dem *System der linearen Dimension*:
Gegeben sei die Breite (B) mit der Zahl 16:
16 x 3 / 8 = 48 / 8 = 6,0
In diesem System bedeutet Rest 0 die beste östliche Ausrichtung.

Ergebe der Rest 5 wäre das schlecht, denn eine NW-Orientierung bringt im hinduistischen Glauben Unglück. Der Rest sollte daher 0 oder 4 ergeben, 0 für die östliche Ausrichtung und 4 für die westliche Ausrichtung.

Die richtige Orientierung des Eingangs setzt daher entsprechende primäre Dimensionen voraus. Um auf den Rest 0 zu kommen, muss diese Dimension immer ein Vielfaches der Zahl 8 sein. Die magische Zahl 8 ist im *Vastu* immer wieder zu finden. Dessen Maßsystem orientiert sich am Vielfachen der Urzelle des Raumes, indem es jeweils mit der Zahl 8 multipliziert wird, um zur nächst größeren Maßeinheit zu gelangen. Umgesetzt wurde dieses System am so genannten *Vastu-Mandala*, jenem Gitterplan, auf welchem vor allem in Südindien Planung und Bau eines Tempels basierten (Abb. 155).

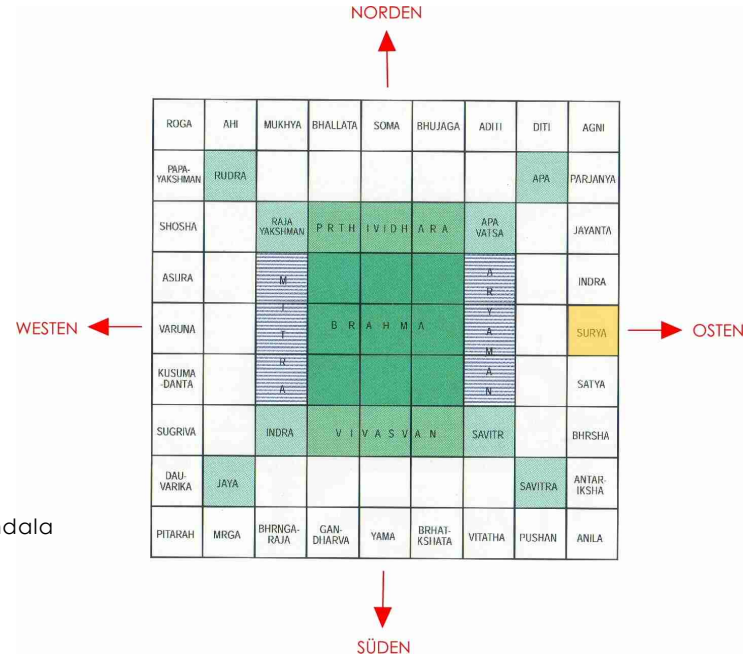


Abb. 155:
Vastu-Mandala, Beispiel für ein 81er - Mandala

Es handelt sich dabei um eine Projektion der Himmelskörper auf einen Plan, welcher in einzelne Quadrate unterteilt ist, wobei jedes einzelne von einer bestimmten Gottheit bewohnt wird. Der Schöpfergott *Brahma* besetzt die neun Quadrate im Zentrum eines 81er - Mandalas. Er wird unter anderem von Sonnen- und Mondgöttern, den Wächtern der Himmelsrichtungen, umgeben.
Das *Vastu-Mandala* liefert eine wichtige Grundlage für die Begründung des Tempeleingangs im Osten. *Surya*, der Sonnengott, besetzt die östliche Himmelsrichtung, jene des Sonnenaufgangs. Die Sonne entspricht in ihrer Kugelform dem Ursymbol des Kreises, dem Sinnbild des In-sich-Geschlossenen und Vollkommenen. Ohne Anfangs- und Endpunkt wird der Kreis auch zum Symbol der Ewigkeit. In der Magie gilt der Kreis als Apotropaion und hat daher eine schützende Funktion.[69]

Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, also endlos ist, stellt im Indischen den Kreislauf des Universums oder die Zeit dar (Abb. 156).[70] Ihre Fähigkeit, sich durch den Hautwechsel zu erneuern, ließ die Schlange zum Bild für den ewigen Kreislauf der Energien in der Welt und im Menschen und damit auch für den Kreislauf der Zeitalter werden. Sie gilt daher als Heilsbringer und ist ein Hinweis auf die Unsterblichkeit.
Halbgöttliche Schlangenwesen oder Drachen, so genannte *Nagas*, sind oft als Wächter an Tempeleingängen dargestellt (Abb. 158). Hier kommt ihre für den Hinduismus charakteristische Dualität zum Tragen. Als Bewohner der Unterwelt sind sie gleichsam auch ein Symbol des Hasses und der Gefahr. Dargestellt werden sie als Mischwesen, mit menschlichem Gesicht, dem Schwanz einer Schlange und dem gespreizten Nacken einer Kobra. Gefahr bedeuten sie jedoch nur für Dämonen und die Feinde jener, die Gott *Shiva* verehren. Für die Gläubigen selbst gelten sie als Beschützer des Himmels.

Sonnengott *Surya* gilt damit zusammen mit den Schutzgenien der *Nagas* als Hüter der Schwelle.

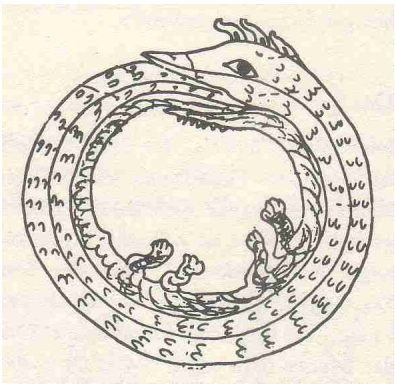






Abb. 156, links: Kosmische Schlange als Symbol des Kreises (*uroborus* – „Schwanz-im-Maul-Schlange“)
Abb. 157, mttig: *Nāgārjuna*, buddhistischer Gelehrter mit *ushnisha* und von Schlangen der Weisheit umgeben. Die Schlangen befinden sich genau mittig in der Abbildung des Sonnenkreises was ihren engen mythologischen Bezug zueinander darstellt.
Abb. 158, rechts: Detailaufnahme vom Eingangsportal des *Sonnentempels von Konarak*. Es zeigt einen Dämon und eine *Naga* mit Kobra-Kapuze und Schlangenschwanz.

[69] Vgl. LURKER, Manfred, *Lexikon der Symbole* …S.404-405
[70] BAUER, Wolfgang, DÜMOTZ Irmgard, GOLOWIN, Sergius. *Lexikon der Symbole*…S.46

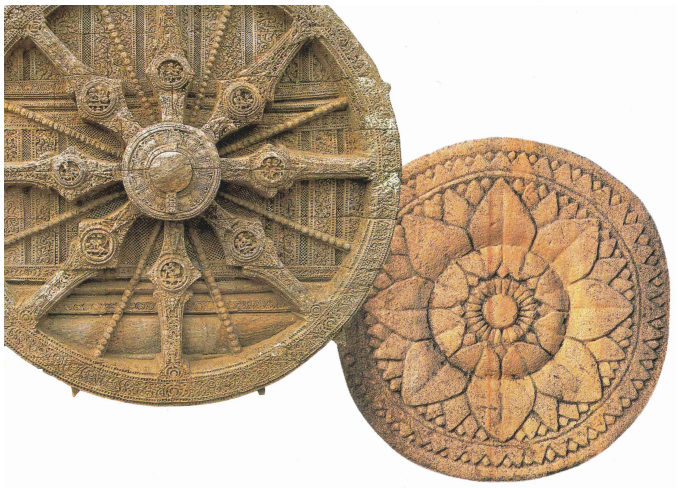


Abb. 159:
Das abgebildete Rad als Symbol der Sonne ist eine Skulptur am *Sonnentempel von Konarak,* Orissa, Indien.

Die Lotusblume daneben stammt von der Balustrade des Stupas Nr.2 in Sanchi. Die Blüte im vollen Sonnenlicht symbolisiert die Erleuchtung.

Mythisch-symbolisch gilt der Lauf der Sonne unter anderem als „Wagenfahrt". Als Hinweis darauf gilt das symbolische Rad, welches oft mit einem Speichenkreuz dargestellt wird. Dieses wiederum gilt als Symbol der vier Weltecken, die den Sonnenstand morgens, mittags, abends und mitternächtlich anzeigen. Auch der altindische Sonnengott *Surya* wird durch das Rad symbolisiert. So schmücken zwölf große Sonnenräder seinen Tempel in Konarak, welcher Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet wurde (Abb. 159). Der am besten erhaltene Teil des Tempels ist der reich skulptierte Sockel mit den genannten Sonnenrädern und zweimal sieben Pferden, durch die der Tempel als Wagen des Sonnengottes ausgewiesen wird (Abb. 161). *Mircea Eliade* sieht im Attribut des zur Sonne gehörenden Pferdes (zieht den Wagen der Sonne) einem der Unterwelt anhaftenden Aspekt. Die Begründung sieht er im Nachtlauf der Sonne und in ihrem winterlichen Abstieg.
Auch die spirituelle Zahl 8 ist an den Speichen des Rades wieder zu finden. Die Verbindung ihrer Enden lässt die Form eines Achtecks erkennen. Das Achteck ist wiederum der Beginn der Transformation des Quadrats in einen Kreis und umgekehrt. Das Rad als Symbol der Sonne steht für einen vollendeten Rhythmus und ist ein Symbol des Wiederbeginns.





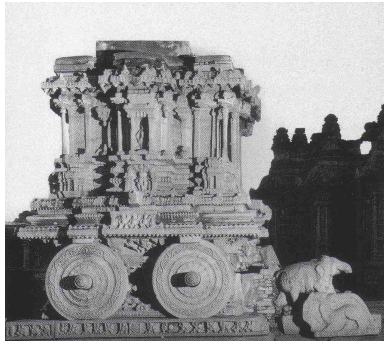


Abb. 160, links: *Sonnentempel von Konarak*, Orissa, Indien.
Abb. 161, rechts oben: Skulptur eines Pferdes am *Sonnentempel von Konarak*. Es zieht den Wagen des Sonnengottes *Surya*.
Abb. 162, rechts unten: Tempelwagen im *Vithalatempel* in Hampi, Indien.

Die Situierung des Eingangs einen hinduistischen Tempels in der östlichen Himmelsrichtung allein damit zu begründen, weil dort die Sonne aufgeht, ist sicherlich unzureichend. Die Symbolik der Sonne wird durch die Lage des Eingangs im Osten gleichsam auf diesen übertragen. Das Eintreten in den Tempels bedeutet für den Gläubigen, an einen transzendenten Ort zu kommen, an dem er die irdische Welt hinter sich lässt und zu Erkenntnis und Wahrheit fortschreiten kann. Auch der Eingang ist ein Teil des auf den Tempel übertragenden Kosmos. Der Eintritt in den Kosmos bedeutet, die Finsternis zu überwinden. Es ist zugleich ein Akt der Lichtwerdung wie das eindrucksvolle Geschehen des aufgehenden Tages, wenn die Natur zu neuem Leben erwacht. Die Orientierung der Eintrittstelle in den Tempel, also in das Abbild des Universums auf Erden, in Richtung des Sonnenaufgangs, ist allein damit ausreichend begründet.

Buddhistische Tempelanlagen

Auch im Buddhismus ist die östliche Himmelsrichtung beim Betreten eines Gebäudes von außerordentlicher Bedeutung. Das größte buddhistische Bauwerk und zugleich Symbol des buddhistischen Glaubens ist der *Borobudur* in Zentraljava. Die Tempelanlage ist ein Zentralbau und wurde um 800 n. Chr. errichtet. Grundriss und Querschnitt des *Borobudur* lassen fünf quadratische Terrassenstufen mit Toren und Freitreppen in den vier Himmelsrichtungen erkennen (Abb. 163). Den einzigen baulichen Hinweis darauf, dass die Tempelanlage im Osten erschlossen wird, geben Reliefdarstellungen mit der Geschichte des Buddhismus an den Wänden der vier Galerieumgänge. Diese beginnen im Osten und säumen beidseitig den Umwandlungspfad (Abb. 164), welcher durch seinen sternförmigen Grundriss eine besonders intensive Führung des Gläubigen ermöglicht. Die versetzte Anordnung des Pfades gestattet keinen Ausblick auf dessen weiteren Verlauf und so wird die Aufmerksamkeit bewusst auf die Darstellungen gelenkt (Abb. 165). Interessant dabei ist jedoch, dass die Reliefs, ebenso wie die Galerien selbst, von außen gänzlich unsichtbar sind. Es gibt somit von außen keinerlei Hinweis darauf, welcher der vier Eingänge der Haupteingang ist. Für buddhistische Pilger ist jedoch ein architektonischer Hinweis auf die Lage des Eingangs nicht erforderlich, sie kennen ihn trotzdem.



Abb. 163: *Borobudur*, Java, Indonesien
Luftaufnahme von 1989



Abb. 164: *Borobudur*, Umwandlungspfad mit seitlichen Reliefdarstellungen

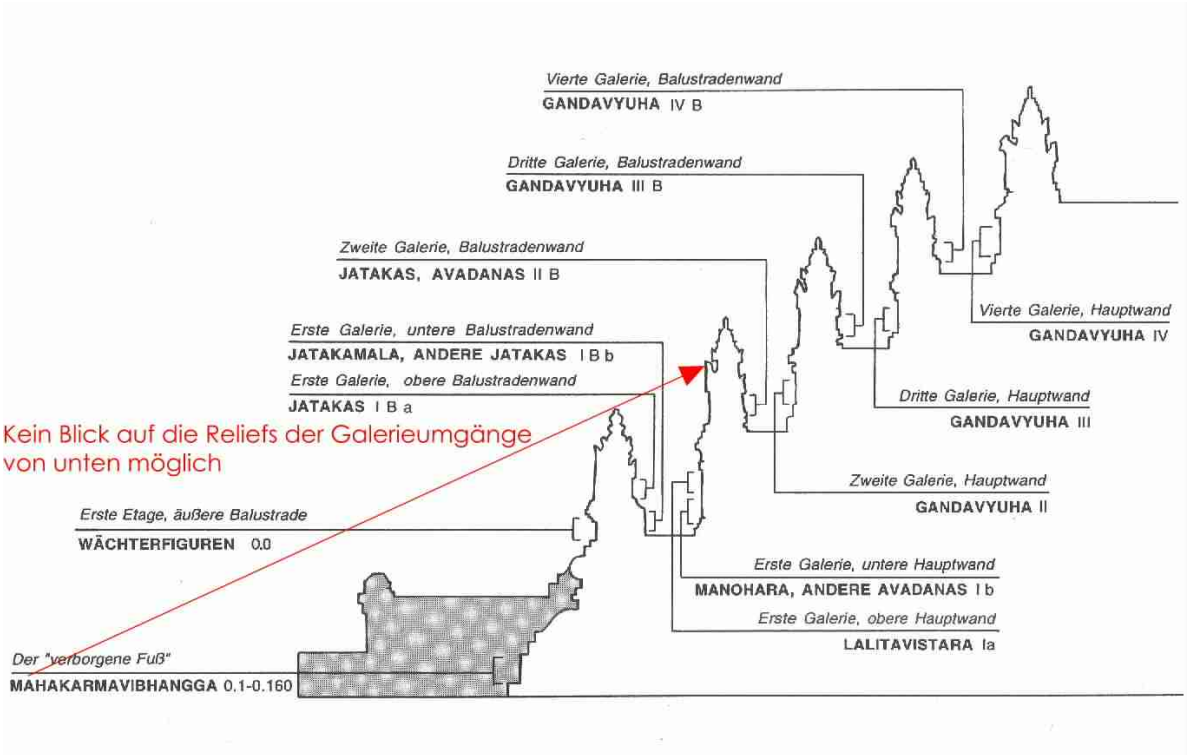


Abb. 165: *Borobudur*, Zentraljava. Schema zur inhaltlichen Verteilung der Reliefszenen (Zeichnung: C. Sender):

Mahakarmavibhangga	- buddhistische Legenden von „Himmel und Hölle“
Jataka (Jatakamala)	- Legenden zu Taten des *Gautama Buddha* in seinem früheren Leben
Avadana (Manohara)	- Legenden zu Taten von *Bodhisattwas* in ihren früheren Leben
Gandavyuha	- Pilgerreise des *Sudhana*, um ein *Bodhisattwa* zu werden
Lalitavistara	- Lebensgeschichte des *Gautama Buddha*

Von den vier möglichen Tempelzugängen kommt für sie nur der östliche in Frage. Buddhisten besitzen ein ausgeprägtes Bewusstsein, was die Lage der Himmelsrichtungen betrifft. Die wesentliche Begründung dafür liegt im *Mahaparinibbanasutta*[71], im buddhistischen Todes- und Erlösungsevangelium. Wichtig dabei ist die Erwähnung der „*Vier Weltgegenden*“.„Das *Mahaparinibbanasutta* billigt das Errichten von Stupas sowie deren rituellen Einsatz im Rahmen des *bhakti*, der hingebungsvollen Gottesliebe; nach einer Empfehlung des Buddha soll der Stupa an einer Kreuzung, dem Treffpunkt von vier Wegen, gebaut werden. Weiterhin lesen wir: „*Vitthārika hontu disasu thūpa*“ (Mögen die Thūpas in allen Weltgegenden Verbreitung finden)“[72].
Der Zutritt zu einem Stupa, der symbolischen Entsprechung des *Dharma*, ist daher nur an vier genau festgelegten Stellen möglich, im Osten, Süden, Westen und Norden (Abb. 166).

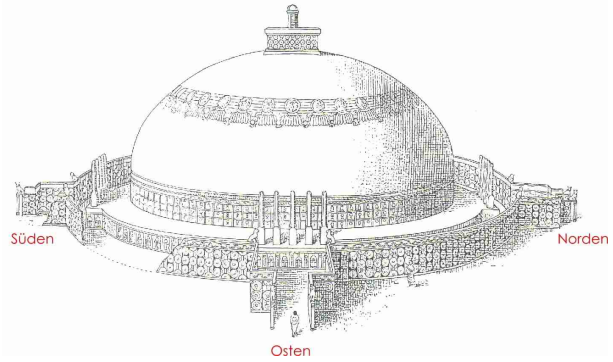


Abb. 166: Der marmorne Stupa von *Amaravati*, Indien. Rekonstruktion. Die Eingänge sind exakt nach den Kardinalsrichtungen angeordnet.

[71] Text aus dem 1.Jh. v. Chr. Er beinhaltet einen Bericht über die Todesumstände des Buddha sowie einen ersten Ansatz einer Buddha-Biographie
(nach: GLAUCHE, Johannes W., *Der Stupa. Kultbau des Buddhismus*...S. 132)
[72] GLAUCHE, Johannes W., *Der Stupa. Kultbau des Buddhismus*...S. 13

Die exakte Ausrichtung der Eingänge nach den Kardinalsrichungen nimmt somit Bezug auf die Verbreitung der buddhistischen Lehren in alle *Vier Weltgegenden*. Die vier Kardinalsrichtungen ohne Hiflsmittel unter freiem Himmel nachempfinden zu können, gehört somit zu den Grundkenntnissen eines jeden Buddhisten.
Warum gerade der östliche Eingang zum Haupteingang in eine buddhistische Tempelanlage gewählt wurde, muss jedoch noch näher erläutert werden: Am Beispiel des *Borobudur* findet man in den Nischen der ersten vier Terrassenstufen des Tempels Bildnisse der vier *kosmischen* oder *transzendenten* Buddhas[73]. Dem fünften zu dieser kosmischen Gruppe gehörenden Buddha, *Vairocana*, ist der zentrale Platz der Stupa in den Rundterrassen vorbehalten.[74] Jedem der fünf kosmischen Buddhas ist eine Himmelsrichtung zugeordnet (Abb. 167). Die schematische Darstellung der Buddhas weicht von unserer Vorstellung der Himmelsrichtungen ab. Osten ist im *Sanskrit* „Vorne", Westen ist „Hinten". Aus diesem Grund ist der Buddha des Ostens, *Aksobhya*, in der Abbildung „vorne" dargestellt.
Aksobhya-Darstellungen in den 108 Nischen der nach Osten ausgerichteten Terrassenstufen machen die östliche Tempelfassade gleichsam zur *Vorderseite* des Tempels und somit zur Hauptfassade und den östlichen Eingang zum Haupteingang in die Tempelanlage (Abb. 168).

Mit den vier Himmelsrichtungen eng verknüpft ist auch die kosmische Dimension des *Rituals der Umwandlung*[75] des verehrten Objekts. Die Idee der Bewegung stammt aus dem heiligen Gesetz der Lehren des Buddha, aus dem *Rad des Dharma*[76]. Die Umwandlung oder *Pradakshina* ist der sichbare Ausdruck der Verehrung einer Stupa und gilt allgemein als Darstellung des Laufs der Sonne.

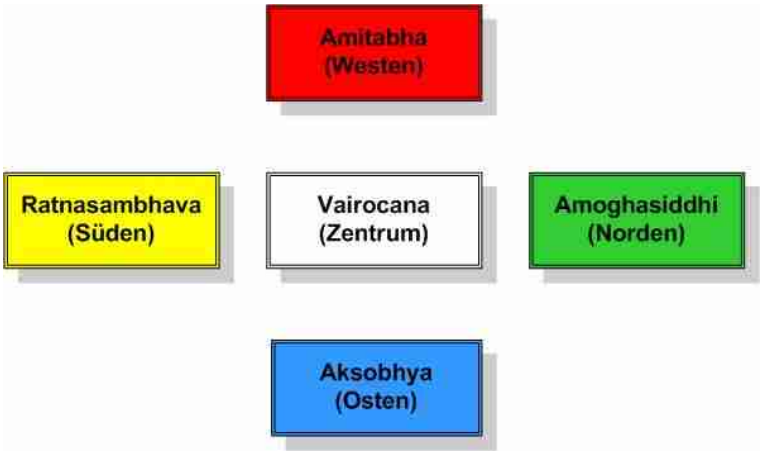
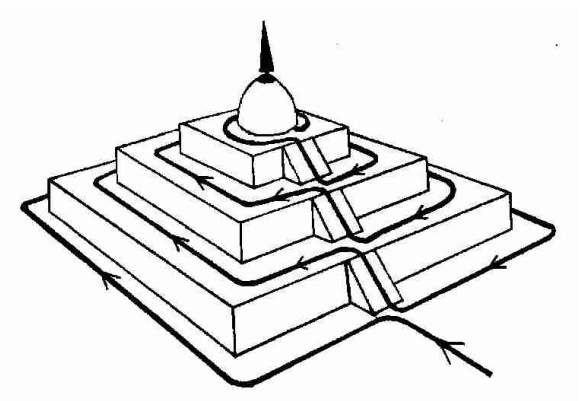


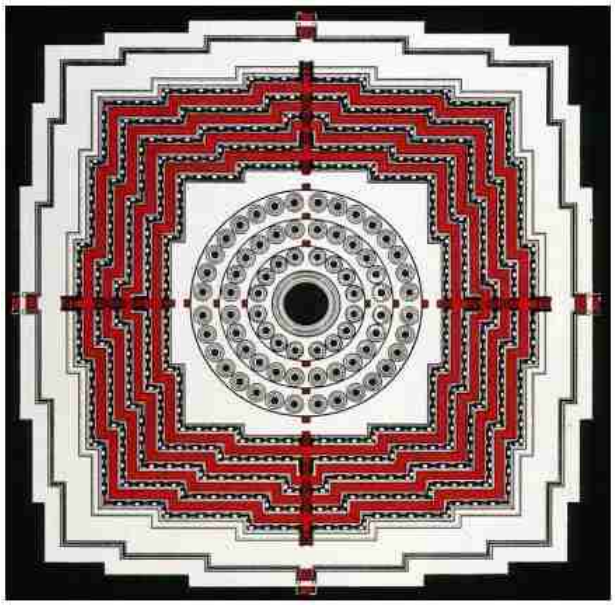


Abb. 167, links: Schematische Darstellung der kosmischen oder transzendenten Buddhas.
Abb. 168, rechts: *Aksobhya*-Skulptur am Tempel von *Borobudur*

[73] In der buddhistischen Welt gibt eine Vielzahl von Buddhas und Göttern. Diese entstanden im Laufe der Jahrhunderte mit der Verbreitung des Buddhismus in der Bevölkerung und der Verschmelzung alter Religionsformen mit dem Buddhismus.
[74] Vgl. VON ZABERN, Philipp, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, ...S.178
[75] Die Erschließung eines Bauwerk in Form des *Umschreitens* erfolgt ausführlich in einem späteren Kapitel dieser Arbeit.
[76] *Dharma* bezeichnet bei den Buddhisten die Lehre des Buddha, in der hinduistischen Welt die kosmische Ordnung (Definition nach ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, ...S.286).
Das Rad hat im Buddhismus eine ähnliche Bedeutung wie im Hinduismus. Es ist verwandt mit der Sonne, dem Lotus, der Swastika und allen anderen Symbolen für das Zentrum. Das Rad ist somit ein Symbol für das Feuer, für die Sonne, die Sonnenscheibe.

Abb. 169, rechts:
Das Wegsystem der Umwandlung des *Borobudur*
Abb. 170, links:
Jede Stupa-Form ist ausgerichtet auf die Spitze, so wie das Streben des Gläubigen ausgerichtet ist, auf das Eingehen in das *Nirvana*.





Sie ist ein symbolischer Aufstieg zur Erleuchtung. Die Spitze der Stupa, das Ziel der Umwandlung, ist jener Ort, von wo aus alles gleichsam nur mehr in eine Richtung weist. Das Bauwerk einer Stupa führt den Gläugiben gleichsam den Weg der Erlösung vor.

Auch dass die Bewegung entlang des Umwandlungspfades im Uhrzeigersinn erfolgt, also mit dem Lauf der Sonne, ist ein Beweis für die enge Beziehung des Menschen zur Bewegung der Himmelskörper. Die Bewegung entlang des rechten Pfades, also von rechts nach links, gilt nach buddhistischen Vorstellungen als „gut", die Bewegung gegen den Lauf der Sonne gilt als „schlecht" und verheißt Unglück.[77]

Osten als todbringende Himmelsrichtung – der Eingang bei den Lobi

Grundsätzlich sind bei der Orientierung des Eingangs eines Bauwerks die durch den Sonnenlauf festegelgten Himmelsrichtungen von besonderer Bedeutung. Je nach dem, wo sich die Sonne gerade befindet, wird ihr je nach Kulturkreis eine bestimmte symbolische Bedeutung beigemessen. In fast allen Kulturkreisen wird die östliche Himmelsrichtung als die Richtung des Lebens definiert, da hier die Sonne, welche als Lebensgrundlage nahezu aller Lebewesen gilt, gleichsam selbst immer wieder zu neuem Leben erwacht.

Eine äußerst seltene Ausnahme bildet hier der Kulturkreis der *Lobi* im südlichen Burkina Faso, nahe der Grenze zu Ghana und der Elfenbeinküste. Das alte Bauernvolk der *Lobis* ist noch sehr fest mit alten Traditionen verankert.

[77] Vgl. GLAUCHE, Johannes W., *Der Stupa. Kultbau des Buddhismus*...S. 115-116

Ihre Häuser sind in vielen Details Ausdruck ihrer Lebensform und Religion (Abb. 171, 172).[78] Das Grundkonzept eines *Lobi-Gehöfts* folgt prinzipiell religiösen Vorstellungen, die beispielsweise verbieten, dass sich Eingangstüren im Osten befinden. Die Begründung liegt im Glauben der *Lobis*, dass vom Osten alles Schlechte kommt und dass sich dort das *Land der Toten* befindet. Das Leben liegt ihrer Anischt nach im Westen, der Tod im Osten.
Interessanterweise befinden sich aber ihre Heiligtümer im Osten des Hauses. Auch die wichtigsten relgiösen Rituale, wie etwa die Beschneidung, werden im Osten des Hauses durchgeführt. Es wird damit gleichsam die bestehende Verbindung zwischen jenseitiger und diesseitiger Welt zum Ausdruck gebracht. Reale Welt und jene von Religion und Mythos werden durch die Himmelsrichtungen miteinander verbunden und bilden eine Dualität.
Die profane Welt der *Lobis* ist stark druchdrungen von Spiritualität. Selbst der Bau eines Hauses ist verbunden mit ständig durchzuführenden rituellen Handlungen. Noch bevor mit dem Bau begonnen wird, plaziert der Priester des *diithil*, des Dorf-Schutzengels, an die Stelle der geplanten Eingangstür einen Lehmklumpen, welcher die Verbindung zwischen dem Haus und dem Schutzwesen herzustellen hat. Danach werden auch die Ahnenaltäre mit dem gleichen Material ausgelegt. Die spirituelle Verbindung von Eingang und Kultplatz ist damit klar ersichtlich.
Bereits am Beispiel eines kleinen Gehöfts der afrikanischen *Lobis* wird damit klar, wie sehr die Ausrichtung des Eingangs eines Gebäudes von den religiösen Vorstellungen eines Volkes abhängig ist.





Abb. 171, links und Abb. 172, rechts: : *Lobi*-Gehöfte im südlichen Burkina Faso, Westafrika.

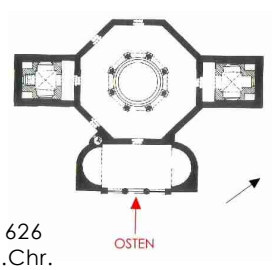
[78] CHESI, Gert, Architektur und Mythos. Lehmbauten in Afrika...S.85-92

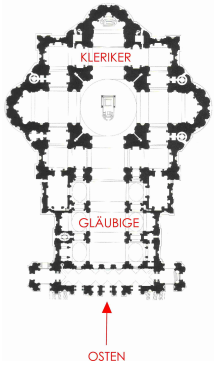
AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH WESTEN

Christlicher Sakralbau

In der christlichen Religion bestimmt die Liturgie die Orientierung des Eingangs in die Gotteshäuser. Sie legt unter anderem die Ausrichtung des Altars sowie die Blickrichtung des Gläubigen beim Gebet fest.
Die ersten christlichen Sakralbauten entstanden um das 4. Jh. n. Chr., hauptsächlich in Form zweier Gebäudetypen: im Zentralbau, der sich aus frühen Grabanlagen und in weiterer Folge aus dem antiken Rundtempel herleitete, und in Form der Basilika, eine anfangs nüchterne Abwandlung des spätantiken Profanbaus. Im Gegensatz zum griechisch-römischen Kult, wo sich die Gläubigen im Altarbereich vor dem Tempel aufgehalten hatten, benötigte das Christentum große Versammlungsräume, in denen sich die ganze Gemeinde zum Gottesdienst vereinigen konnte.
Die frühen christlichen Zentralbauten, welche großteils die Funktion einer Grabeskirche oder eines Baptisteriums innehatten, wie etwa das *Laterans-Baptisterium* in Rom (Abb. 173), behalten vorerst, als Variante des spätantiken Rundtempels, den nach Osten gerichteten Eingang bei.
Die für eine Gemeinde- und Bischofskirche übliche Form des Langhauses, die Basilika, wurde relativ rasch an die Anforderungen der christlichen Liturgie angepasst, wonach die Gläubigen beim Gebet nach Osten blicken. Die Begründung dieser Ausrichtung liegt in der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments wo geschrieben steht: „Darauf [auf die Erde] pflanzte Gott, der Herr, einen Garten in Eden, gegen *Osten*, und versetzte dorthin den Menschen, den er gebildet hatte…“(1 Mos 2, 8).
Die Blickrichtung gegen das *Paradies* hin war für die Lebenden beim Gottesdienst ebenso maßgeblich wie für die Toten in den Gräbern. Altar und Priestersitze wurden in weiterer Folge im Ostteil des Gotteshauses positioniert, der Eingang im Westen.

Nachdem das Christentum 391 n. Chr. zur Staatsreligion erhoben wurde, breitete sich in den ursprünglich einfachen Kirchengebäuden zunehmend der Glanz der kaiserlichen Profanarchitektur aus. Die Basilika entwickelte sich schließlich zu einem Gebäude mit polaren Bereichen für Gemeinde und Klerus. Die gesellschaftliche Schichtung erhielt damit ihre liturgische Form. So kam es, dass vorerst nur die Kleriker beim Gebet nach Osten blickten, die Gemeinde nach wie vor nach Westen. Als Beispiel sei hier die *Peterskirche* im Vatikan genannt (Abb. 174): Sie zeigt den Altar im Westen, dass heißt, dort blickten nur die Kleriker nach Osten, nicht aber die gläubige Gemeinde.





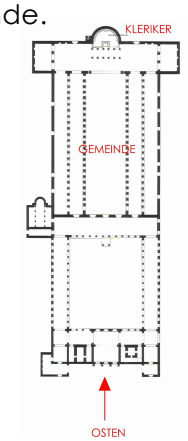


Abb. 173, links: *Laterans-Baptisterium*, Rom, 5.Jh.n.Chr., Zentralbau
Abb. 174, mittig: *Petersdom*, Rom, 1506-1626
Abb. 175, rechts: *Alt-St.Peter*, Rom, 324 n.Chr.

Im Laufe der Zeit vermehren sich die liturgischen Funktionen. Die wachsende Zahl der Mönche in den Klöstern sowie die liturgischen Feiern mit Prozessionen brauchen viel Platz und eine entsprechende Anordnung der Räume. Zudem überlagern allegorische und symbolische Bedeutungen die liturgischen Funktionen. Die Gestalt des Kirchengebäudes entspricht nun neben den Forderungen der Liturgie auch der Funktion eines Sakral- und Symbolbaus.
Diese Symbolik besteht vor allem aus der Nachbildung teils historischer, teils imaginärer heiliger Orte. Als Bedeutungsträger dienen vor allem typologische Elemente wie Türme und Tore. Türme waren beim frühen Kirchenbau fast gänzlich unbekannt oder untergeordnet und veränderten den Baukörper völlig. Sie erfüllten kaum liturgische Funktionen, sondern vor allem symbolische Funktionen.[79] Ein Turm wird als ein zum Himmel aufragender Wegweiser betrachtet, als eine Verbindung zur oberen Welt. Der Drang zur Höhe wurde schließlich zum Ausdruck mittelalterlichen Jenseitsstrebens[80].

Aufgrund dieser Symbolik bestimmt der Turm, ebenso wie der Eingang, die Westfassade des Kirchengebäudes: Beim Gebet sollte sich der gläubige Christ der aufsteigenden Sonne = Christus zuwenden. Ebenso wie in der buddhistischen und hinduistischen Religion bedeutet auch im Christentum der Westen, die Seite des Sonnenuntergangs, Finsternis, Kälte und Tod (Abb. 176, 177). Der Westen ist die Grenze zwischen Tag und Nacht, zwischen Leben und Tod, und daher ist es nach antiken Vorstellungen jene Richtung, aus der Geister und Dämonen kommen.



Abb. 176: Grundriss des hinduistischen *Virupaksha-Tempels*, Pattadakal, Indien, 8.Jh.n.Chr.

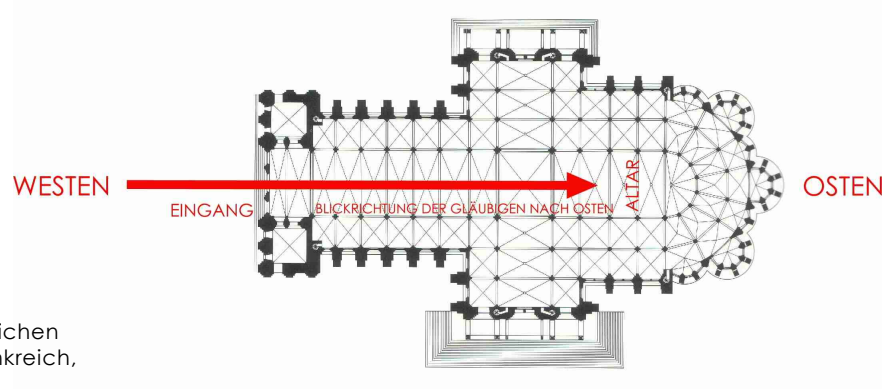
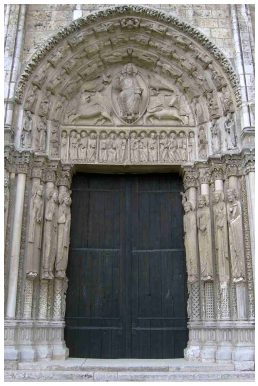


Abb. 177: Grundriss der christlichen *Kathedrale von Chartres*, Frankreich, 12.Jh.n.Chr.

[79] Vgl. MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst...Band 2, S.375*
[80] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*,...S.773-774



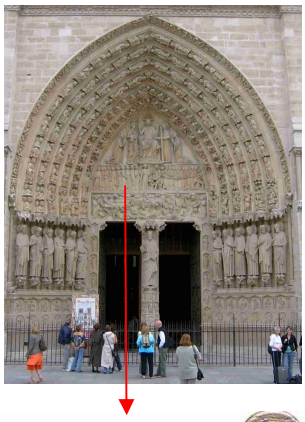


Abb. 178, ganz links: Mittlerer Eingang des westlichen Hauptportals der *Kathedrale von Chartres*, Frankreich

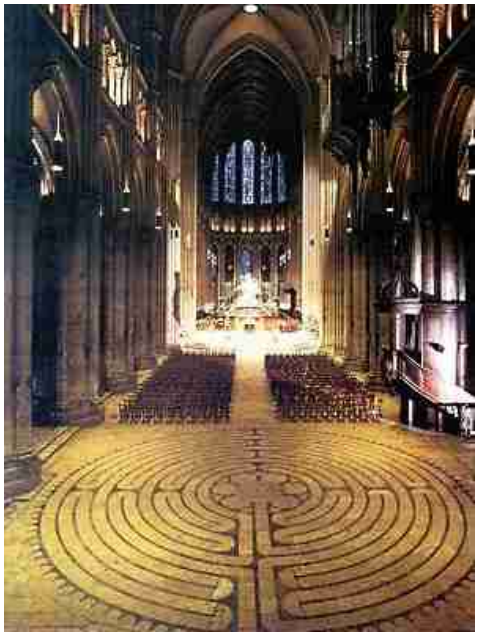
Abb. 179, links: Mittlerer Eingang des westlichen Hauptportals (*Portal des Jüngsten Gerichts*) der Kathedrale von *Notre-Dame de Paris*, Frankreich

Abb. 180, unten: Skulpturenreihe am Tympanon des Hauptportals der Kathedrale von *Notre-Dame de Paris*.
Links vom *Erzengel Gabriel* (in der Mitte) wird ein Verdammter von einem Dämon (Teufel) hinab in die Hölle gestoßen.



Symbolik am Westportal

Nicht selten sind daher Darstellungen des *Jüngsten Gerichts* am Westportal eines christlichen Sakralbaus zu finden. Der Gerichtsgedanke beruht auf dem Glauben an eine Vergeltung von Gut und Böse. Als Beispiel sie hier der Haupteingang zur Kathedrale *Notre-Dame de Paris* genannt (Abb. 179, 180). In der Mitte der Skulpturenreihe am Tympanon des westlichen Haupteingangs wiegt der *Erzengel Gabriel* die Seelen mit Gewichten der auf Erden gelebten Liebe. Links von ihm befinden sich Dämonen und Verdammte, welche sich durch eine Kette aneinander binden. Rechts vom Erzengel stehen die Auserwählten, das Gesicht ihm zugewendet. Alle tragen eine Krone, da sie teilhaben an der Herrlichkeit des Christkönigs.
Interessant dabei ist die Seitensymbolik: die Erlösten stehen rechts, die Verdammten links. Sie entspricht genau jener der buddhistischen oder hinduistischen Religion: Die Bewegung entlang des „rechten Pfades", also von rechts nach links, gilt hier als „gut", die Bewegung gegen den Lauf der Sonne gilt als „schlecht" und verheißt Unglück. Die Erlösten am Tympanon von *Notre-Dame de Paris* befinden sich ebenfalls auf der rechten Seite. Ihre Blickrichtung ist von rechts nach links.
Die drei erwähnten Religionen weisen somit, was die Symbolik betrifft, sehr große Parallelen auf. Der Unterschied in der Ausrichtung des Eingangs, im Buddhismus und Hinduismus nach Osten, im Christentum nach Westen, liegt somit in der Form des Gottesdienstes. Nahezu alle hinduistischen Sakralbauten sind nicht als Versammlungsräume für die Gläubigen konzipiert. Im Tempel werden Rituale von den Priestern im Namen der Gemeinschaft durchgeführt. Für die Gemeinde ist es nicht notwendig, bei diesen Zeremonien dabei zu sein.



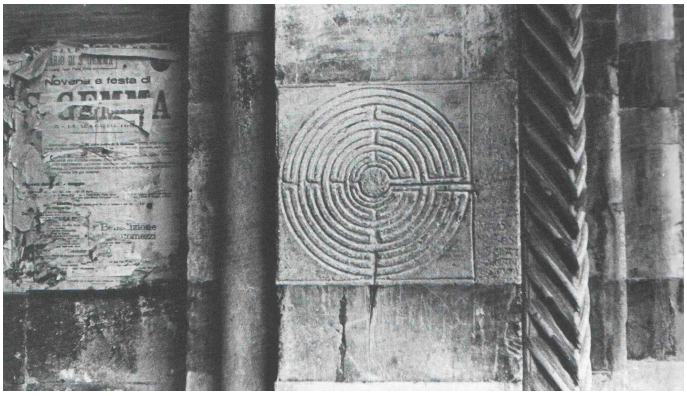


Abb. 181, links: *Kathedrale von Chartres*, Frankreich, Blick vom Eingangsbereich in Richtung Osten zum Altarraum.
Abb. 182, rechts: Labyrinth unter der westlichen Vorhalle des *Doms von Lucca*, Italien, 12.-13.Jh., Durchmesser ca. 50 cm.

Der eigentliche Kultakt besteht im Erwecken des Gottes oder der Göttin durch die Priester, die man sich im nicht-manifesten Zustand als „schlafend" vorstellt. Der Blick nach Osten in Richtung des Sonnenaufgangs ist daher unbedingt erforderlich.

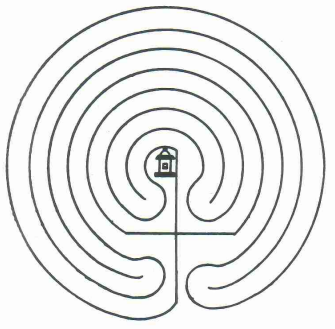
Labyrinth

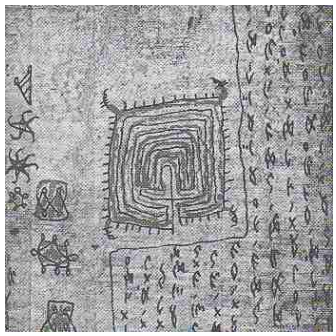
Zentrales Symbol des Buddhismus ist der *Stupa*. Die Hauptaufgabe des Gläubigen liegt im „Umschreiten" des Stupa als Teil des buddhistischen Erleuchtungsdenkens.
Die christliche Religion dagegen wird hauptsächlich in Form der Anbetung ausgeübt. Die Orientierung der Sakralbauten ist daher ebenfalls nach Osten. Auch der Altar befindet sich im Osten. Der Eingang im Westen verstärkt die ausgeprägte Ost-West-Achse und lenkt den Blick auf den Altar, nach Osten, in Richtung des „ewigen Lebens" (Abb. 181)
Auch im Christentum findet man die Bewegungsform des „Umschreitens" als eine Möglichkeit der Gottesverehrung. Es handelt sich dabei um das Abschreiten eines Labyrinths, wobei als Beispiel das am Boden des Mittelschiffes der *Kathedrale von Chartres* liegende elfgängige Labyrinth genannt sei. Es befindet sich in der Nähe des Westportals, unmittelbar hinter dem Eingang zum Gotteshaus. Die Funktion des Labyrinths ist die einer Pufferzone, einer Art Sperre: Der Gläubige soll zuerst das Labyrinth durchschreiten, erst dann darf er weiter nach vorne zum Allerheiligsten gehen.
Über die möglichen Bedeutungen der Kirchenlabyrinthe, welche sich auch in vielen anderen Kathedralen Frankreichs, Deutschlands aber auch in England befinden, lässt sich nur wenig Gesichertes mitteilen.[81] Eine mögliche Deutung des Labyrinths ist jene der symbolischen Darstellung der sündigen Welt. Tatsache ist, dass alle Umgangs-Labyrinthe ihren Eingang im Westen haben; sogar das kleine Labyrinth-Relief vor dem *Dom von Lucca* macht hier keine Ausnahme (Abb. 182).

[81] Vgl. KREN, Hermann, Labyrinthe,... S. 212-218

Westen bedeutet, wie bereits erwähnt, die Richtung des Sonnenuntergangs, die Todesrichtung, zugleich aber auch die Richtung des Hauptportals und damit auch die Verbindung mit der Welt, von der aus der Gläubige das Heiligtum betritt.
"…und wenn er kurz hinter dem Eingang auf das Labyrinth stößt, so entspricht dies durchaus der merkwürdigen Position einiger Handschriften-Labyrinthe als Deckblatt, Vorsatzblatt; und wenn man sich dann noch vor Augen hält, dass auch die meisten Handschriften-Labyrinthe ihren Eingang unten haben, und dass unten – im Einklang mit der mittelalterlichen Kartographie – Westen bedeutet, so schließen sich alle Einzelaspekte – Westen, Tod, Eingang (Initiation), Elfzahl der Umgänge – zusammen zu einer weiteren Deutung. Der Weg durch das Labyrinth wird verstanden als Läuterung der christlichen Seele, als Vorbereitung auf die Begegnung mit Gott."[82]

Ein anderer Deutungsversuch des Labyrinths liegt in jener der Abwehr- und Schutzfunktion. Das Labyrinth sollte böse Einflüsse abwehren und wird daher in der Nähe des Eingangs platziert. Als Beispiel sei hier das Kirchen-Labyrinth der *Kathedrale von Reims* genannt (Abb. 185). Es lässt mit seinen vier Bastionen am Labyrinth an eine Festung denken. Diese *Schutzmagie* findet sich unter anderen bei indischen Türschwellenzeichnungen (Abb. 183) oder auf Schutzzeichnungen der *Batak* in Sumatra wieder (Abb. 184).





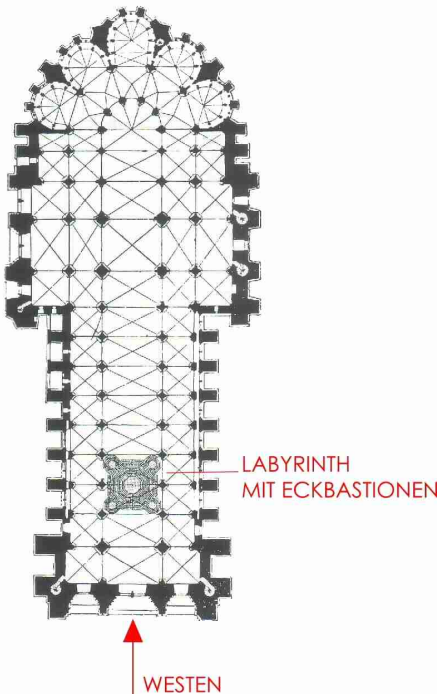


Abb. 183, links: Türschwellenzeichnung aus Indien.
Die magische Abwehrfunktion des Zeichens wird durch die Platzierung an der Türschwelle sichtbar.
Abb. 184, mittig: *Batak-Labyrinth*. Federzeichnung aus einem Baumrindenbuch.
Abb. 185, rechts: Reims, Kathedrale, 12. Jh.
Grundriss mit Boden-Labyrinth.

[82] Vgl. KREN, Hermann, Labyrinthe,... S. 213
Eine weitere Deutung des Kirchenlabyrinths ist jene der Funktion als Erlösungsweg. Christus entspricht *Theseus*, der im kretischen Labyrinth den Minotaurus tötet. Christus weist den Erlösungsweg aus dem Labyrinth und befreit die Menschen aus den Mauern der Erbsünde.
Auch sollen auf dem Labyrinth von *Chartres* von den Klerikern Ostertänze aufgeführt worden sein, da Christus an Ostern auferstanden ist. Damit wäre das Labyrinth gleichsam als Symbolisierung der Auferstehungshoffnung zu verstehen.
Das Labyrinth von *Chartres* hat einen Durchmesser von 12 Metern und ist damit wie andere Kirchen-Labyrinthe im Nordosten Frankreichs begehbar. Italienische Labyrinthe hingegen waren in der Regel viel kleiner und nicht begehbar. Auch sind die großen Labyrinthe nach Größe und Linienführung den englischen Rasen-Labyrinthen sowie den skandinavischen Trojaburgen, den labyrinthischen Steinsetzungen auf freiem Feld, verblüffend ähnlich. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die Kirchenlabyrinthe Frankreichs unter normannischen Einfluss standen. Die Reaktion der Kirche, die zunächst vom kretisch-heidnischen Labyrinth zwangsläufig Gebrauch machen musste, war ein Aufdruck des Kreuzes auf die ursprünglich heidnische Figur.
Eine weitere Deutung des Labyrinths ist die eines Weltbildes. Anhaltpunkte hierfür liegen in der Kreisform, der Aufteilung in 4 Sektoren und der Orientierung nach Westen, was auf kosmische Zusammenhänge hindeutet.

Im Hintergrund steht jene Vorstellung, die interessanterweise bereits an einem Beispiel aus China im Kapitel der nicht-linearen, inszenierten Erschließungsachsen erwähnt wurde: Böse Geister können nur geradeaus fliegen, also nicht durch Windungen des Labyrinths hindurch finden; durch die Unübersichtlichkeit des Labyrinths wird der Angreifer verwirrt, ermüdet, getäuscht und abgelenkt.[83] Die Vorstellung, dass Dämonen und böse Geister aus dem Westen, der Tod bringenden Richtung, kommen, begründet einmal mehr die Positionierung des Eingangs im Westen.

Baptisterium

Eine Ausnahme bei der Orientierung des Eingangs in einen christlichen Sakralbau bildet die so genannte *Paradiespforte*, als Beispiel zu finden am *Baptisterium San Giovanni* in Florenz. Die Taufkapelle befindet sich direkt gegenüber dem *Dom von Florenz* und stammt vermutlich aus dem 11. Jahrhundert, wobei zu sagen ist, dass bereits im Jahre 897 eine *ecclesia* erwähnt wurde, welche *Johannes dem Täufer* geweiht war und gegenüber dem Bischofspalast stand. Der Eingang in das Baptisterium, die *Paradiespforte*, befindet sich im Osten, genau gegenüber dem westlichen Hauptportal des Domes.

In der Bibel ist das Tor Symbol für den Eingang in die jenseitige Welt: *Tore der Totenwelt* (Jes 38,10*), Pforten der Hölle* (Mt 16,18*), Himmelspforte* (1 Mos 28,17*), Tür des Himmels* (Offb 4,1), das heißt, es kann sowohl negativ, als auch positiv behaftet sein. Himmel und Unterwelt sind durch Türen und Tore verschlossen, eine Vorstellung, die sowohl das Alte als auch das Neue Testament vollinhaltlich übernommen haben: „…und nach der Auferstehung erscheint der Gottessohn seinen Jüngern trotz verschlossener Tore (20,19-26). Wenn schließlich der Seher in der Apokalypse durch die Himmelstür Gott auf seinem Thron sitzend erblickt (4,1-8) oder an anderer Stelle Gott die Himmelstür öffnet, um sich zu offenbaren und zu richten (19,11), so folgt auch dieses Bild der Gotteserscheinung der altgriechischen Mythologie, nach der der Öffnung der Tempeltore stets die Epiphanie der Gottheit folgte. Die Evangelisten sprechen immer wieder von den geöffneten, verschlossenen oder engen Toren, die zum Himmelreich führen, und wir hören endlich noch von der Schlüsselgewalt an Petrus: „Du bist Petrus der Fels, und auf diesem Felsen will ich meine Kirche bauen, und die Pforten der Hölle werden sie nicht überwinden. Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben …(Matth.16,18-19)“[84]

Weiters muss in diesem Zusammenhang die Herkunft des Wortes *Paradies* behandelt werden. Die Etymologie führt es auf das iranische Wort *pairi-daeza*, dem hebräischen *pardes* oder dem griechischen *par daisos* zurück, die alle Umwallung, Einzäunung, Park oder fruchtbarer, wasserreicher Garten bedeuten. Das Wort kommt ins Griechische, weil *Xenophon* es für die Bezeichnung der Parks persischer Adeliger und Könige gebraucht.

[83] Vgl. KREN, Hermann, Labyrinthe,… S. 29-30
[84] ZIMMER, Hans, Westwerke, Ein Deutungsversuch…S.28

In der griechischen Bibel (*Septuaginta*) wird das Wort dann für den *Garten Eden* gebraucht, wodurch es zu einem Terminus der christlichen Mythologie wird[85].

Die *Paradiespforte* stellt somit den Eingang in das Irdische Paradies, in einen blühenden Garten, der gegen Morgen (= Osten, 1 Mos, 18) gerichtet ist, dar. Als Teil der Schöpfungsgeschichte symbolisiert das Paradies den räumlichen und zeitlichen Anfang. Die vier Paradiesflüsse, die das Lebenswasser in alle Welt hinaustragen, bringen das Paradies mit der Taufe in Verbindung.
Der Brunnen im Baptisterium hat vielfältigste Bedeutungen. Neben dem Quell des Lebens stellt er aber unter anderem, zusammen mit der Höhle, den Eingang zur Unterwelt dar. Im Wasser untertauchen bedeutet freiwilligen Tod sowie einen Abstieg ins Totenreich.[86] Entsprechend diesen Vorstellungen sind auch die Taufriten ausgestaltet. Die Taufgeburt versetzt den Menschen hinüber in den achten Tag, den Tag der Auerstehung. Baptisterien und Taufbecken haben deshalb oft eine achteckige Form.





Abb. 186, links: *Dom von Florenz*, Italien.
Gegenüber dem Westportal befindet sich das achteckige Baptisterium. Der Eingang zum Baptisterium, die *Paradiespforte*, befindet sich im Osten, gegenüber dem Westportal des Doms.
Abb. 187, rechts: *Paradiespforte* des *Baptisteriums von Florenz.*

Westwerk

Eine bauliche Sonderform des Eingangsbereiches christlicher Bischofs- und Klosterkirchen istdas so genannte *Westwerk*. Es handelt sich dabei um ein an den Westteil einer Basilika angefügtes Bauteil aus karolingischer und frühromanischer Zeit. *Westwerke* entstanden im fränkischen Siedlungsraum, welcher im 7. Jh. n. Chr. einen Großteil Mitteleuropas umfasste, unter anderem Teile des heutigen Deutschlands, Frankreichs und Spaniens.

[85] nach KLUGE, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache...S.679
[86] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*,...S.354 und 739

Entwicklung und Bedeutung des *Westwerks* beruhen auf geschichtlichen Ereignissen: Nach dem Untergang des weströmischen Reiches im 5. Jh. n. Chr. wurden große Teile Galliens und Spaniens von den Germanen (Vandalen, Franken und Goten) beherrscht. Die Verwaltung Italiens lag nun in den Händen *Theoderichs*, der zugleich König der Ostgoten blieb. Obwohl hier zwei verschiedene Welten aufeinander trafen, erreichte *Theoderich* dennoch durch eine gleichwertige aber getrennte Behandlung römisch-italischer (katholischer) und germanischer (arianischer) Vasallen und Beamten einen lange anhaltenden Frieden.
Hartnäckigster Konkurrent war bis zu dessen Tod der Franke *Chlodwig I.*, der *Theoderichs* Bündnispolitik nach Kräften bekämpfte. Die für das Christentum gewonnenen Franken bewahrten daher auch die alten Stammesrechte ihrer Ahnen. Sie stellten sich damit gegen die Vorstellungen der römischen Zentralgewalt des Papstes. So fügten sie nach der Festigung ihres Reiches zwischen dem 9. und 12. Jh. der römischen Basilika, dem Langraum, den ihrem eigenen kulturellen Erbe und Rechtsverständnis eher entsprechenden Zentralbau, das *Westwerk* hinzu (Abb. 188 bis 190).[87]

Das ursprüngliche *Westwerk* war ein selbständiges Gotteshaus im Sinne der von Rom unabhängigen germanischen Kirche. Zudem diente es als Baptisterium, Gerichtsgebäude, Ort der Eheschließung und der Osterkommunion. Da das Osterfest das christlich umgewandelte Frühjahrsfest der germanischen Fruchtbarkeitsgöttin *Ostara* darstellt und der erst später unterstellte sakrale Charakter der Ehe nicht aus der Bibel abzuleiten ist, hatte das Westwerk somit großteils weltliche Funktionen.

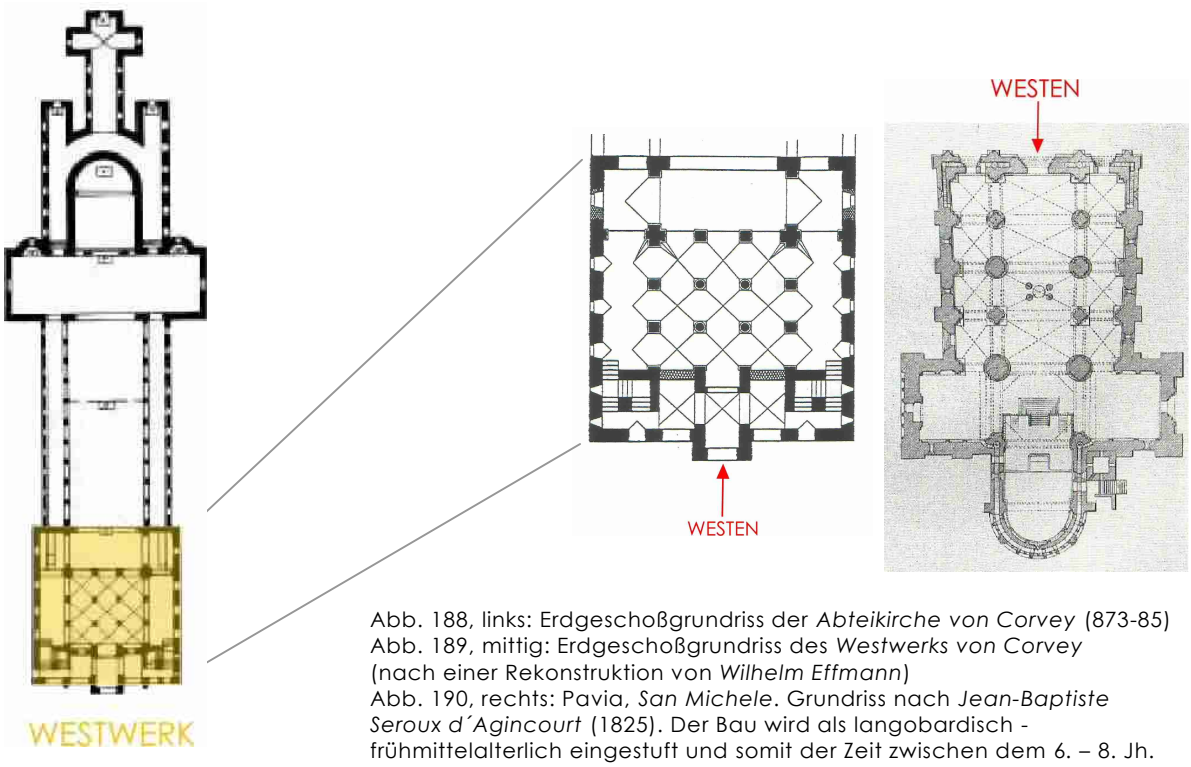
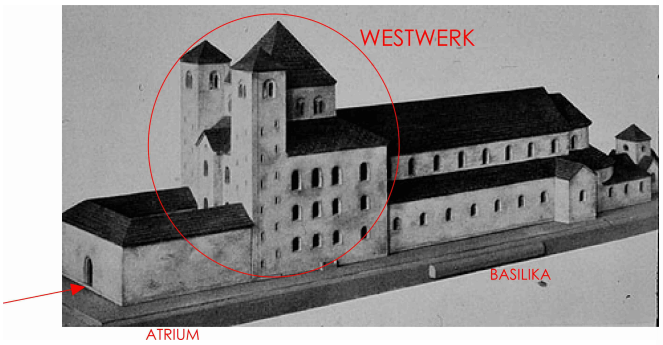
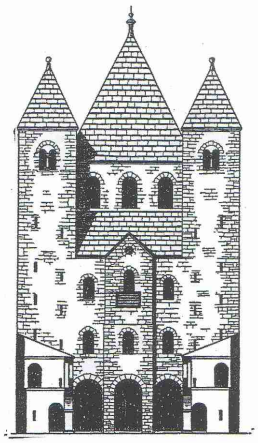


Abb. 188, links: Erdgeschoßgrundriss der *Abteikirche von Corvey* (873-85)
Abb. 189, mittig: Erdgeschoßgrundriss des *Westwerks von Corvey* (nach einer Rekonstruktion von *Wilhelm Effmann*)
Abb. 190, rechts: Pavia, *San Michele*. Grundriss nach *Jean-Baptiste Seroux d´Agincourt* (1825). Der Bau wird als langobardisch - frühmittelalterlich eingestuft und somit der Zeit zwischen dem 6. – 8. Jh. zugeordnet.

[87] ZIMMER, Hans, Westwerke, Ein Deutungsversuch...S.85-93





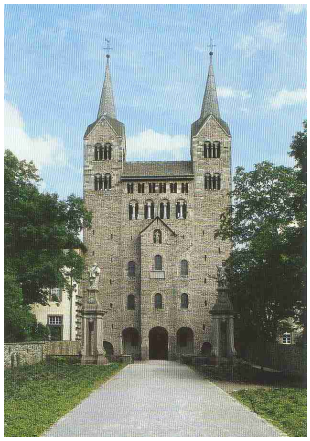
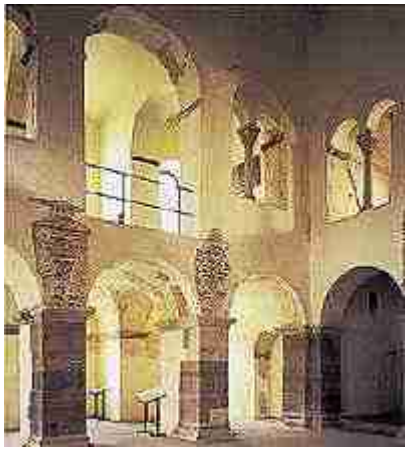


Abb. 191, links: *Corvey*, Modell der ursprünglichen baulichen Form der Abteikirche.
Abb. 192, mittig: Westansicht des um 885 erbauten Westwerks von *Corvey* (nach *Wilhelm Effmann*)
Abb. 193, rechts: *Corvey*, Westansicht des heutigen Zustands

Westwerke bilden seit den Karolingern den architektonischen und liturgischen Gegenpol zum Ostchor der römischen Basilika. Der Zusammenschluss beider Gebäudetypen, welche nicht nur in formaler, sondern auch in funktioneller Hinsicht völlig unterschiedlicher Natur waren, lässt sich am Beispiel der Abteikirche von *Corvey*, der *Michaelskirche*, sehr gut ablesen (Abb. 191-193). Die formale Trennung von Westwerk und Basilika ist am Modell der ursprünglichen Kirchenbaus deutlich zu sehen. (Abb. 191). Die Basilika wurde 844 fertiggestellt, die Zubauten 870. Die baulich fast selbständige Nebenkirche, das Westwerk, wurde erst in den Jahren 873 - 885 an die westliche Fassade der Basilika angefügt. Es besteht aus einem zweigeschossigen Mittelturm und zwei seitlichen Treppentürmen. Unter *Wibald von Stabo* (1146 - 1197) wurden die Flankentürme erhöht und mit einem bündigen Querriegel einer romanischen Zweiturmfassade angeglichen. Das Westwerk wurde ursprünglich ebenerdig über ein vorgelagertes Atrium erschlossen.



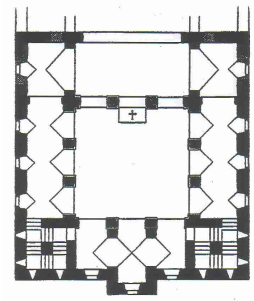


Abb. 196: Obergeschoßgrundriss (*Johanneschor*) des um 885 erbauten Westwerks von *Corvey* (nach *Wilhelm Effmann*).

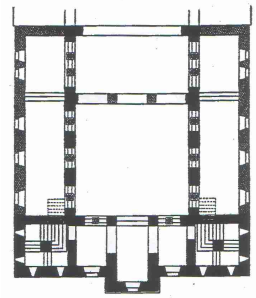
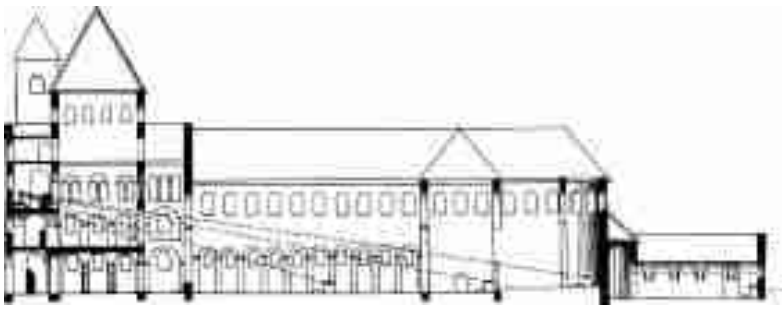


Abb. 197: Emporengeschoß-grundriss des Westwerks von *Corvey* (*nach Wilhelm Effmann*).

Abb. 194, oben, links: *Corvey*, Ober- und Emporengeschoß des Westwerks.
Abb. 195, rechts: Längsschnitt durch die Abteikirche von *Corvey*.



Der quadratische Kernraum mit Kreuzgratgewölbe, welcher mit den beiden Treppentürmen eine Dreiheit bildet, wird durch einen Zwischenboden vom Turmgeschoß abgetrennt. Blickt man vom Altar der Kirche auf das angefügte Westwerk, erkennt man in erster Linie das, im Gegensatz zum Erdgeschoß, sehr hohe Emporengeschoß mit seinen großen Arkadenöffnungen und Fenstern, welche die Hauptlichtquellen der Kirche sind (Abb. 194–197).

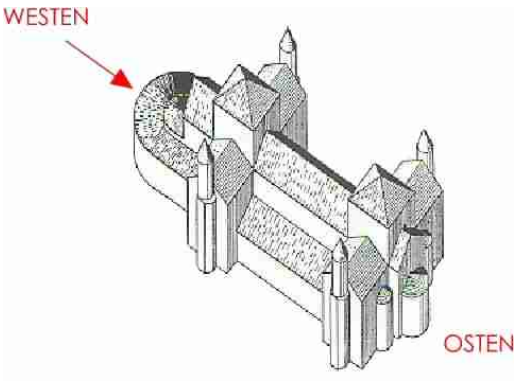
Die Funktionen des Westwerks als Teil einer christlichen Kirche sind unzureichend bekannt und zudem umstritten. Auch für die liturgische Nutzung der Westwerke liegen nur wenige Hinweise vor. Grundsätzlich gibt es vier Thesen:

Die erste These besagt, dass er als Platz für die Nonnen fungierte, die so am Gottesdienst teilnehmen konnten. Der westliche Gegen- oder *Nonnenchor* war zugleich aber auch ein abgeschlossener Ort für das Stundengebet, welcher den Blicken der Laien und Priester entzogen war. Er konnte ebenerdig liegen, befand sich aber oft auf Emporen.

Die zweite These geht von einem privilegierten Platz für eine oder mehrere Personen aus. „Diese auf Alois Fuchs (1929, 1950) zurückgehende Hypothese der „Kaiserkirche“ ist jedoch aufgrund fehlender Hineise auf Herrscherbesuche unhaltbar, obzwar gelegentlich Verbindungen mit dem ottonischen Kaiserhaus bestanden und Westemporen durchaus „für den Aufenthalt hoher Persönlichkeiten“ gedient haben könnten“.[88]

Die dritte These sieht in den verschiedenen Geschoßen des Westwerks einen mystischen Effekt und einen Zusammenhang mit den Chören. Der Chor befindet sich üblicherweise am östlichen Ende des Kirchenschiffs. Im 11. Jh. entstehen jedoch betont zweipolige Doppelchoranlagen, bei der ein Ost- und ein Westchor erbaut wurden. Als Beispiele sind hier unter anderen *St. Michael* in Hildesheim (Abb. 198, 199), Worms, Bamberg, Mainz und Verdun zu nennen.

Die vierte These sieht eine Verbindung zum so genannten *Michaelskult*. In der *Michaelskirche* in Hildesheim wurde an der äußersten westlichen Stelle (der Westen galt als der Ort der Dämonen) der *Michaelsaltar* eingerichtet. Dem Zentrum im Osten entsprach damit ein Zentrum im Westen.



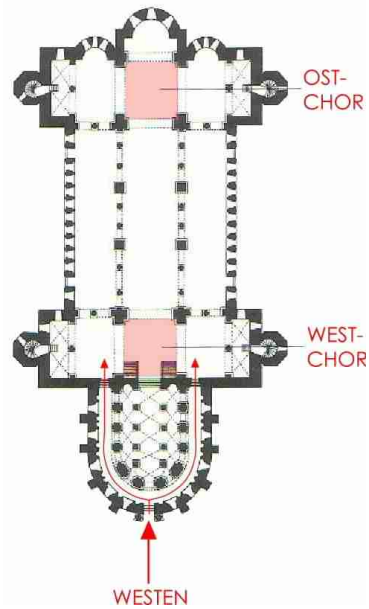


Abb. 198, links: *St. Michael*, Hildesheim, um 1000 Schematische Rekonstruktion.
Abb. 199, rechts: *St. Michael,* Hildesheim, Erdgeschoßgrundriss

[88] HARTMANN-VIRNICH, Andreas, *Was ist Romanik?...S.222*

Michael galt als starker Verteidiger gegen die Mächte der Finsternis. Den Menschen damals war noch gegenwärtig, dass die Schlacht gegen die heidnischen Ungarn auf dem Lechfeld (955) mit dem Bild *Michaels* auf den Feldzeichen gewonnen worden war. Zusammen mit anderen Erzengeln wird *Michael* oft in militärischer Kleidung und Haltung als *Himmelswächter* dargestellt. Als *Geleiter der Seelen* der Verstorbenen ist *Michael* Patron der Friedhofskapellen[89]. Auch Bischof *Bernward*, der Gründer von *St. Michael* in Hildesheim, sah den Ort seiner Grabstätte in der ursprünglich zum Mittelschiff hin offenen Unterkirche (*Krypta*) vor. Das Westwerk mittelalterlicher Kirchen war daher stets dem dämonenabwehrenden *Michael* geweiht.

Das Eingangsbauwerk eines christlichen Sakralbaus, das Westwerk, ist aus einer Konklusion der römischen Kultur der Spätantike mit jener der germanischen entstanden.

Wie wichtig die westliche Ausrichtung des Eingangsportals einer christlichen Kirche stets war und welchen großen symbolischen Charakter der Richtung des Sonnenuntergangs beigemessen wurde, zeigt ein Beispiel aus Tirol (Abb. 200). Die örtliche Pfarrkirche von Ötz befindet sich auf einem steilen Felshügel. Gewölbe und Portale sind gotischen Ursprungs. 1667 und 1744 wurde die Kirche unter Beibehaltung der gotischen Formen erweitert, eine umfassende Innenrenovierung wurde im Jahr 1999 durchgeführt.
Da die Kirche streng nach Osten ausgerichtet ist, befindet sich die Westfassade direkt über dem steilen Abgrund. Der Sakralbau ist damit scheinbar einer der wenigen Ausnahmen, der seinen Eingang im Norden hat. Blickt man jedoch im Innenraum der Kirche Richtung Westen, so kann man erkennen, dass dieser dennoch ein Eingangsportal besitzt (Abb. 201). Es wurde hier eine doppelflügelige Scheintüre in der Fassade integriert, welche gleichsam direkt in den Abgrund führen würde. Sie soll aber lediglich den Eindruck vermitteln, dass die Kirche streng nach den Regeln des christlichen Sakralbaus ausgeführt wurde.



Abb. 200: *Pfarrkirche zum Hl. Georg und Nikolaus*, Ötz, Tirol



Abb. 201: Blick vom Innenraum der Pfarrkirche von Ötz gegen Westen.

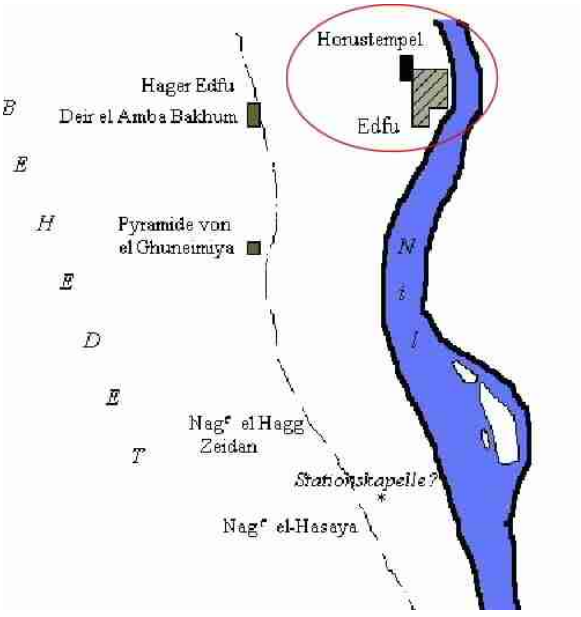
[89] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*,...S.479

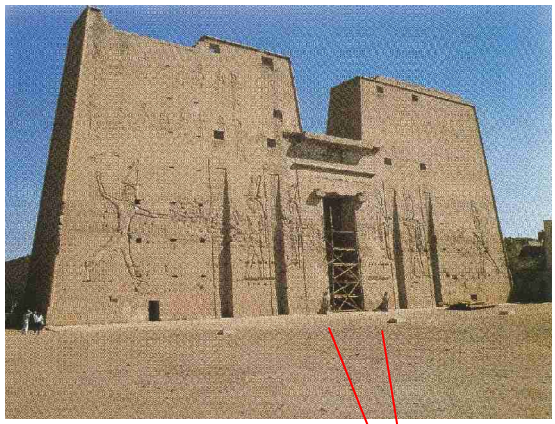
AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH SÜDEN

Ägypten

Die Ausrichtung des Eingangs eines Gebäudes nach einer bestimmten Himmelsrichtung wird in den meisten Fällen durch den Glauben und die Geschichte der jeweiligen Kultur bestimmt. Zudem spielt bei der Positionierung des Eingangs das Klima eines Landes eine wichtige Rolle. Die sich daraus ergebende Situation des Eingangs ist daher oft eine Kompromisslösung mehrerer Faktoren, welche ganz bestimmte architektonische Lösungen hervorruft.

Am Beispiel des *Horus-Tempels* von Edfu in Ägypten ist klar zu erkennen, wie Religion, Kult und klimatische Bedingungen in Einklang gebracht wurden. Die Ausrichtung des Tempeleingangs nach Süden ist in diesem Fall insofern interessant, als dass sie auf mehreren möglichen Begründungen beruht:
Die erste liegt in der kultischen Verehrung des Nils.[90] Bereits die Tempel des *Neuen Reiches* (um 1500 bis 1000 v. Chr.) waren so aufgebaut, dass sie „Durchgangsbahnen" jenes Flusses darstellten, an dessen Ufer sie errichtet wurden. Die lange Sequenz des Eingangs in den *Horus-Tempel* entsprach daher vermutlich dem Verlauf des Nils, der im Bereich von Edfu ziemlich genau in nord-südlicher Richtung verlief (Abb. 202).





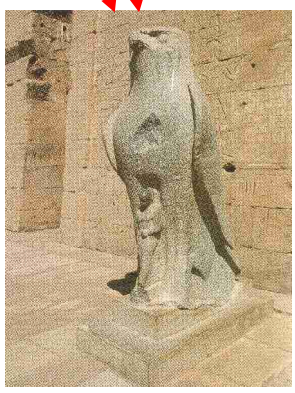


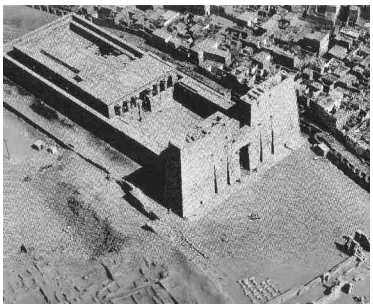
Abb. 202, links: Verlauf des Nils im Bereich von Edfu, Ägypten, um 200 v. Chr.
Der *Hours-Tempel* nimmt den Verlauf des Nils in seiner Ausrichtung auf.
Abb. 203, rechts oben: Pylon des *Horus-Tempels* von Edfu.
Abb. 204, rechts unten: Skulptur des *Horus-Falken* zu beiden Seiten des Eingangs in den Horus-Tempel, Edfu.

[90] Vgl. dazu Ausführungen zu den Pyramiden von Giseh im Kapitel *Linearer, inszenierter Aufstiegsweg*.

„Die mächtigen Pylonen bargen diese Entsprechung vielleicht in ihrer Form – ein Einschnitt über dem Eingang und massive flankierende Türme, wie die Felswände, die das Flussbett begrenzten. Die dicht beieinander stehenden Säulen der Höfe und Säle mit ihren von Pflanzen inspirierten Kapitellen beschworen Nilhaine herauf."[91]

Die zweite Begründung liegt in der Verehrung des Sonnengottes *Horus*:
Horus wurde in Ägypten als falkengestaltiger oder falkenköpfiger *Welt- und Himmelsgott* verehrt. „Da die Sonne wie am Himmel daherfliegend erscheint, sind Vögel ihre Symbole, besonders Adler und Falke, die beide auch das Herrscherliche der Sonne symbolisieren".[92]
Die Sonne steht im Süden am höchsten, daher nimmt auch *Horus*, der Falke, hier seine höchste Stellung ein. *Horus* überspannt mit seinen Flügeln den Himmel und wird daher auch als *Lichtgott* bezeichnet. Seine (*Horus*-)Augen bilden Sonne und Mond.

Der *Horus-Tempel* ist ziemlich genau in nord-südlicher Richtung angelegt. Sein Eingang befindet sich im Süden. Diese Ausrichtung birgt zwei große Vorteile in sich:
Die lange Sequenz des Eingangs kann erschlossen werden, ohne dass der Eintretende geblendet wird. Zudem erstrahlen die Gebäude, wie der 36 Meter hohen Eingangs-Pylon, ebenso wie der Hof dahinter, aufgrund der Sonneneinstrahlung sehr hell und markant. Der Pronaos hinter dem Hof wird nur mehr zum Teil vom Sonnenlicht erfasst, da seine südliche Fassade nur halb geöffnet ist. Das Licht nimmt somit entlang der Eingangs-Sequenz kontinuierlich ab. Der Endpunkt der Eingangsachse, der Kultraum, verschwindet gleichsam in mystischer Dunkelheit. Aufgrund des hohen Sonnenstandes in Ägypten dringt das natürliche Licht nie bis zu ihm vor (Abb. 206).
Die ständige Änderung der Helligkeit fordert die Aufmerksamkeit des Auges, was wiederum das optische Raumerlebnis steigert. Zudem kann es sich schrittweise an die Gegebenheiten anpassen. Das grelle Sonnenlicht Ägyptens macht es unmöglich, dass sich das menschliche Auge von einem Moment auf den anderen an die Dunkelheit anpassen kann. Aufgrund der langsamen, gleichmäßigen Abnahme des Lichtes entlang der Eingangssequenz wird dies aber möglich gemacht.



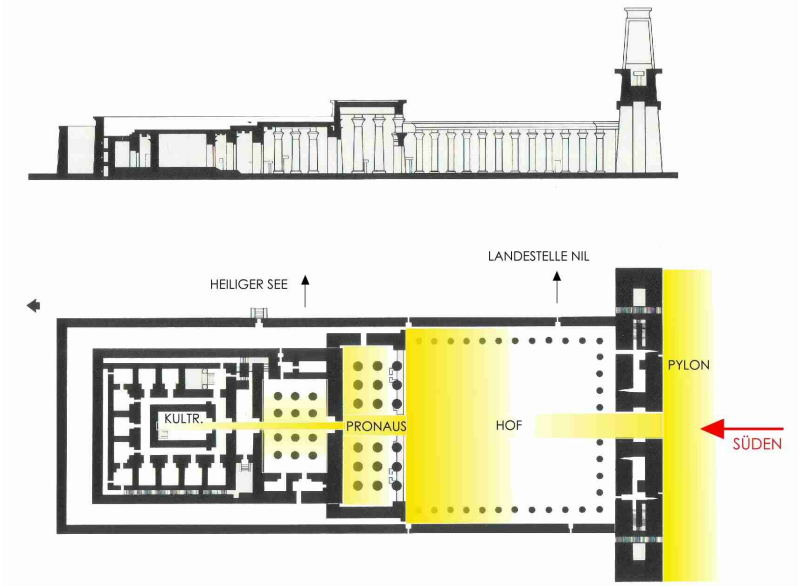


Abb. 205, links: *Horus-Tempel*, Edfu, Ägypten, Luftaufnahme von 1992
Abb. 206, rechts: *Horus-Tempel*, 1.Jh. v. Chr., Grundriss und Schnitt

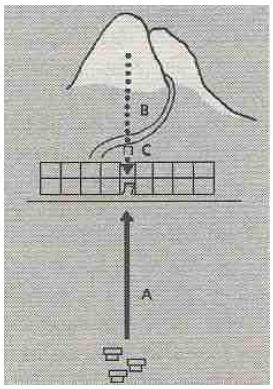
[91] KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*…S.72
[92] LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*,… Sonnensymbolik S.686

Sonnenkult in Japan

Zusätzlich verstärkt werden die Effekte, welche sich bei einer südlichen Erschließung ergeben, wenn sich die zu erschließende Anlage auf einer Anhöhe befindet. Dazu seien einige Beispiele aus der japanischen Kultur erwähnt, welche klar erkennen lassen, welch starken Einfluss Religion und kulturelle Tradition auf die Wahl des Bauplatzes, der Gebäudeausrichtung und der Lage des Eingangs haben.
Als Orte für eine Ansiedlung wurden in Japan stets Stellen am Übergang zwischen Bergen und Feldern gewählt, um möglichst viele Flächen für den Feldanbau zu haben. Die Berge sollten sich dabei im Norden der neuen Siedlung befinden, die Felder sollten nach Süden ausgerichtet sein. Die wichtigsten Gottheiten waren Sonnen- und Nahrungsgott, denen Reis und Sake geopfert wurde. Der Opferreis wurde auf heiligen Feldern angebaut, den *Shinden*, welche an einem Berg liegen, von dem Wasser herabfließt. An der gegenüberliegenden Seite steht das Eingangstor, das *Torii*, welches den heiligen Bezirk markiert (Abb. 207, 208). Diese Tradition besteht ungefähr seit dem 4. Jh. n. Chr., denn bereits am *Heiligtum von Ise* wurde Reis geopfert.

Abb. 207, links: *Torii* auf einem heiligen Reisfeld in Japan.
Abb. 208, rechts: Systemskizze für die Anlegung eines heiligen Reisfeldes in Japan.





Auch das im 8. Jh. n. Chr. zur Hauptstadt Japans erhobene *Heian-Kyō*, das heutige Kyōto, ist in einer Ebene mit leichtem Gefälle von Norden nach Süden angelegt und an drei Seiten von Bergen umgeben. Abgesehen von der hervorragenden klimatischen Bedingungen, die eine solche Lage mit sich bringt, ist hier bereits der Einfluss der chinesischen Geomantik auf die japanische Tradition bemerkbar.[93] Die Kultur des chinesischen Festlandes war die erste große, fremde Kultur, welche die vom Element der Natur geprägte japanische Kultur erweiterte. Von der *Asuka-Periode* (552-645) bis zur *Nara-Zeit* (710-794) nahm Japan die Kultur der chinesischen *Sui-* und *Tang-Dynastie* auf. Auch der Buddhismus fasste in dieser Zeit Fuß in Japan.
„Die höhlenartig umschlossene Landschaft ist ein Mittel, durch das sich in ihrer Mitte die Energie wie in einem Brennpunkt sammelt, oder man kann auch sagen, zu einem friedlichen Ausgleich, zu einer relativen Ruhe kommt. Denn nicht das *Wasser*, *yin*, oder die *Luft*, *yang*, ist schlecht für einen Ort, sondern einseitige Konzentrationen der einen oder anderen Kraft".[94]

[93] Vgl. Lage der chinesischen *Ming-Gräber* nahe Peking im Kapitel *Nicht-Linearer Aufstiegswege*
[94] Nach einer Interpretation von S. J. Bennett, aus: SPEIDEL, Manfred, Japanische Architektur...S.15

Vergleicht man die Idealform Kyotōs (Abb. 209) mit dem *Hōryū-ji-Tempel* in Nara (Abb. 210), so kann man Ähnlichkeiten finden. Der Haupttempel der Anlage, welche erstmals in den Jahren 587-607 errichtet wurde, ist ein Platz, auf dem die Gebäude asymmetrisch angeordnet sind. Diese sind ebenso beschützt und umschlossenen von Korridorbauten wie die Stadt Kyotō von Bergen. Der Hof ist mit dem Eingangsgebäude ebenso nach Süden offen. Rechts vom Haupttor, *Chumon,* befindet sich die Haupthalle, *Kondo,* oder *Goldener Pavillon*, links davon eine fünfstöckige Pagode. Später wurde dann die Einfriedung nach Norden erweitert, um im Jahre 900 den Bau der Versammlungshalle oder *Kodo* zu ermöglichen. Die quer gelagerte *Kodo* bildet nun einen eindeutigen Abschluss nach Norden, jener Richtung, aus der nach chinesischer Überlieferung alles Böse kommt.

Der *Hōryū-ji* ist kein Kultplatz, sondern dient, einfach ausgedrückt, als *Lebensraum* der Buddha und Mönche. Ihre Wohn- und Speiseräume befinden sich in unmittelbarer Nähe zur Tempelanlage. Eine Besonderheit, auf die an dieser Stelle hingewiesen sei, ist der Korridor, welcher den eigentlichen Tempel umschließt. „Er wirkt wie eine Mauer und trennt so Innen- und Außenbereich klar voneinander ab. Dies ist beim ursprünglichen Schrein als einem Ort mitten in der Natur nicht zu finden. Auch wenn der Teil der Schreine, der architektonische Elemente aufweist, mit einem Tor versehen ist, so ist man doch nicht gezwungen, dieses Tor zu durchschreiten, um in den Bereich der Götter zu gelangen. Das *torii* scheidet zwar den weltlichen und heiligen Bereich voneinander, doch war der shintoistischen Natürlichkeit eine Trennung des Innen vom Außen durch eine Wand unbekannt[95]...Die Bedeutung des Korridors im *Hōryū-ji* liegt also darin, dass hier erstmalig in Japan ein architektonischer Raum aus der Naturwelt *herausgeschnitten* und klar gekennzeichnet wurde,“[96]

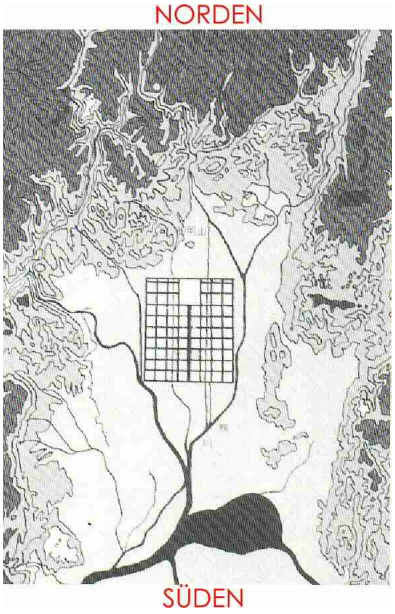


Abb. 209: Lageplan der Stadt Kyoto , Japan, zwischen Bergen und Flüssen. Idealplan aus dem 9.Jh.



Abb. 210: Luftaufnahme des Heiligen Bezirks der *Hōryū-ji- Anlage* von Nara, Japan. Die Anlage besteht aus den ältesten buddhistischen Tempeln Japans (frühes 8. Jh.).

[95] Die Schreine von Ise und Izumo bilden hiervon Ausnahmen, wohingegen die frühen kaiserlichen Residenzen *Heijō-kyō* (Nara) und *Heian-kyō* (Kyōto) das Element der Stadtmauer nicht übernahmen.
[96] ŌHASHI, Ryōsuke, Kire. Das >Schöne< in Japan...S.34

Der *Hōryū-ji* bildet die architektonische Grundidee für viele nachfolgende Palast-Wohnanlagen. Obwohl die japanische Kultur im Laufe ihrer Geschichte verschiedene fremde Kulturen in sich aufnahm, wird der Eingang der Anlagen in der Regel stets nach Süden ausgerichtet. Am Beispiel des 1626 begonnen *Ni-no-maru-Palastes* des *Nijōjō-Schlosses* in Kyōto (Abb. 211) ist ein nach Süden gerichteter Vorhof mit zwei Torbauten zu erkennen. Einer davon, das große *Kara-mon-Tor* (Abb. 213), befindet sich in der Umfassungsmauer, der zweite direkt vor dem ersten Empfangsraum des Palastbaus (Abb. 212). Direkt neben dem Hof und ebenfalls nach Süden ausgerichtet, befindet sich der *Ni-no-maru-Garten*. Er schließt den Hofbereich der Empfangs- und Versammlungsräume sowie der Arbeits- und Wohnräume des *Shōguns* gegen Süden ab.

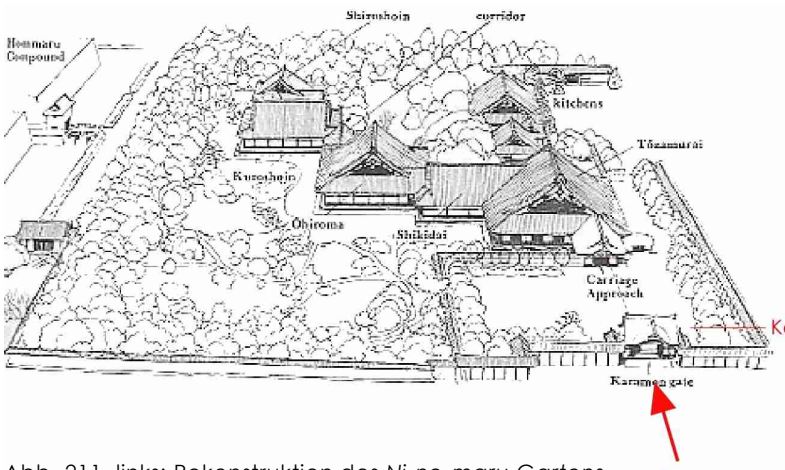






Abb. 211, links: Rekonstruktion des *Ni-no-maru-Gartens* am *Nijōjō-Schloss*, Kyōto, heutiger Zustand.
Abb. 212, rechts oben: Torbau vor der Empfangshalle des *Ni-no-maru-Palastes*.
Abb. 213, rechts unten: *Kara-mon-Tor*

AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH NORDEN

Ägyptischer Totenkult- Gebauter Eingang in den Tod

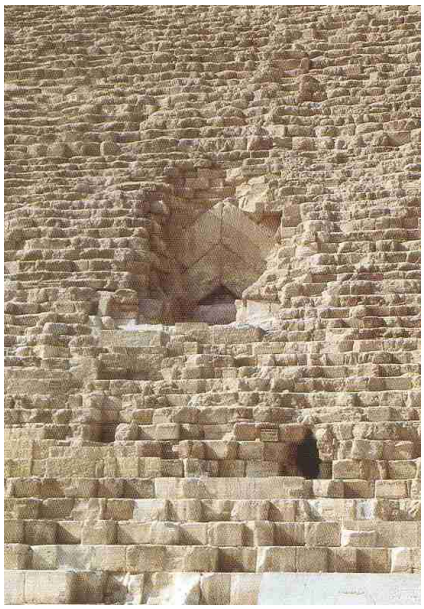
Ab der 5./6. Dynastie, also in der Zeit um etwa 2000 v. Chr., entwickelt sich für den ägyptischen Pyramidenbau eine Art Grundplan für deren Ausführung. Diesem Plan lagen verschiedene religiöse Vorstellungen und kultische Bräuche zugrunde, welche bestimmten, den Eingang zur Pyramide exakt nach Norden auszurichten.
Warum gerade nach Norden und welche vielfältigen und besonderen Bedeutungen die Orientierung nach der nördlichen Himmelsrichtung in der ägyptischen Hochkultur hatte, wird im Folgenden dargestellt und erläutert:

Die religiösen Ursprünge der ägyptischen Kultur liegen in der außergewöhnlichen Bedeutung des Nils, die er bereits in der Vorzeit, also etwa um 5000 v. Chr. für die Menschen hatte. Zum einen war es die große wirtschaftliche Bedeutung des Nils und die daraus resultierende Abhängigkeit der ägyptischen Bevölkerung - der Nil entschied über Wohlstand und Armut und wurde daher von den Menschen verehrt und verherrlicht.[97] Zum anderen war es der jährliche, regelmäßige Rhythmus der Nilüberschwemmungen, der es möglich machte, dass die Natur immer wieder von neuem Nahrung für die Menschen hervorbrachte. Dieser klimatische, aber auch astronomische Rhythmus, welcher sich nach der scheinbaren Bahn der Sonne am Himmel richtete, war einerseits ein Ereignis von Beständigkeit und ewiger Folge, andererseits konnte er von keinem Menschen beeinflusst werden. Das Verhalten des Nils war von den Geschehnissen am Himmel abhängig und es ist nicht verwunderlich, dass die Menschen davon ausgingen, dass hinter diesen Ereignissen eine göttliche Macht steht.[98] Es gilt daher als wahrscheinlich, dass der so genannte *Osiriskult*[99] in Ägypten aus dem Ackerbauzyklus entstand und bis in die 1. Dynastie zurückreicht.
Der Nil, der im Rhythmus der Jahreszeiten die Natur immer wieder zu neuem Leben erwachen ließ, bildete somit Basis und Ursprung des Glaubens an ein ewiges Leben. Demnach wurde der Himmel als Raum über der Erde entsprechend der geographischen Merkmale des Nils definiert: Der Nil entsteht im Süden, in den Bergen von Ruanda und Burundi, und sein Dasein endet im Norden, im Mittelländischen Meer. Da nach ägyptischem Glauben der Nil in einer Ambivalenz von Leben und Tod stand, ging man davon aus, dass alles Leben im Süden entstehen müsste, also dort wo die Quelle des Nils entspringt. Ist der Nil an seinem Ende angelangt, befindet er sich im Norden. Der Weg vom Leben zum Tod führt somit von Süden nach Norden, vom Tod zum Leben in umgekehrter Richtung, von Norden nach Süden.

---

[97] siehe auch Seite 15f. dieser Dissertation
[98] Vgl. KRUPP, Edwin C., *Astronomen, Priester, Pyramiden. Das Abenteuer Archäoastronomie*... S.206, 207
Wie sehr die Jahreszeiten mit dem Nil verknüpft waren, zeigt der ägyptische Mondkalender aus den ersten Dynastien. Nach diesem gliederte sich das Mondjahr in drei Jahreszeiten zu je vier Monaten. Diese Jahreszeiten beruhten auf dem Verhalten des Nils und hießen: *Überschwemmung, Pflanzen und Wachsen,* sowie *Ernte und Niedrigwasser*.
[99] *Osiris* ist ein ägyptischer Gott, dessen Wesen vom Tod geprägt wird. Später ist die Beziehung zur Natur und zwar zu zyklischen Phänomenen (Werden und Vergehen) wie zum Beispiel die Nilüberschwemmung ausgeprägt (aus: LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S.544, 545). *Osiris* wird daher auch als Fruchtbarkeits- und Vegetationsgott bezeichnet.

Anzunehmen ist daher, dass der Lauf des Nils auch einen bedeutenden Einfluss auf die Architektur der Grabstätte des Pharaos, der Pyramide hatte. Der tote Pharao betritt seine ewige, göttliche Residenz von Norden und geht seinen Weg in Richtung Süden, also vom Tod in Richtung des Lebens. Er kehrt zurück zu dessen reiner Quelle im Süden, dorthin, wo alles begann.
Am Beispiel der *Cheopspyramide* führt vom Eingang an der Nordseite ein gerader und ebenerdiger Korridor exakt in die südliche Richtung bis zur Mitte der Pyramidengrundfläche (Abb. 214). Dort mündet er in eine kleine Halle oder Vorkammer. Von hier aus zweigt nach rechts, in die westlicher Himmelsrichtung, der Zugang zur Grabkammer ab, nach links, in östlicher Himmelsrichtung, der Zugang zum Raum mit der Kultstatue, dem sogenannten *Serdâb*[100]. Die Grabkammer liegt also nicht in der Nord-Süd-Achse des Eingangskorridors, sondern seitlich, das heißt, westlich davon. Wie bereits erwähnt, deutet für die Ägypter der Pharaonenzeit der Westen auf Finsternis, Tod und Kälte hin. Ihre Toten bezeichneten sie daher auch als die *Westlichen*.
Durch die Lage der Kultstatue im Osten des Grabes wird die geistige Verbindung zum *Land der Lebenden* baulich zum Ausdruck gebracht, ebenso wie die Lage der Sargkammer im Westen auf das *Reich der Toten* hinweist[101].
Die Orientierung der Räume innerhalb der Pyramide zeigt damit eine Anbindung an den Sonnenlauf, welcher wiederum als Grundlage für die Betrachtung des Todes gilt.



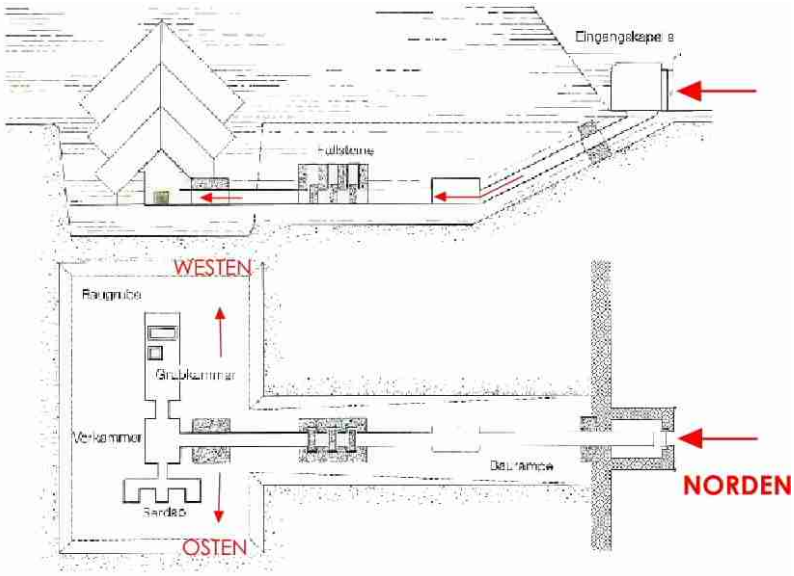


Abb. 214, links: Eingang an der Nordfassade der *Cheopspyramide*, Giseh, Ägypten
Abb. 215, rechts: Nord-Süd-Schnitt durch die Innenräume einer idealisierten Pyramide der 5./6. Dynastie.

[100] Vgl. ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*...S.51-54 sowie
BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landesführer*...S.453-454 sowie S.460-462
[101] Vgl. BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*...S.453, 454

Der Lauf der Sonne bietet „eine gewisse Garantie, dass ebenso wie der Sonnenaufgang auch das Wiederaufleben im Jenseits stattfinden wird, und andererseits lässt sich das Nichtwissen über die genauen Geschehnisse während der Nacht mit der Unsicherheit der *Verjüngung des Toten* verbinden. So verbindet sich die nächtliche Sonne mit den Geheimnissen um die Regeneration des Verstorbenen."[102]

Wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, das der Eingangskorridor der *Cheopspyramide* exakt auf den um 2500 v. Chr. sichtbaren Polarstern α *(Alpha) Draconis* ausgerichtet war. *Thuban*, so der Name dieses Sterns, befand sich damals in der Nähe des Himmelspoles[103] (*Nordpol des Himmels*). Aufgrund dieser besonderen Lage war er als Polar- oder Nordstern ganzjährig auf der Nordhalbkugel der Erde sichtbar, auf der Südhalbkugel hingegen nie. Seine Polnähe ermöglichte es, dass er von den Menschen als permanenter nächtlicher Orientierungspunkt am Himmel verwendet werden konnte.

Das Grab des toten Pharaos sollte eine sichtbare Verbindung zu diesem „ewigen Stern" und damit zu den Göttern herstellen. Himmel und Erde, Menschen und Götter sowie Tod und Wiedergeburt sollten damit untrennbar miteinander verbunden werden. Die Pyramide wurde zu einem sichtbaren Zeichen dieser Vereinigung. Sie symbolisiert gleichsam eine Brücke, die vom irdischen in einen kosmischen Seinszustand überleitet.

Als niemals untergehender und damit sterbender Stern am Himmel steht der Polarstern für den kosmischen Bestandteil dieser Verbindung. Der Weg zum Himmel, zum unsterblichen Stern, ist aufgrund der Postion des Polarsterns der Weg nach Norden. Dies mag die Orientierung der sogenannten Luftschächte erklären, die von der Königs-kammmer der *Cheopspyramide* ausgehen (Abb. 216). Da diese Schächte geknickt sind und vermutlich verschlossen waren, ist anzunehmen, dass es sich dabei um rein symbolische Rampen handelte, welche dem königlichen *Ba*[104] Aus- und Eingang verschaffen sollten und von denen aus der tote Pharao seinen Weg zum Himmel antrat. Eine virtuelle Verbindung zum Polarstern sollte der Eingangskorridor darstellen. Er sollte die Verbindung zu den Göttern für immer fixieren.

Auch der Nil gilt als Sinnbild der Unsterblichkeit. Das Eingehen des Pharaos in ein ewiges Leben erfolgt von Norden nach Süden, entgegen der Fließrichtung des Nils, das heißt zurück zu dessen ursprünglicher Quelle im Süden. Dort entspringt nicht nur der Nil, sondern alles Leben. Der Nil kann somit als irdische Bestandteil der Verbindung zwischen Himmel und Erde betrachtet werden.

---

[102] RIS, Susanne, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten. Das Fest nach dem Gericht*. Unipress Nr. 118 der Universität Bern mit dem Titel *Sterben – Tod – Jenseits* vom Oktober 2003

[103] Als *Himmelspole* werden die Durchstoßpunkte der Erdachse durch die Himmelskugel bezeichnet.

[104] Man stellt sich das ägyptische Menschbild so vor, dass es aus fünf Teilen besteht, nämlich aus vier persönlichen (Körper, Name, Schatten, *Ba*) und einem unpersönlichen (*Ka*). Diese sind frei beweglich (*Ba*, Schatten) oder aber örtlich gebunden (Körper, Name). Der *Ba* ist ein persönliches, frei bewegliches Seelenelement, das als Vogel mit Menschenkopf dargestellt wird.
(Definition nach RIS Susanne, Ägyptologin am Institut für Religionswissenschaft an der Universität Bern)

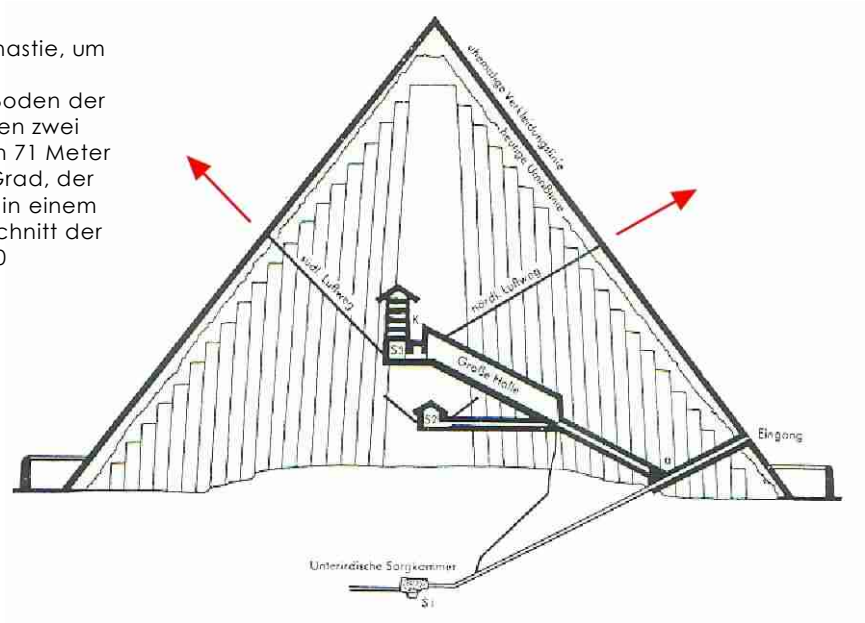


Abb. 216: Schnitt durch die *Cheopspyramide*, Giseh, 4. Dynastie, um 2000 v. Chr.
Etwa 90 Zentimeter über dem Boden der Grabkammer des Pharaos gehen zwei Luftwege ab, der nördliche von 71 Meter Länge in einem Winkel von 31Grad, der südliche von 53,2 Meter Länge in einem Winkel von 45 Grad. Der Querschnitt der Kanäle beträgt lediglich 20 x 20 Zentimeter.

„Die Nordrichtung [des Eingangskorridors] stellt die Beziehung zu den Zirkumpolarsternen her, wohin nach einer der Jenseitsvorstellungen die Seele der Verstorbenen zu schweben wünscht."[105]
Vermutlich war die Pyramide ein Mittel, die Wiedergeburt und das Fortlebendes Pharaos zu bewirken, ebenso wie die Sterne selbst immer wieder geboren werden. In den Pyramidentexten ist es offenkundig:

„Du erlangst deinen Platz im Himmel unter den Sternen des Himmels, denn du bist ein Stern…Du siehst von oben auf *Osiris*[106], du befiehlst über die Toten, du hältst dich entfernt von ihnen, du bist nicht einer der Ihren."[107]

Die Kräfte des Pharaos wirkten nun aus dem Jenseits. Damit der Pharao, der zum Gott deifizierte, den Fortbestand des Volkes und seines Landes sichern konnte, musste sein Körper bestmöglich unversehrt bewahrt werden. Er wurde daher in einen riesigen Berg aus Stein, der Pyramide, gebracht. Zu seinem Schutz blieb er dort den Augen der Lebenden verborgen. Auch die geometrische Form des Grabmals trug dazu bei, dass es gleichsam nie zum Einsturz gebracht werden konnte[108]. Das für die Ewigkeit geschaffene Bauwerk der Pyramide macht zumindest den Namen des Pharaos unsterblich.

[105] Vgl. BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*…S.453,454
[106] „*Osiris* war in frühester Zeit der Herrscher über die Welt, was die Eifersucht seines Bruders *Seth* hervorrief, der ihn ermordete. Seine Schwestergattin *Isis* suchte ihn mit ihrer Schwester *Nephthys* überall und fand ihn schließlich. Durch ihre Trauer und Klage wurde *Osiris* wieder belebt und zeugte seinen Sohn *Horus*, der nach einem langen Streit mit *Seth* die Herrschaft in der Welt antrat. *Osiris* aber wurde zum Herrscher der Unterwelt." (nach: RIS Susanne, Ägyptologin am Institut für Religionswissenschaft an der Universität Bern)
[107] ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*…S.167
[108] Lässt man Sand gleichmäßig zu Boden rieseln, entsteht nach kurzer die Form eines Kegels. Je schwerer der Kegel wird, umso breiter wird auch seine Basis. Die Verteilung der Kräfte in einer Pyramide ist diesem Prinzip sehr ähnlich. Bauwerke dieser Form erlangen mit geringsten statischem Aufwand ein Maximum an Volumen.

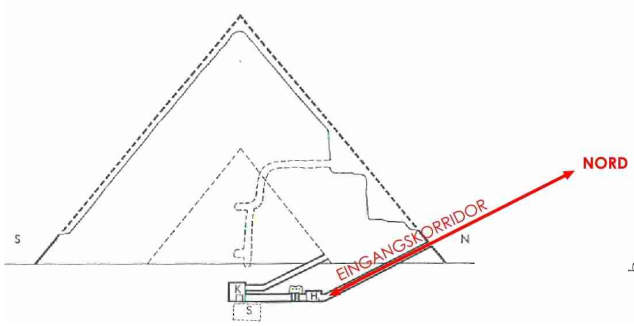


Abb. 217: Schnitt durch die *Mykerinospyramide*.

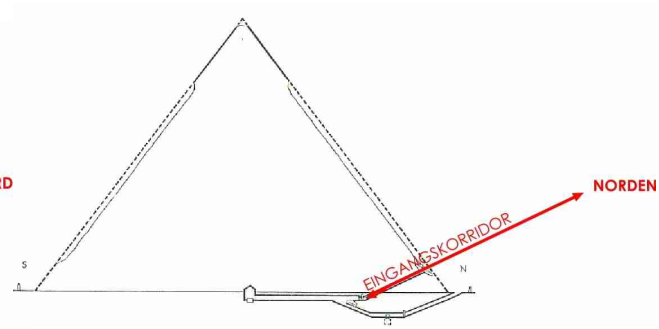
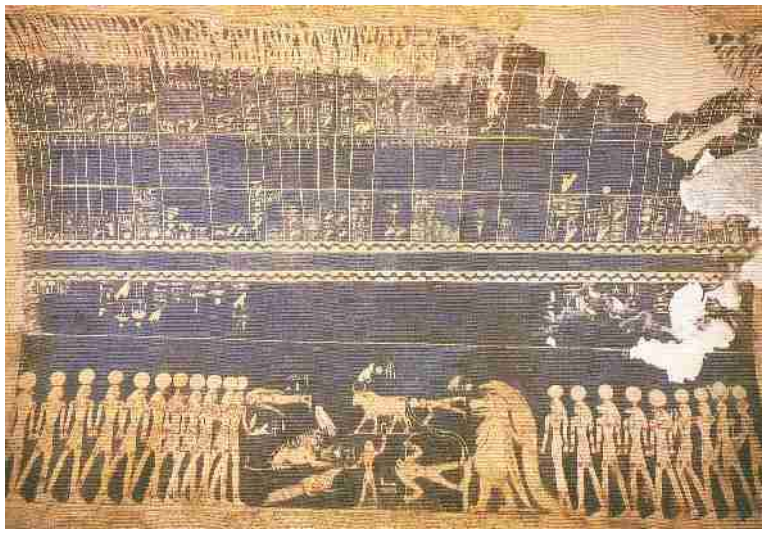


Abb. 218: Schnitt durch die *Chefrenpyramide*.

Betrachtet man schließlich den Weg des toten Pharaos in seiner Gesamtheit, so ist in gewisser Weise ein kosmischer Kreislauf zu erkennen:

Das Betreten des Taltempels der Pyramide kommt einer Deifizierung des Pharaos gleich. Er gehört damit zur göttlichen Schar des Sonnengottes und geht vorerst den (Auf)weg entlang in Richtung der Toten, nach Westen. Seine Grabstätte, die Pyramide, betritt er jedoch im Norden. Hier, am Pyramideneingang, beginnt er in Gegenwart des Sonnengottes seine Fahrt durch die Nacht (Unterwelt) und hat damit Anteil an dessen Verjüngungs- oder Regenerationsvorgang. Die exakte Nord-Süd-Ausrichtung des Eingangskorridors zum Polarstern, welcher nur in der Finsternis sichtbar ist, zeigt, dass dessen Benutzung nur nachts, also in der Dunkelheit einen Sinn macht.
Schließlich durchquert der Pharao auf der Barke des Sonnengottes den Eingang ins Jenseits, das im Westen liegt, dort wo die Sonne untergeht. „Das Jenseits wird [in Anlehnung an den Nil] von einem Fluss durchzogen, an dessen Ufer sich die Verstorbenen und auch andere Wesen aufhalten… die Fahrt… endet mit einer auf geheimnisvolle Weise verjüngten Morgensonne, die am östlichen Horizont aufgeht.“[109] Hier schließt sich der kosmische Kreislauf.

Abb. 219: Darstellung des nördlichen Sternenhimmels an der Decke des Grabmals von *Sethos I.,* 19. Dynastie.



[109] RIS, Susannne, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten. Das Fest nach dem Gericht*. Unipress Nr. 118 der Universität Bern mit dem Titel *Sterben – Tod – Jenseits* vom Oktober 2003



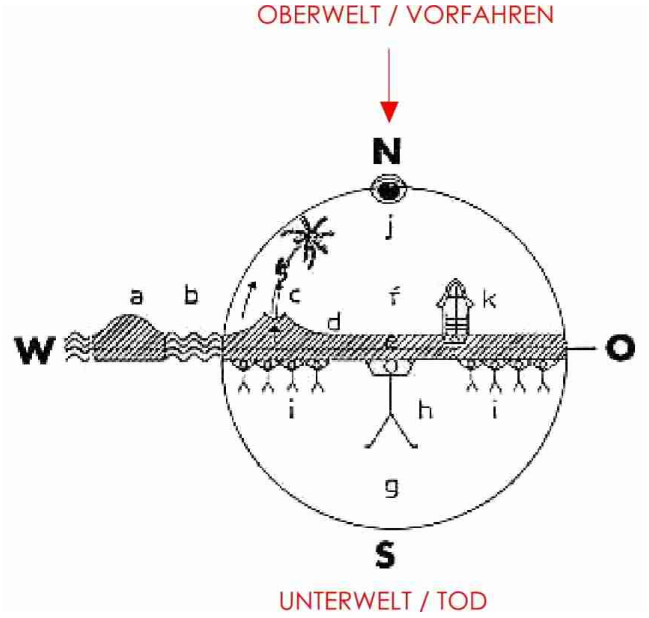


Abb. 220, oben: Das Gebiet der *Torajas* in Celebes (Sulawesi). Zu sehen ist die große Anzahl an Flüssen, welche im Norden dieses Gebietes entspringt.
Abb. 221, links: Parallel laufende Häuserreihen der *Torajas*. Die Wohnhäuser sind nach Norden ausgerichtet, die gegenüberliegenden Reisspeicher nach Süden.

Ähnlich der kultischen Bedeutung des Nils für die Ägypter ist jene des *Su´Dan River* für das Volk der *Torajas* in Celebes (Sulawesi) (Abb. 220). Die geographische Entfernung beider Länder liegt bei etwas über 10.000 Kilometer, die zeitliche Differenz im Aufleben beider Kulturen bei cirka 3000 Jahren. Der Name *Toraja* ist eine Sammelbezeichnung für die altindonesischen Ethnien in den Bergregionen Südwest- und Zentralsulawesis. Er bedeutet: „diejenigen, die flussaufwärts wohnen oder diejenigen, die in den Bergen leben."[110] Sie selbst leiten ihren Namen vom Wort „*raja*" ab, was im Sanskrit „König" heißt oder bezeichnen sich aber auch als „Menschen von einer hohen Abstammung".[111]

Das Volk der *Torajas* konnte ihre Kultur, Sitten und Gebräuche bis heute bewahren. Ihre Dörfer bestehen in der Regel aus zwei parallel verlaufenden Häuserreihen, wobei die Wohnhäuser und deren Eingänge nach Norden ausgerichtet sind. Ihnen gegenüber stehen die auf Holzpfählen gebauten Reisspeicher (Abb. 221).
Der Norden wird mit der lebenspendenden und damit „guten" Richtung verbunden. Die Begründung liegt wie in der ägyptischen Kultur in einem Flusslauf, dem *Su´Dan River*, der das Wasser für den Reisanbau bringt. Er entspringt im Norden und fließt in südliche Richtung. Die kultische Verehrung des Flusses und die Annahme, dass das Gute aus dem Norden kommt, ist so stark, dass die Lebenden nie mit dem Kopf nach Süden schlafen würden.
Hinzu kommt die animistische Religion der *Toraja*, die besagt, dass der Süden die Richtung des Todes ist. Es wird angenommen, „dass alle Seelen nach dem Tod die Körper verlassen und die Reise hinter den südlichen Horizont antreten, in das Reich der Toten (*puya*), wo sie ihre irdischen Verhältnisse wieder vorfinden."[112] Den Totenfeiern kommt bei den *Torajas* daher eine sehr große Bedeutung zu. Im Vordergrund stehen dabei die bösen Geister (*bombo*), denen ständig in Form von Büffeln, Schweinen und Hühnern geopfert werden muss.

110 nach Hetty Nooy-Palm - Hetty Nooy-Palm hat zum ersten Mal 1949–1950 bei den Sa'dan Toraja geforscht, wegen politischen Unruhen musste sie frühzeitig das Gebiet verlassen. 1965 trat sie zusammen mit Dr. H. van der Veen ihren zweiten Aufenthalt an.
111 FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*…S.301
112 EBERLEIN, Bernd, *Indonesien: Reiseführer mit Landeskunde*…S.314



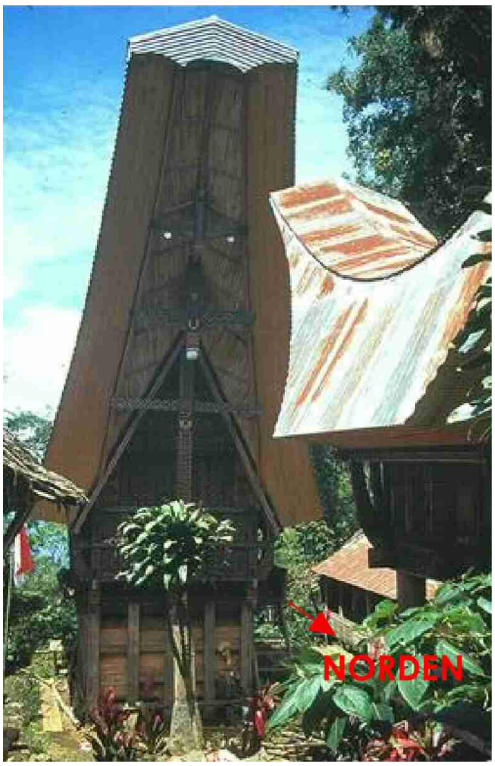


Abb. 222, links: Der Kosmos der *Sadan Toraja*.
Abb. 223, rechts: Häuser der *Toraja* in Batutumongo, Celebes (Sulawesi), Indonesien.

Eine weitere Begründung für die nördliche Ausrichtung der *Toraja*-Wohnhäuser und deren Eingang findet man in deren *Modell vom Kosmos* (Abb. 222). Dieses sieht das Haus der höchsten Gottheit, des *Puang Matua (Alter Herr)* im Norden vor. Die Gottheit soll die Vorfahren der heutigen Menschen und wichtigsten Pflanzen sowie die Rituale geschaffen haben. Außerdem bestimmt sie die Aufeinanderfolge von Tag und Nacht. Im Süden dieses Modells befindet sich die Unterwelt.

Nordportale im Sakral- und Kultbau

Eine ganz besondere Bedeutung hat der nach Norden gerichtete Eingang bei christlichen Sakralbauten. Richtigerweise muss hier von einem *Ausgang* gesprochen werden, denn die "nördliche Pforte eines Kirchenbaus wurde nicht als Eingang, sondern – und das auch nur bei bestimmten Anlässen – nur zum Verlassen der Kirche benutzt.
Die Etymologie[113] verweist beim Wort „aus" unter anderem auf den altindischen Wortursprung „*úd*" was soviel bedeutet wie „empor, hinaus"[114]. Tatsächlich ist das Nordportal sakraler Bauten reich an mythologisch-religiösen Bedeutungswerten, welchen allen eine Art von „Erhebung" gemeinsam ist.
Vorerst soll ein Vergleich mit Nord-Ausgängen anderer Kultbauten, welche zu einem viel früheren Zeitpunkt und an einem ganz anderen Ort entstanden sind, Aufschluss über mögliche Herkünfte bestimmter architektonischer Elemente, deren Anordnung und deren mythologischer Bedeutung bringen (Abb. 224-226):

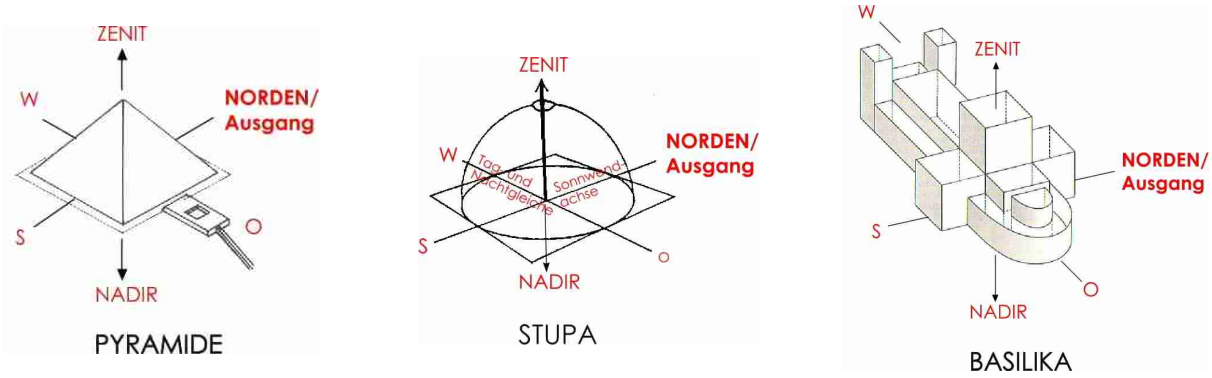


Abb. 224 - 226

Die Nordrichtung des Ein- und Ausgangskorridors der Pyramiden von Giseh in Ägypten (ca. 2500 v. Chr.) stellt die Beziehung zu den Zirkumpolarsternen her. Nach ägyptischen Glauben leben die Toten in den Sternen weiter. Der Eingangskorridor soll eine virtuelle Verbindung zum nie untergehenden Polarstern darstellen und damit die Verbindung zu den Göttern für immer fixieren.
Der *Stupa von Sanchi* (ca. 300 v. Chr,) ist ebenfalss nach den Kardinalsrichtungen angelegt, welche die vier *Weltgegenden* zum Ausdruck bringen sollen. Er wird mit dem *Berg Meru*, dem kosmischen *Weltenberg* assoziiert. In den Mythen vieler Völker ist dessen Gipfel der absolut höchste Punkt auf Erden. Die zentrale Mittelsäule des Stupa, welche die *Weltachse* symbolisiert, ist das axiale Bindeglied zwischen der göttlichen Sphäre und der Welt der Menschen. Deren sichtbare Spitze symbolisiert gleichsam den Durchbruch durch das Dach der Welt, den Gipfel des *Weltenberges*. Sie ist der Höhepunkt des Aufstieges, des *Emporsteigens* entlang dieser kosmischen Achse.

[113] nach KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*...S. 74
[114] Im 19. Jahrhundert konnte durch sprachwissenschaftliche Forschungen nachgewiesen werden, dass zwischen den meisten europäischen Sprachen und dem Altindischen eine enge Beziehung bestehen musste. An Übereinstimmungen von Form und Bedeutung vieler Wörter ist ganz deutlich zu erkennen, dass diese Sprachen miteinander verwandt sind und dass sie auf eine gemeinsame *Ursprache* zurückgeführt werden können. Diese Ursprache nennt man das *Indogermanische* (oder das *Indoeuropäische*). Sie wurde nach den Namen der jeweils am weitesten im Osten (Inder) und Westen (Germanen, Europa) siedelnden Völker benannt. (vgl. http://www.duden.de/service/newsletterarchiv - *Die indoeuropäische Sprachfamilie*)

„Initiationsriten spiegeln diese Symbolik wider. Im Einklang mit der räumlichen Symbolik des Aufstiegs entlang der Achse müsste der Initiant den Initiationsraum - … - von unten her betreten, an einem Punkt unterhalb der Mittelsäule, dann an der Achse emporsteigen und den Raum am Mittelpunkt des Daches wieder verlassen. Die praktischen Schwierigkeiten eines solchen Aufstiegs werden dadurch überwunden, dass man die Symbolik auf die horizontale Ebene verlagert. Der Anwärter betritt den rituellen Raum durch einen Eingang an der Südseite, der symbolisch gesehen am Fuß der vertikalen Achse liegt, und bewegt sich zum Ausgang an der Nordseite, der symbolisch für den Gipfel steht. An dieser Stelle verlässt er das Universum…“[115]
Der Pfad zum physisch unerreichbarem Gipfel wird in Form einer rituellen Umwandlung (*Pradakshina*) des Stupa durchgeführt. Der Weg gilt allgemein als eine Darstellung des Laufs der Sonne und ist ein symbolischer Aufstieg zur Erleuchtung.
Pradakshina ist gleichzeitig eine Rückkehr zum Mittelpunkt, eine Umkehrung der Entwicklung in das kosmische Stadium vor der Geburt. „Es ist der Tod des profanen, des sterblichen und manifesten Ich und die Wiedergeburt in einen ewigen Seinszustand, der keinen Tod kennt.“[116] Der Initiant muss sich auf seinem Weg gegen den Strom des Lebens stellen. Auch in Ägypten beginnt der tote Pharao seine Reise in die Ewigkeit indem er flussaufwärts zur Quelle des Nils zurückkehrt. Der Weg entlang des Eingangs-korridors in nord-südliche Richtung überträgt diese Symbolik auf die Architektur.

Der Ausgang im Norden bedeutet daher sowohl beim Bauwerk des Stupa als auch bei der ägyptischen Pyramide den Übergang vom irdischen in einen transzendenten Zustand des Seins.
Der buddhistische Weg wird auch als „der Weg zur Mitte“ genannt, als eine Rückkehr zur Nabe des Rades und zum heiligen Mittelpunkt. Auch der deifizierte Pharao gelangt nach ägyptischen Glauben am Angelpunkt alles Seins an, von wo aus er alles erblickt. Der Polarstern, auf den der Eingangskorridor gerichtet ist und zu dem sein *Ba* schwebt, befindet sich nahe dem *Himmels-Nordpol*. Dieser bezeichnet den Durchstoßpunkt der Erdachse durch die Himmelskugel, vergleichbar mit der Spitze der *Weltenachse* des Stupa, die den Höhepunkt eines Aufstiegs entlang der kosmischen Achse symbolisiert.

“In einem Stupa niedergelegte Gebeine verleihen dem Bauwerk ein geheimes Leben… Da in dem Reliquiar bisweilen ein materieller Bestandteil des Buddha aufbewahrt wird, ergibt sich die Identifikation mit dem Buddha selbst ganz zwangsläufig. So wurde schließlich das Bauwerk zum Symbol des spirituellen Lebens,…, enthielt es doch die materiellen Überreste, die für das eigentliche Wesen des Buddha stehen.“[117]
Genau dasselbe gilt für den toten Körper eines ägyptischen Königs. Dessen Grab entwickelt sich zu einem Gegenstand von großer Verehrung in Form eines ewigen, über alle Maßstäbe hinausgehenden Bauwerks. Schließlich wurde der Pharao mit dem höchsten göttlichen Wesen identifiziert.

[115] GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*…S.115
[116] Ebd.
[117] Ebd. S.109

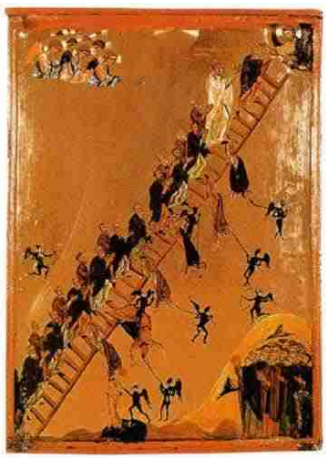
Es ist festzustellen, dass sowohl in der ägyptischen Religion zur Zeit der Pharaonen als auch im Buddhismus das Erreichen eines Ortes, „an dem alle Gegensätze in einer Coincidentia oppositorum verschmelzen“[118] und der als zentraler Mittelpunkt bezeichnet werden kann, durch einen symbolischen *Aufstieg*, durch ein „Emporsteigen“ erreicht wird.
Die Symbolik des Durchschreitens, des Hinausgehens durch den nördlichen Ausgang kommt daher in beiden genannten Kulturen einem „Auffahrtsritus“, einer „Himmelfahrt“ gleich. *Mircea Eliade* geht noch einen Schritt weiter indem er sagt, dass „alle mystischen Visionen und Ekstasen eine *Himmelauffahrt* enthalten“. Die Begründung hierfür liege „in der Heiligkeit des Himmels und der Höhe…; die Fähigkeit, sich in die Luft zu erheben, deutet auf das Erreichen der letzen Realität …; die Himmelsreisen, stufenförmige Berge, Treppen, Luftflüge usw. bezeichnen immer das Verlassen der menschlichen Sphäre und das Eindringen in die höheren kosmischen Sphären.“[119]

Auch die christliche Mystik hat den Symbolismus der Stufen, der Leitern und des Aufsteigens bewahrt. *Jakob* träumt von einer Leiter, deren Ende den Himmel berührt: „…er träumte: Eine Leiter stand auf der Erde, ihre Spitze berührte den Himmel. Gottes Engel stiegen auf und nieder. Oben stand der Herr…“ (Genesis, 28, 12) (Abb. 229).
“Die Ägypter haben in den Begräbnistexten den Ausdruck *asket pet* (*asket* = Stufe) bewahrt, was andeutet, dass die für *Rê* bereite Leiter, auf die er von der Erde in den Himmel schreitet, eine wirkliche Leiter ist. *Mir ist die Leiter, die Götter zu sehen, bereitet*, sagt das *Totenbuch*. *Die Götter machen ihm eine Leiter, auf dass er, sich ihrer bedienend, in den Himmel steige*. In zahlreichen Gräbern der frühen und mittleren Dynastien Ägyptens hat man Amulette gefunden, die eine Leiter (*maqet*) oder eine Treppe vorstellen.“[120]
Da genau diese Symbolik in der christlichen Religion wieder zu finden ist, liegt die Vermutung nahe, dass auch die mythische Bedeutung des Nordportals christlicher Kirchen einen antiken, orientalischen Ursprung hat. Wie beim Stupa und bei der ägyptischen Pyramide führt auch beim christlichen Sakralbau der nördliche Ausgang in einen anderen Seinszustand. Ein sichtbarer Beweis dafür ist die häufige Anordnung von Friedhöfen im Norden einer Kirche.

Abb. 227, links: „Himmelsleiter“ von *John Klimakos*, 12 Jh.

Abb. 228, mittig: *Pfarrkirche Birkenhördt*, Deutschland. Deckengewölbe, welches die *Himmelsleiter* darstellt.

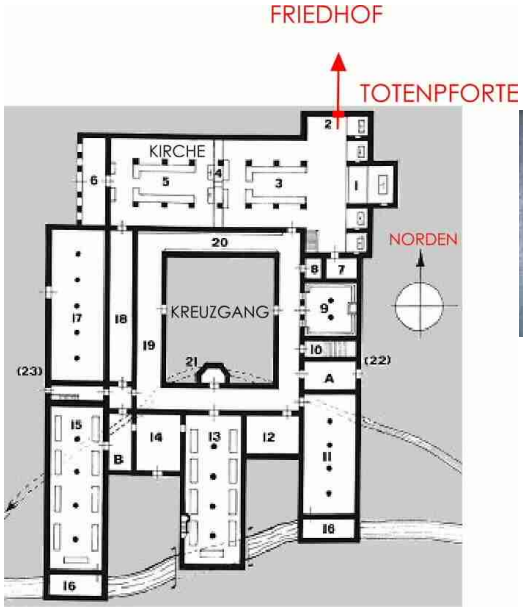
Abb. 229, rechts: Kupferplatte mit Darstellung der so genannten *Jakobsleiter*, *Quaet-Faslem House*, Nienburg, Deutschland







[118] GLAUCHE, Johannes, Der Stupa: Kultbau des Buddhismus…S.100
[119] Vgl. ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*…S. 142
[120] Ebd. S.136





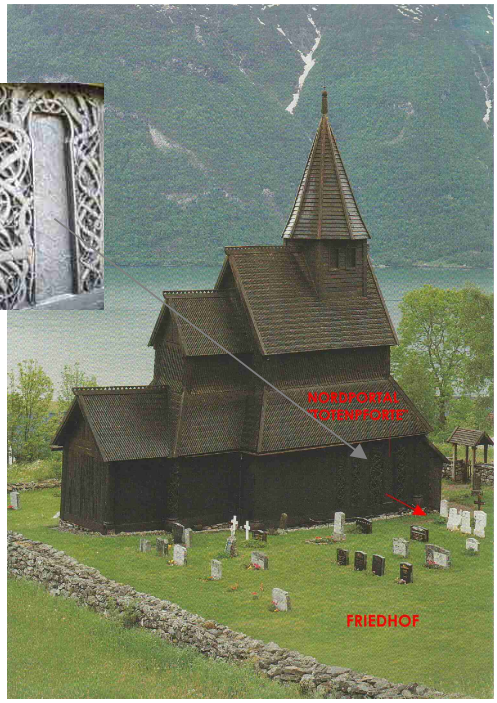


Abb. 230, links: *Bernhardinischer Idealplan* einer zisterziensischen Klosteranlage
Abb. 231, mittig: *Totenpforte* der *Stabkirche von Urnes*
Abb. 232, rechts: *Stabkirche von Urnes*, Norwegen, 12. Jh.

Der *bernhardinische Idealplan* einer zisterziensischen Klosteranlage zeigt an der Nordwand des Kirchenschiffs eine Türöffnung, die sogenannte *Totentür* oder *Totenpforte*. Diese führt direkt von der Kirche zum Friedhof des Klosters (Abb. 230). Der Zisterzienserorden wurde 1098 gegründet und unter *Bernhard von Clairvaux* (1090-1153) in wenigen Jahren in ganz Europa ausgebreitet.
Etwa zur gleichen Zeit entstanden in Skandinavien die so genannten *Stabkirchen* (Abb. 232). Das Langhaus der *Stabkirche von Urnes* in Norwegen besteht ausschließlich aus Holz und seine Ornamentik ist kaum vergleichbar mit dem romanischen Dekor mitteleuropäischer Sakralbauten. Die Funktion des Nordportals entspricht aber genau jener, wie sie bereits am Beispiel *zisterziensischer Klosteranlagen* beschrieben wurde, denn auch im finnischen Mythos befindet sich die Welt der Toten im Norden.
Das Nordportal der *Stabkirche von Urnes* führt als *Totenpforte* direkt in den nördlich angrenzenden Friedhof (Abb. 231). Zu erwähnen ist jedoch, dass dieses reich verzierte Portal ursprünglich einen anderen Platz hatte. Vermutlich war es das Westportal einer älteren Kirche, was erkennen lässt, welche Bedeutung dem heutigen Nordportal zukommt: Man verwendete das aufwendig gestaltete Eingangsportal der ursprünglichen Kirche als *Totenpforte* des Nachfolgerbaus.

Die Ornamentik zeigt drachen- und schlangenähnliche Tiere, die im Kampf um Leben und Tod rankenartig ineinander verflochten sind. In der biblischen Schöpfungsgeschichte (*1 Mos 3*) ist die Schlange das Symbol der Sünde und des durch sie verursachten Todes. Andererseits ist die sich häutende, regenerierende Schlange ein symbolischer Heilsbringer und wird zum Hinweis auf wieder gesundendes Leben und damit auf Unsterblichkeit.[121]

[121] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S.649

Die Ornamentik des Nordportals vermischt sich zudem mit der keltischen Kultur und mittelalterlichen Kunst Englands. Die irisch-angelsächsische Buchmalerei gab der christlichen Kunst Europas einen starken Impuls. Flechtbänder, Zickzacklinien, Verschlingungen, wie sie auch am Nordportal der *Stabkirche von Urnes* zu sehen sind, symbolisieren helfende und abwehrende Kräfte. Das Nordportal symbolisiert damit den Übergang in das Jenseits und soll dem Toten, der dieses Tor passiert, dabei helfen, das Böse zu besiegen.

Etwa 80 Kilometer nördlich von *Urnes* befindet sich die *Stabkirche von Lom*, welche über ein ähnlich verziertes Nordportal aus Holz verfügt (Abb. 233, 234). Die Kirche stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Im 16. Jahrhundert wurde die Kirche mehrmals erweitert.[122] 1634 wird das Langschiff nach Westen durch einen Anbau in Blockbauweise verlängert, 1663 kommt ein Querschiff aus stabwerkähnlichen Fachwerk hinzu. Zur selben Zeit wurde an der Nordseite eine Sakristei hinzugefügt. Dabei wurde vermutlich das einstige Nordportal des Schiffes in den nördlichen Querarm versetzt.
Flankiert wird das Portal von Halbsäulen, welche aus zwei gehörnten Drachenköpfen hervortreten. Die Kapitelle werden von stilisierten Löwen gekrönt. Säulen, Kapitelle und Archivolte des schmalen Tores[123] sind mit Rankwerk verziert.
Nach patristischer Auslegung ist der Drache das Sinnbild des „Teufels“ und seiner Mächte. Er ist daher ein beliebtes Motiv auf Fußböden, Teppichen oder am Beispiel des Nordportales von *Lom* am Sockel des Türpfeilers, wo er „vom Fuß der Gläubigen zertreten wird“.[124] Romanische Doppellöwen, von denen der eine einen Menschen verschlingt, der andere ihn wieder ausspeit, sind Ausdruck der uralten Symbolik von Leben, Tod und Auferstehung.[125]
Aufgrund dieser besonderen Symbolik liegt die Vermutung nahe, dass das Nordportal der Stabkirche von *Lom* entsprechend jenem von *Urnes* vermutlich als „Totenpforte“ diente. Das Portal führt zu einem Friedhof, welcher die Kirche umgibt.





Abb. 233, links: Nordansicht der *Stabkirche von Lom*, Norwegen, 13. Jh.
Abb. 234, rechts: Nordportal der *Stabkirche von Lom*.

[122] Vgl. VALEBROKK, Eva und THIIS-EVENSEN, Thomas, *Norwegische Stabkirchen. Architektur, Geschichte und Traditionen*…S.101
[123] Das Tor ist so schmal, dass immer nur eine Person eintreten konnte.
[124] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*…S.745
[125] Ebd. S. 443

Ein weiterer Aspekt ist bezüglich der Deutung der nördlichen Pforte eines christlichen Sakralbaus zu erwähnen: Prinzipiell gilt, dass die Nordfassade eines Gebäudes, welches sich auf der nördlichen Erdhalbkugel befindet, stets die dunkelste Seite eines Bauwerks ist, also jene, die keine direkte Sonneneinstrahlung erfährt. Dies erklärt vermutlich, dass die nördliche Himmelsrichtung seit jeher mit der Symbolik von Finsternis und in weiterer Folge mit dem Tod behaftet ist. Die Sonne, das Licht und Symbol für das Leben, geht im Osten auf und im Westen unter, befindet sich jedoch nie im Norden der Himmelssphäre.

Doch die Vorstellung, dass die Finsternis unweigerlich mit dem Tod in Zusammenhang stehe, entstand nicht erst mit dem Aufblühen des Christentums, sondern schon in viel früherer Zeit. Bereits die Ursprünge der *parsischen Religion* gehen von der Vorstellung aus, dass die bösen Dämonen in der Finsternis des Nordens hausen. Der *Parsismus, Zoroastrismus* oder *Zarathustrismus* wie er auch genannt wird, ist eine um 1400 v. Chr. vermutlich im Iran entstandene monotheistische Religion. Gegründet wurde sie vom iranischen Priester und Propheten *Zarathustra*. „Zu seinen Lehren gehörten die Vorstellung von *einem* Gott (*Ahura Masda*), Himmel und Hölle, das Kommen der Erlösergestalt, die Auferstehung der Toten und ein Jüngstes Gericht – Vorstellungen, die nach Ansicht vieler Wissenschaftler in Judentum, Christentum und Islam eingegangen sind."[126]
Die Religion des *Parsismus* ist, wie auch das Christentum, dualistisch geprägt. Es gibt nur einen Gott, der die Welt geschaffen hat und für das Gute und die Unsterblichkeit steht; ihm gegenüber steht der böse Geist der Finsternis, im Christentum „Teufel" genannt. An der parsischen *Činvat-Brücke* wird Gericht über Gut und Böse gehalten. Die Bösen stürzen in die Hölle, die Guten gelangen in das Paradies und diejenigen, bei denen sich Gut und Böse die Waage hält, kommen in ein Zwischenreich, im Christentum „Fegefeuer" genannt.
Das „Wägen der Seelen" findet man aber bereits in Darstellungen, die weit früher entstanden sind, so etwa im *Ägpytischen Totenbuch*, aber auch in späterer Zeit wie zum Beispiel im *Tibetanischen Totenbuch* aus der Zeit um 750 n. Chr. (Abb. 235).

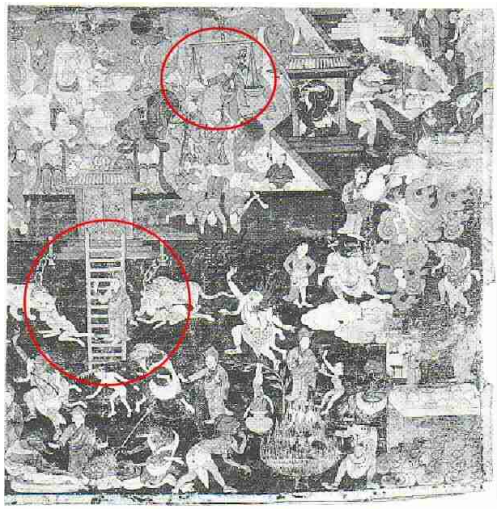


Abb. 235: Darstellung aus dem *Tibetanischen Totenbuch*. Zu sehen sind die *Waage des Karma* sowie die so genannte Himmelsleiter, ca. 750 n. Chr.

[126] CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen*...S.121

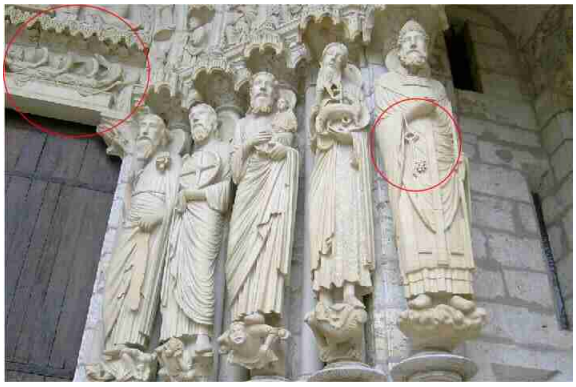


Abb. 236, rechts: Mittlerer Eingang des Nordportals der *Kathedrale von Chartres*. Am Türsturz sind der Tod und die Verklärung Mariens dargestellt. Am Gewände des Portals sind zehn Statuen dargestellt, unter ihnen auch *Sankt Petrus* mit Schlüssel und Hirtenstab.

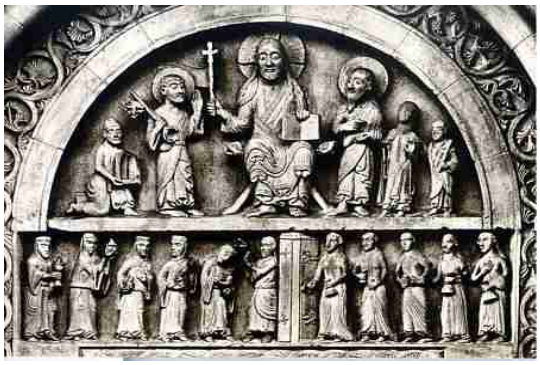


Abb. 237, links: *Gallusp forte* am Basler Münster, auch *Schwelle zum Paradies* genannt, 13. Jh. Im Bogenfeld der thronende auferstandene Christus mit der Kreuzesfahne und dem aufgeschlagenen Buch des Lebens, ihm zur Seite *Petrus* links, mit dem Schlüssel zum Himmel.

Darstellungen von „Tod“ und „Auferstehung“ am Nordportal christlicher Kirchen sind daher keine Seltenheit. Am Nordportal der Kathedrale von *Chartres* hält *Petrus* den Schlüssel zum Paradies symbolisch in seiner Hand (Abb. 236). In unmittelbarer Nähe, am Türsturz des Mittelportals, sind der Tod *Mariens* und ihre Verklärung dargestellt. *Maria* wird auf ihrem Sterbelager dargestellt und ist von Aposteln umgeben. Jesus ist gekommen, um die Seele seiner Mutter aufzunehmen.

Auch die Tatsache, dass das Nordportal einer Kirche oft als Schwur- und Gerichtsstätte genutzt wurde, scheint durch die symbolische Kraft des Portals, Böses abzuwehren, begründet zu sein. Der Nibelungensage nach ereignete sich am Nordportal des *Doms zu Worms* (Abb. 238) der berühmte Königinnenstreit, dem dann an gleicher Stelle das Gerichtsverfahren gegen *Siegfried* aufgrund der Vorwürfe *Kriemhilds* folgte.
Siegfried kam aus diesem Prozess allerdings mit Freispruch heraus, so dass *Hagen* an Ort und Stelle den Racheschwur für *Brunhild* leistete und damit *Siegfried* dennoch zum Tode verurteilte.

Abb. 238: Nordportal (Kaiserportal) am *Dom zu Worms*.
Im Jahr 1184 verlieh Kaiser *Friedrich I. Barbarossa* der Stadt die volle Souveränität und ließ den Wortlaut der *Goldenen Bulle* am Kaiserportal des Doms anbringen:

Von nun an blühe Dein Ruhm und Deine Ehre o Worms
Weil Du klug, tapfer und treu Dich bewährt hast
Habe ich Dir die Souveränität gegeben
Würdig dieser Freiheit sollst Du ihre Früchte nun ernten
Hohen Ruhmes wert sollst Du frohlocken o Worms
Dich hat das Kreuz mir geweiht
Dich hat das Schwert mir geschenkt
Sei nun sicher im Schutz Deines guten Patrons Petrus o Worms

(Quelle: http://www.kreiter.info/familie/docs/reiseberichte/worms/worms3.htm)



Der erste Nachweis zum Bau einer Domkirche in Worms stammt aus dem frühen 7. Jahrhundert. In karolingischer Zeit, zwischen 852 und 872, wurde der Dom bereits erneuert. Weitere Umbauten erfolgten unter der Herrschaft der *Ottonen* und der *Staufer.* Das Nordportal wurde bereits um 1200 *Kaiserportal* genannt. *Friedrich Barbarossa* hatte die Stadt Worms 1184 unter anderem von hohen Abgaben befreit, was ihm die Wormser Bevölkerung mit einer Bronzetafel mit vergoldeten Buchstaben über dem reich verzierten Nordportal des Domes dankte (Abb. 238). Die Bronzefigur des Kaisers über dem Portal wurde erst 1981 von einem Wormser Bildhauer angefertigt.
Es gilt als wahrscheinlich, dass der repräsentative Platz vor dem *Kaiserportal* um 1200 als Wahl-, Beratungs- und Versammlungsort der Gemeindevertreter von Worms war.

An dieser Stelle sei auch auf die uralte Tradition hingewiesen, wonach ein Brautpaar die Kirche über das Nordportal betreten und verlassen sollte und nicht über den westlichen Haupteingang. Die Ursprünge dieses Rituals gehen vermutlich bis ins Mittelalter zurück: "Die Trauung, die bis zum 11. Jh. vor allem als weltliche Handlung galt, wurde nicht vor dem Altar vorgenommen, sondern im Freien, vor der Brauttür. Nur bei Schlechtwetter und in großen Kirchen fand die Trauung bisweilen auch in dem an die Brauttür anschließenden Raum statt. Nach der Hochzeitszeremonie führte der Priester das Brautpaar durch die *Brauttür* in die Kirche und zelebrierte die Brautmesse. Bei diesem Gottesdienst empfingen die Brautleute die Kommunion und den *Brauttrunk*. Seit dem 15. Jh. werden Trauungen allgemein im Gotteshaus zelebriert. Die Protestanten hielten an dem Brauch, vor der Kirche zu heiraten, noch länger fest."[127]

Die nördliche Pforte gotischer Kirchen wird daher oft auch als *Brauttür* bezeichnet. Ihr figürlicher Dekor weist manchmal auf den Einzug der Brautpaare hin, ebenso wie an den Wänden entsprechende biblische Darstellungen zu finden sind wie etwa jene der *Klugen und Törichten Jungfrauen* (Mt. 25, 1-13) am Türsturz der *Galluspforte* am *Basler Münster* (Abb. 239).



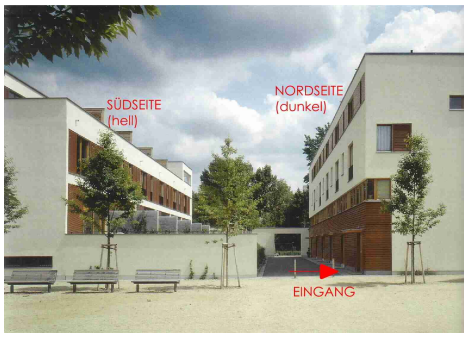


Abb. 239, links: „Törichte Jungfrauen" am Türsturz der *Galluspforte* (Nordportal) am *Basler Münster*, 12. Jh.
Abb. 240, rechts: *Galluspforte* am *Basler Münster.*

[127] http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1367.html vom 23.09.2005

Nordeingänge im Profanbau

Im Profanbau ist die bewusste Orientierung eines Gebäudeseinganges nach der nördlichen Himmelsrichtung nur sehr selten zu finden. Mögliche Gründe dafür sind, speziell im mitteleuropäischen Raum, unter anderem das Klima.
In großen Teilen West- und Mitteleuropas ist der Norden die häufigste Windrichtung. Zudem steht Europa zu 25% unter Westwetterlagen. Tritt eine solche ein, ist mit unbeständigem Wetter zu rechnen. Es ziehen dabei immer wieder Regengebiete durch und die Temperaturen liegen dabei in der Regel in einem der Jahreszeit entsprechend kühlen Bereich. Es wird daher grundsätzlich vermieden, Gebäude gegen die nördliche Himmelsrichtung zu öffnen.
Verständlich ist auch, dass in niederschlagsreicheren Gebieten mit eher kürzeren Sommern die Ausrichtung der Wohn- und Aufenthaltsräume meist in südliche Richtung erfolgt. Der Lauf der Sonne von Osten nach Westen erzeugt in den Räumen nicht nur angenehmes Licht und Wärme, sondern je nach Tages- und Jahreszeit verschiedenste Lichtstimmungen. Vor allem im Wohnbau, wo mehrere Wohneinheiten direkt aneinander gereiht sind, ergibt sich dadurch aber zwangsläufig jene Lösung, welche die Erschließungsräume, die keine Aufenthaltsräume sind, im Norden vorsieht.
Die südlich ausgerichteten Haupträume der Wohnungen liegen damit vom Eingang am weitesten weg, was bedeutet, dass es selbst im Wohnbau möglich ist, einen Spannungsaufbau bei der Erschließung zu erzeugen. Die Räume werden vom Eingang weg immer größer und Richtung Süden immer heller. Die dunkelste Stelle einer nord-südlich ausgerichteten Wohneinheit ist der Eingangsbereich (Abb. 241, 242).



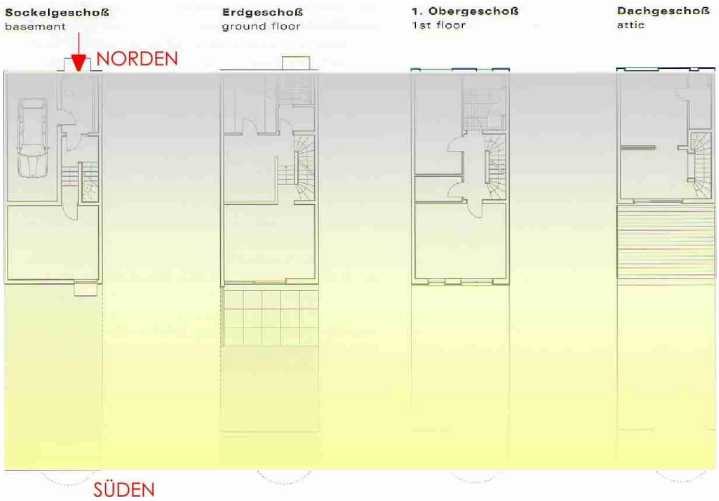
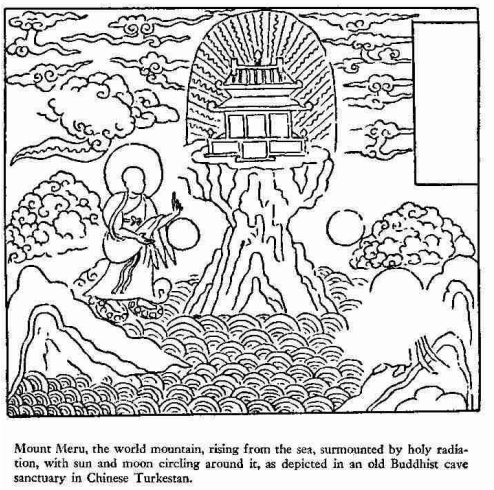


Abb. 241, links: Wohnhausanlage *Lukasareal*, Dresden, 2004, Architektur: Thomas Müller und Ivan Reimann
Abb. 242, rechts: Grundrisse Wohnhausanlage *Lukasareal* Dresden.

ORIENTIERUNG NACH VISUELL FASSBAREN DIMENSIONEN

AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH DER TOPOGRAPHIE

Balinesische Dörfer und Tempelanlagen sind vorwiegend entlang einer Berg-Meer-Achse ausgerichtet. Der Eingang befindet sich an der meerwärts oder bergab gerichteten Seite des Komplexes (Abb. 244).
Der Berg (*kaja*) gilt als Ort der Götter, aus dem die Flüsse kommen und Fruchtbarkeit für die Felder bringen, das Meer (*kelod*) ist Sitz der Dämonen.
Auch die Himmelsrichtungen der auf- und untergehenden Sonne haben ihre Bedeutung. Der Osten (*kangin*) ist die Richtung, aus der Licht und Leben stammen. Aus dem Westen (*kauh*) stammen Dunkelheit und Tod.
Die Ursprünge dieser animistischen Auffassung liegen im hinduistischen Modell des Universums. Ähnlich den Mythologien zahlreicher anderer Kulturen, insbesondere der Religion des Buddhismus und Jainismus, herrscht auch im Hinduismus die Vorstellung von einem *Weltenberg* als Zentrum des Universums.
Die hinduistische Religion nimmt ein flaches, kreisförmiges Universum an, in dessen Zentrum sich der kosmische *Berg Meru* befindet (Abb. 243). Um ihn kreisen Sonne, Mond und Sterne. „Die Kontinente und Meere sind konzentrisch um die Basis des Meru angeordnet. Der Kontinent im Süden, auf dem die Menschen leben, ist nach der für ihn charakteristischen Flora als *Kontinent des Rosenapfelbaumes, jambudvipa,* bekannt. Dieses theologisch bestimmte Modell ist von großer Bedeutung für den Hindu-Tempel, nicht zuletzt deshalb, weil der Tempel in symbolischer Weise das Universum nachzubilden versucht.“[128]



Mount Meru, the world mountain, rising from the sea, surmounted by holy radiation, with sun and moon circling around it, as depicted in an old Buddhist cave sanctuary in Chinese Turkestan.

Abb. 243

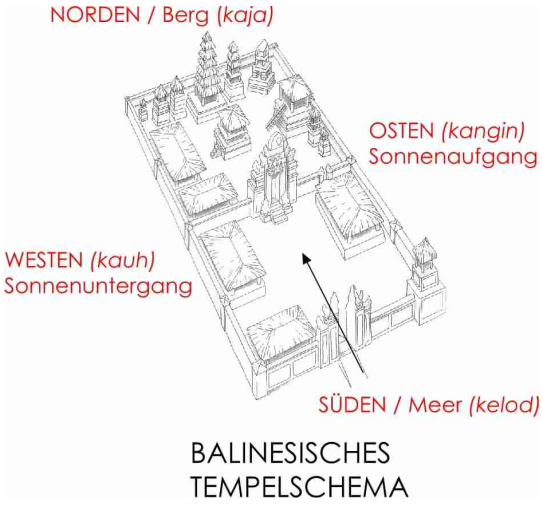


Abb. 244: Ausrichtung einer Tempelanlage nach dem Balinesischen Orientierungssystem *(Nawa Sanggah).*

128 MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.20

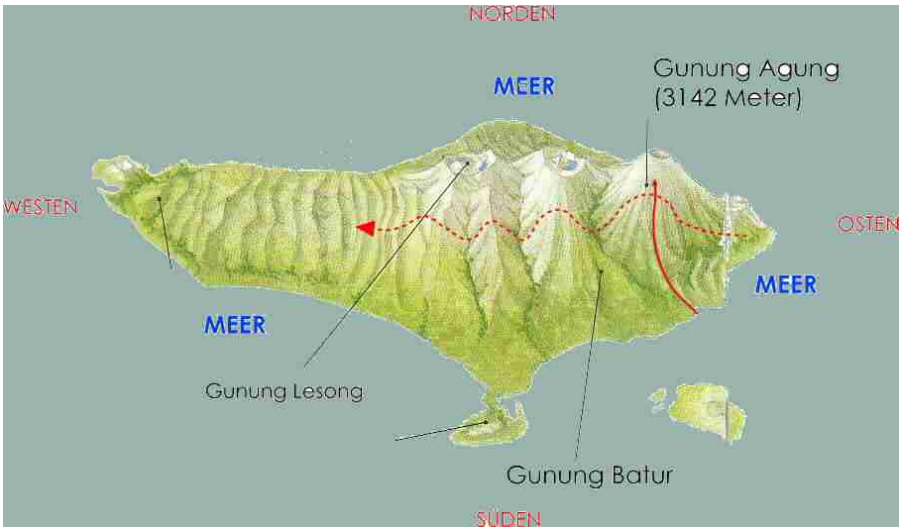
RELIGIÖSE GLAUBENVORSTELLUNGEN IM EINKLANG MIT DER LANDSCHAFT

In Anbetracht der Topographie der balinesischen Insel ist diese religiöse Auffassung eine schlüssige Konsequenz, welche sich aus realen, natürlichen Gegebenheiten ableiten lässt: Bali liegt in einer der geologisch aktivsten Regionen der Erde und gehört zu einer Kette von Vulkaninseln, welche sich von *Sumatra* bis *Flores* erstrecken. Im Osten der Insel erhebt sich mit 3142 Meter der höchste und „heiligste" Vulkan Balis, der *Gunung Agung*. Ihm folgen in westlicher Richtung der *Gunung Batur* und schließlich der *Gunung Batukau* (Abb. 245).[129]

Der balinesische Hinduismus stellt eine Beziehung zwischen der Geographie des Landes und seinem spirituellen Modell vom Universum her: Nach Ansicht der Balinesen versinnbildlicht der *Gunung Agung* als höchste Erhebung der Insel den kosmischen *Berg Meru*, das Zentrum des Universums. Das Meer ist nahezu konzentrisch um ihn angeordnet. Da sich nach hinduistischem Glauben das *jambudvipa, der Kontinent der Menschen,* im Süden des Universums befindet, orientieren die Balinesen ihre Häuser, Tempel und selbst die Betten von Süden nach Norden, sprich vom Meer zum heiligen Berg *Gunung Agung*.

Betrachtet man allerdings die tiefen Schluchten, welche sich zwischen den steilen Bergrücken von Norden nach Süden entlangziehen (Abb.), wird klar, dass der Weg von Ost nach West äußerst schwierig ist.[130] Die Entwicklung der traditionellen balinesischen Gesellschaft entlang der Flusstäler in nord-südlicher Richtung sowie in den Küstenebenen gründet sich deshalb nicht nur auf religiöse Glaubensvorstellungen, sondern auch auf die spezielle Landschaftsform der balinesischen Insel. Ebenso begründet die Topographie das Arrangement und die Eingangssituation balinesischer Tempelanlangen, welche stets einem gleich bleibenden Muster folgen, das sich an der Berg-Meer-Achse orientiert (Abb. 246). Der Grad der Heiligkeit einzelner Bauwerke zeigt sich in deren Nähe zu den Bergen.

Abb. 245:Topographische Darstellung der Insel Bali.



[129] BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002...S.16f.
[130] Ebd.

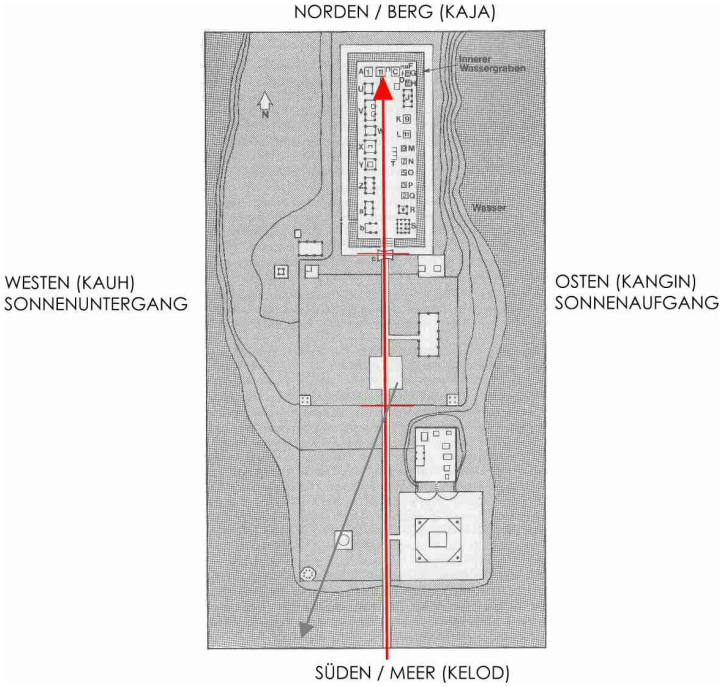


Abb. 246: *Pura Taman Ayun*, Mengwi, Bali, 1634 errichtet Der *Taman Ayun* (übersetzt „Schwimmender Blumengarten") symbolisiert die Hindu-Welt im kosmischen Meer. „Auf einer Achse, die Berge und Meer verbindet, soll *Pura Taman Ayun* die harmonische Zirkulation des Wassers von den Bergen Balis zu den Reisfeldern, dann zum Meer und zurück zu den Bergen sichern. Er birgt Ahnenschreine,... sowie Schreine, die bestimmten Bergen, dem Meer und Bodengöttern geweiht sind." (aus: *Bali & Lombok*, München (Dorling Kindersley) 2002 ...S.130)



Abb. 247: Nachdem man eine siebenstufige Terrassenfolge emporgestiegen ist, passiert man ein gespaltenes Tor, das *Candi Bentar*. Das gespaltene Eingangsportal verkörpert die Dualität allen Lebens.

Das Klima und die vulkanisch angereicherten Böden von Bali eignen sich unter anderem sehr gut für den Anbau von Reis. Die Reisfelder werden an steilen Hängen in Form von Terrassen angelegt und geben dadurch den ländlichen Gegenden ihr typisches Erscheinungsbild. Der Reisanbau ist neben dem Tourismus die Haupteinnahmequelle des Landes.

Die Tradition der Reiskultivierung geht bis in die Jungsteinzeit, also bis in die Zeit um 10000 v. Chr. zurück. Damals wie heute ist der Ernteertrag vom Wetter abhängig. „Die größten Probleme tauchen auf, wenn Hochwasser die Dämme der Reisfelder zerstört und die früheren Grenzen und Besitzverhältnisse wiederhergestellt werden müssen. Ein weiteres Problem bei Hochwasser ist das Faulen der Reispflanzen und daraus resultierendes Wachstumshemmnis."[131] Während wichtiger Stadien des Wachstums werden daher Opfer dargebracht, indem ein kleiner Schrein zu Ehren *Dewi Sri*, der Reisgöttin, in einer Ecke des Reisfeldes aufgebaut wird.

Das Element Wasser hat somit für die Balinesen einen doppelsinnigen, „gespaltenen" Charakter. Es steht in einer Ambivalenz von Leben und Tod.

[131] EBERLEIN, Bernd, *Indonesien: Reiseführer mit Landeskunde*...S.208f.

Einerseits ist es für das Wachstum der Pflanzen lebensnotwenig und deshalb „heilig“[132], andererseits kann es in Form von Überflutungen die gesamte Ernte vernichten.
Ähnlich dem ursprünglichen Abhängigkeitsverhältnis der ägyptischen Bevölkerung vom Wohlwollen des Nils war und ist auch die Bevölkerung Balis von der Natur und der Witterung abhängig. Der Nil wurde in den Dienst des Glaubens gestellt und Gebäude erhielten unter anderem dadurch kultischen Charakter, indem sie zum Nil hin ausgerichtet waren. In Bali lässt sich eine ähnliche kulturelle Entwicklung feststellen. Auch hier kann die Topographie des Landes als eine der wichtigsten Grundlagen für die Entfaltung der balinesischen Kultur und letztendlich auch der Architektur gesehen werden. Das Grundprinzip ist dasselbe wie in Ägypten. Es leitet sich von der Überzeugung ab, dass die „physische Welt“ von einer „geistigen“ durchdrungen sein muss.[133] Da die Menschen die Gunst der Natur nicht selbst beeinflussen können, glauben sie an gute und böse Götter, in deren Macht sämtliche Geschehnisse auf Erden stehen.

In Bali werden diese komplementären Mächte oder Kräfte in Form von übernatürlichen Wesen verehrt und mit verschiedensten Gaben gehuldigt.[134] Ihre Aufenthaltsorte sollen Felsen, Bäume, Berge und andere natürliche Objekte sein. Die Synthese beider Kräfte erweist sich als Ausdruck von Vollkommenheit und Ganzheit.

Die für Bali typischen Tempelanlagen entlang einer Berg-Meer-Achse entstehen auch heute noch nach dem Schema des *Nawa Sanggah*[135]. Dieses essentielle Orientierungssystem beschreibt den Berg *Gunnung Agung* als Sinnbild für den kosmischen *Berg Meru* und damit als Sitz der Götter. Ihm gegenüber befindet sich das Meer, folglich Sitz der Dämonen. Je näher ein Tempel innerhalb der Anlage an den Berg heranreicht, desto größer ist seine sakrale Bedeutung.
Der Ausgangspunkt der Eingangssequenz einer balinesischen Tempelanlage entspricht jener Stelle des axial ausgerichteten Platzes[136], welche dem Meer am nächsten ist. Der Weg führt vom irdisch profanen zum heiligsten Teil der Anlage, von der *Unterwelt (Welt der Dämonen)* über eine *Zwischenwelt (Menschenwelt)* zur *Oberwelt (Götterwelt)*[137].

---

[132] Vgl. MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.85
[133] Vgl. BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002...S.24
[134] Vgl. dazu Ausführungen von *Mircea Eliade* zum Thema *Mythische Personifikationen* (ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige*. Elemente der Religionsgeschichte...S.392f.):
“Auf den Inseln Java, Bali und Lombok führt man die Verlobung und Hochzeit von zwei Handvoll Reis durch, die vor dem Beginn der Ernte unter den reifen Pflanzen ausgesucht werden. Das Brautpaar wird ins Haus gebracht und in der Scheune niedergelegt, damit sich der Reis vermehren kann.“
“Bei diesem Beispiel hat man es mit einer Mischung von zwei Repräsentationen zu tun: der Kraft, die die Pflanze sich vermehren lässt, und der fruchtbarmachenden Magie der Hochzeit. Man könnte sagen, dass diese Personifikation der aktiven Vegetationskraft sich vollständig verwirklicht, wenn die Schnitter mit den letzten Ähren ein Bildwerk machen, dass soweit als möglich der menschlichen Gestalt ähnlich sieht, gewöhnlich einer Frauenfigur, oder wenn sie gar eine echte Person mit Stroh schmücken und ihr den Namen des mythischen Wesens geben, das sie repräsentieren soll.....Manchmal bezeugt man den menschlichen Vertretern der in der Ernte personifizierten Macht große Aufmerksamkeit, dann wieder macht man sich über sie lustig....; wenn mit dem Geist oder der Macht des Ackerbaus identifiziert, wird er gefeiert; wenn aber als ihr Mörder angesehen, wird er mit Feindschaft betrachtet und zum Tod verurteilt.“
[135] *Nawa Sanggah* sind Wächtergottheiten, die jede einzelnen Himmelrichtung bewachen und so die ganze Welt erhalten. Im Gegensatz dazu gibt es Wächterdämonen, die ebenfalls jede einzelne Himmelsrichtung bewachen und so die Dämonenwelt im Gleichgewicht halten. (nach SIEBERT, Rüdiger, *Java. Bali. Eine Einladung*...S.264)
[136] „Tempel in Bali sind keine Gebäude, es sind freie Plätze an heiligen, von alters her ehrwürdigen Stellen.“ (aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.316)
[137] SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*...S.264f.

Er beginnt am *Candi Bentar*, einem gespaltenen Tor. „Es [das *Candi Bentar*] ist nichts anderes als ein in die Fläche gepresstes, in der Mitte durchgeschnittenes und auseinandergerissenes *Candi*... *Candis* stellen den Weltenberg *Meru* dar, der wiederum identisch ist mit dem *Lingga Siwa*, ..., der aus der Erde ragt, gleichzeitig aber mit ihr verbunden ist“[138].
Candis in Java, an die auch die balinesische Tradition anknüpft, dienen dem königlichen Toten- und Ahnenkult. Den Zusammenhang mit dem Totenkult macht schon der Name deutlich: *Candi* (*Chandi* oder auch *Chandika* = Witwe) ist ein indischer Beiname der Todesgöttin *Durga*.[139]
Das *Candi Bentar* steht als Sinnbild dafür, dass der Tod der Ahnen die Voraussetzung für die Wiedergeburt neuen Lebens ist, vergleichbar mit dem Kreislauf des Wassers von den Bergen zu den Reisfeldern, dann zum Meer und zurück zu den Bergen.

Die *Ahnenanbetung* ist ein wichtiges Element des balinesischen Hinduismus. Wieder zeigt sich die große Bedeutung des *Gunung Agung*. Die Balinesen glauben, dass dort neben dem Schöpfergott *Shiva* die Geister ihrer Ahnen wohnen. Ihre Dörfer sehen sie als das Vermächtnis ihrer Gründerahnen an, weshalb sie auch als örtliche Gottheiten verehrt werden.
Auch der ausgeprägte Ahnenkult enthält die dualistische Idee des *sekala - niskala* (*sichtbar - unsichtbar*), gründet sich also auf jene unsichtbare Welt, die vom Menschen nur in Form von kultischer Verehrung beeinflusst werden kann. Der Gegensatz Geist / Bewusstsein *und* Materie sind Grundlage dieses Systems.[140]
Der Mensch stellt ein Ebenbild des Kosmos im Kleinen dar. Leben und Tod stehen damit im Einklang mit den wiederkehrenden Zyklen kosmischer Schöpfung und Auflösung, ebenso wie das Konzept von Gut und Böse oder Licht und Dunkelheit, wie es im Hinduismus von Göttern und Dämonen personifiziert wird.[141]

„Diese antagonistischen Kräfte müssen in Einklang gebracht werden, indem man sowohl den guten als auch den bösen Mächten gleichermaßen Opfergaben darbringt.“[142]
„Die *Kaja-Mächte* der Oberwelt, die Götter und vergöttlichten Ahnen, werden für die Segnung und Hilfe verehrt, die schädlichen Einflüsse der *Kelod-Mächte* der Unterwelt,..., werden abgewehrt, zufrieden oder günstig gestimmt oder unschädlich gemacht. So werden sie zu den eigenen Gunsten beeinflusst oder als Schutzgeister gewonnen.“[143]

Es geht schließlich darum, in das Unbewusste, Unsichtbare, Unvorhersehbare vorzudringen und Einblick zu haben, um es steuern und beeinflussen zu können wie das eigene Bewusstsein selbst. Ebenso gilt es, dass Geheimnis der Erlösung (*moksha*) zu ergründen.

---

[138] SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*...S.254
[139] Ebd. S.254
[140] aus: *Meru - der Weltenberg – Heilige Berge* unter http://emmet.de/hb_meru.htm, S.1
[141] MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.21f.
[142] FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.316
[143] aus: *Balinesischer Hinduismus* unter www.evalid.de/index.php?Content=hindu.php, S. 1

BALINESISCHE DORFANLAGE

Jedes Dorf hat gewöhnlich drei Tempel, die entsprechend dem *Nawa Sanggah* entlang einer Berg-Meer-Achse ausgerichtet sind (Abb. 248). Jener Tempel, der immer meerwärts und außerhalb des Dorfes nahe dem Begräbnis- und Verbrennungsplatz liegt, wird *Pura Dalem* genannt. Hier wird den Wesen der Unterwelt geopfert. Auch die Verstorbenen, die sich zunächst in der Unterwelt befinden, werden hier her gebracht.

Der *Pura Dalem* befindet sich östlich der zentralen Berg-Meer-Achse, also in jener Richtung, aus der Licht und Leben stammen (*kangin*), ebenso wie der *Pura Desa*, der zentrale Dorftempel. Hier werden üblicherweise religiöse Zeremonien vollzogen. Immer bergwärts und innerhalb der Dorfgrenze gelegen ist der *Pura Puseh*. Er ist der rituelle Mittelpunkt des Dorfes und dient sowohl der Vergöttlichung der Ahnen, als auch zur Verehrung der Götter.[144]

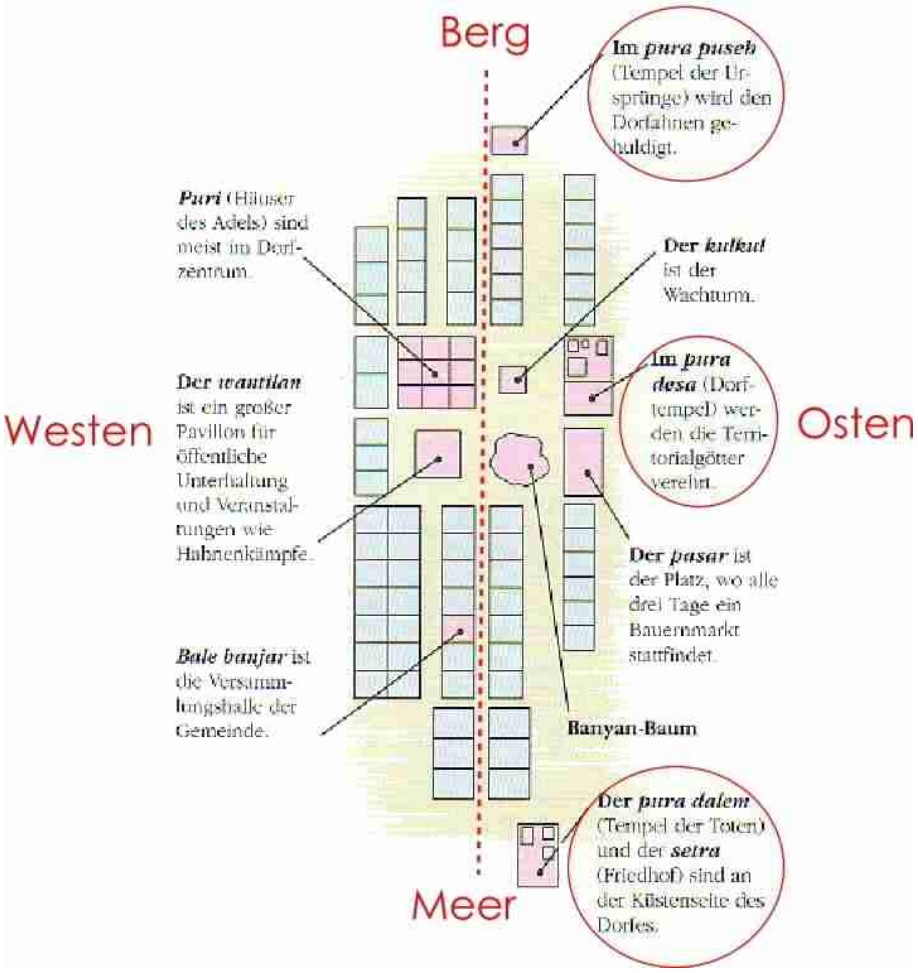


Abb. 248: Balinesische Dorfanlage.
Der *Pura Dalem* befindet sich außerhalb des Dorfes. Bedenkt man, dass hier die Leichen verstorbener Dorfbewohner gereinigt, vorerst begraben und dann verbrannt werden, so ist diese Anordnung außerhalb des Dorfverbundes nur allzu verständlich.

[144] Vgl. FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.316

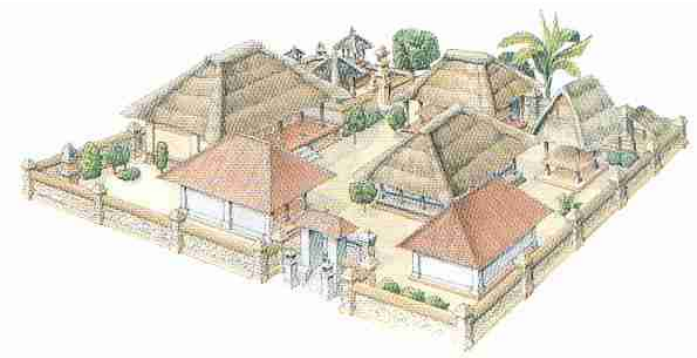


Abb. 249 : Wohnparzelle in einem balinesischen Dorf. Der Komplex ist von einer Mauer eingefasst, der Eingang befindet sich an der *Kelod-Seite* (Meer- oder Südseite).



Abb. 250:Varianten von Eingängen in Wohnparzellen eines balinesischen Dorfes.

Die Erschließungssequenz eines balinesischen Dorfes entspricht also genau einer balinesischen Tempelanlage. Betrachtet man die Lebensabschnitte des Menschen, auf welche die einzelnen Tempel entlang der bergwärts gerichteten Erschließung Bezug nehmen, lässt sich folgendes feststellen:
Der erste Abschnitt stützt sich auf den Tod und auf den vorübergehenden Aufenthalt des Verstorbenen in der Unterwelt. Der zweite Abschnitt bezieht sich als Ort der Versammlung und religiöser Rituale auf das Leben der Menschen im Diesseits. Der dritte Abschnitt, das Zentrum am Ende der axialen Erschließungssequenz, verweist auf das *Nirvana*.
Sowohl der Tempelplatz, als auch der Dorfverbund veranschaulichen die Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburt. Beide sind das Ergebnis des Wunsches, die Menschwelt zu transzendieren und in die endgültige Befreiung zu führen.[145]

Selbst eine Wohnparzelle im Verbund der Dorfhäuser ist nach diesem Prinzip angelegt (Abb. 249). Sie ist auf allen Seiten von einer Mauer aus Lehm oder Ziegel umgeben. Jede Parzelle besitzt einen eigenen Eingang, der entsprechend den Kriterien eines Tempelplatzes angelegt ist. Er befindet sich meist an der *Kelod-Seite* (meerwärts oder bergab gerichtet) des Komplexes. Der Grad der architektonischen Ausarbeitung spiegelt den materiellen Status der dort lebenden Familie wieder (Abb. 250).[146]
Zudem verfügt eine Parzelle über einen offenen Zeremonientempel (*bale dangin* oder *bale sakenam*) sowie einen Haus- oder Ahnentempel (*sanggah*), welcher Richtung *kaja* orientiert ist.

Abb. 251: Das gebogene „Tor nach Bali" bei Gilimanuk an der Westküste Balis. Drachen- und Schlangenwesen zeigen in die vier Himmelsrichtungen. In der Mitte befindet sich ein Himmelsthron. Besucher, die von Java mit der Fähre in Gilimanuk ankommen, erhalten durch dieses Tor den Hinweis, dass sie nun die „heilige Insel Bali" betreten, welche ihrerseits wieder die Welt in ihrer Gesamtheit symbolisieren soll.



[145] MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.57
[146] Vgl. BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002...S.29

UMKEHRUNG DER EINGANGSACHSE

„Die antagonistischen Kräfte müssen in Einklang gebracht werden, indem man sowohl den guten als auch den bösen Mächten gleichermaßen Opfergaben darbringt. Dies ist einer der fundamentalsten Unterschiede zur christlichen Religion. Dort würde es niemanden einfallen, dem Teufel zu opfern.“[147]
In Bali glaubt man an eine dämonische Macht des Meeres, an die *Kelod-Macht* der Unterwelt, mit welcher das Meer identifiziert wird. Aus den Meerestiefen wirken schädliche Einflüsse wie Krankheit und Tod nach oben zu den Menschen. Um diese Mächte gnädig zu stimmen, opfern die Balinesen *Dewi Danu*, der Schutzgöttin des Meeres. Sie soll die bösen Mächte der Unterwelt abwehren und unschädlich machen.

Diese religiöse Glaubensauffassung erklärt die Umkehrung der Eingangsachse des Tempels *Pura Ulu Watu* auf einer hohen Klippe an der südlichsten Spitze Balis (Abb. 252). Der Tempelplatz ist hier nicht, wie üblich, zum heiligen Berg *Gunung Agung* ausgerichtet, sondern zum Meer. „Der *Pura Ulu Watu* zählt zu den neun Reichstempeln und spiegelt die Bedeutung der Macht des Meeres wider und die Notwendigkeit seiner Besänftigung.“[148]

Die Sequenz des Eingangs führt über Stufen entlang den Klippen auf 200 Meter über dem Meer. Am oberen Ende der Treppe, welche zum Tempel führt, befindet sich ein *Candi Bentar* (Abb. 253). Nach einem zentralen Hof folgt das Haupttor in Form eines *Merus*, dem kosmischen Berg des Hinduismus. Den Abschluss der Eingangsachse bildet das Hauptheiligtum des Tempelplatzes, ein dreistöckiger *Meru*.

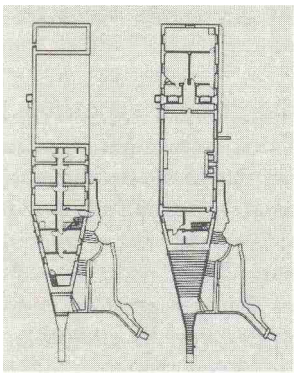
Die Sequenz der Erschließung erfolgt vom Berg zum Meer, als in entgegengesetzter Richtung einer *Kaja*-orientierten Tempelanlage. Die eigentliche „Welt der Dämonen“, das Meer (Unterwelt), wird hier als „Welt der Götter“ imaginiert. Dämonen und böse Mächte werden gleich wie Götter verehrt, damit sie den Menschen gnädig gestimmt sind.





Abb. 252, links: *Pura Ulu Watu*, Südbali, erbaut im 11. Jh., Wiederaufbau 500 Jahre später.
Abb. 253, rechts: : *Pura Ulu Watu*, Ausrichtung der Tempelanlage zum Meer.

[147] FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.316
[148] Ebd. Seite 318



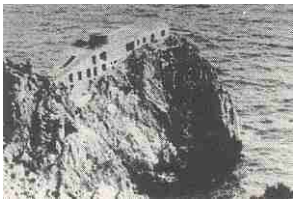




Abb. 254: *Casa Malaparte*, Punta Massulo, Capri, um 1940, Luftaufnahme. Der Zugang zum Haus erfolgt parallel zum Haus, indem er am Podest, bevor der Stiegenaufgang auf die Terrasse beginnt, nach rechts abweicht und über ein paar Stufen zu einer tiefer gelegenen Eingangsebene im Süd-Westen des Hauses führt.

Abb. 255: *Casa Malaparte*, Grundrisse.

Abb. 256: Ursprünglich war der Eingang als Einschnitt mit im Stiegenaufgang geplant.

Ganz anders die Interpretation der Eingangsachse eines Beispiels aus Italien. Die 1940 errichtete *Casa Malaparte*[149] erstreckt sich auf einer schmalen, stark abfallenden Halbinsel an der südöstlichen Küste Capris (Abb. 254, 255). Die Eingangsachse ist direkt auf das Meer gerichtet.

Als im Spätherbst 1940 das Haus im Rohbau fertiggestellt war, schrieb der Eigentümer *Curzio Malaparte* einen kurzen Bericht über die Entstehungsgeschichte des Hauses. „Nicht die Hilfe von Architekten habe er gebraucht (außer für baubehördliche Fragen und die vom Gesetz zulässige Form), sondern lediglich die Hilfe eines einfachen Baumeisters aus Capri, der jedoch mit einer außergewöhnlichen Beziehung zur Natur begabt gewesen sei. Er habe sich am Grundstück beispielsweise flach auf einen vorspringenden Felsen gelegt, er habe das Gestein mit Händen befühlt und untersucht, gemeinsam seien sie im Winter öfters dort gewesen, allen Winden ausgesetzt, die Ideen prüfend und abwägend... Die Gestalt des Hauses sei ihm beim Anblick der vorgelagerten Felsenklippe sofort klar gewesen... Die selbstgefällige Darstellung des eigenen Ich, das einsam, frei und abgehoben dem politischen Geschehen zuschaut, ist die künstlerische Motivation... Das Haus soll die Rolle des einsamen Zuschauers darstellen, aber auch die Rolle des Gefangenen. Er bezeichnet es 1943 als Erinnerung an die Verbannung auf *Lipari*: Traurig, hart und streng, allein auf einem Felsen am Meer, wird es zum Abbild des Kerkers. Auch wenn er in *Lipari* gelitten hat, ihm der Himmel zu viel, der Horizont zu weit gewesen ist, er sich als Bild zu klein gefühlt hat für den großen Rahmen, so definiert er das nachträglich in der Literatur als freie und glückliche Zeit, an die ihn der Ort in *Punto Massullo* erinnere,..."[150]

[149] *Curzio Malaparte* (entstanden als Wortspiel mit Bonaparte) wurde im Jahr 1898 als *Kurt Erwin Suckert* in Prato nahe Florenz geboren. Bereits siebzehnjährig war er Mitglied der republikanischen Partei. Als Journalist und Kriegsberichterstatter stand er in gutem Einvernehmen mit den herrschenden politischen Parteien, sympathisierte aber gleichzeitig mit politischen Gegnern. In seinem Roman *La pelle* schildert er seine erwachende Abscheu gegen das Töten. Aus nationaler Hass-Liebe nennt er sich *europäisch, intellektuell* und schließlich *linksintellektuell*. Nach dem Krieg zieht sich *Malaparte* enttäuscht in sein Haus auf Capri zurück und macht es zum Treffpunkt der linksintellektuellen Szene. Während eines Chinaaufenthaltes erkrankt er schwer und stirbt kurz darauf im Juli 1957. (Vgl. HAUSER, Sigrid, *Sprache – z.B. Architektur*...S. 22-26)

[150] HAUSER, Sigrid, *Sprache – z.B. Architektur*...S. 29f.

Es wird nun klar, dass eine Erläuterung und architektonische Interpretation der *Casa Malaparte* mitsamt seiner Erschließung und Orientierung ohne den Charakter seines Erbauers unmöglich wäre. Politik, Krieg und Religion, aber vor allem wie *Malaparte* seine Zeit erlebt, formt seine Persönlichkeit und Schaffen. „Ideologie" und „Faktum" sind jene untrennbaren Komponenten, welche die Architektur in all ihren Bestandteilen prägt.

Die ursprüngliche Idee des Gebäudes ist im Zusammenhang mit der Eingangssituation entstanden. Der Haupteingang war ursprünglich in der Längsachse des Hauses konzipiert, in Form eines Einschnitts mitten im Stiegenaufgang (Abb. 256). Nach dem Rat seines Baumeisters ließ *Malaparte* die Öffnung wieder schließen, weil zu leicht Wasser ins Innere des Hauses eingedrungen wäre. Der ursprünglich geplante Nebeneingang wurde zum Haupteingang des Hauses unfunktioniert.
„Der [ursprüngliche] Eingang, besser der *Ausgang* aus dem Haus sollte theatralisch inszeniert werden: wie ein Zuschauer im römischen Theater durch den Zugang – *iter* – aus dem Inneren des Theaters herauskommen, auf einen keilförmigen Abschnitt des Orchesters – *cuneus* – sich befinden und ein Schauspiel erleben. *Malapartes* primäre Entwurfsabsicht war..., sich als Zuschauer zu demonstrieren, sein Haus als Zuschauer-raum, als *cuneus* eines antiken Theaters... Dem Zuschauer auf der Tribüne, mit dem Rücken zum Meer, präsentieren sich unmittelbar die raue, felsige Landschaft dieser Insel, die harten Konturen vor dem Himmel, der Abgrund ins Meer."[151]

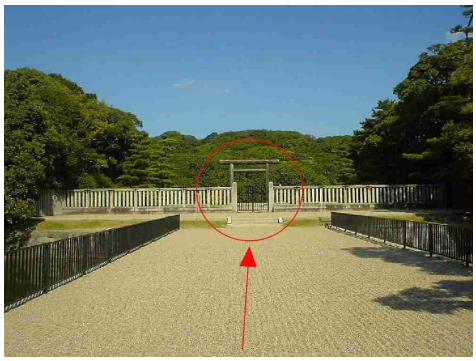
Bei der Konzeption seines Hauses geht es *Malaparte* in erster Linie um jene Kulisse, die sich beim *Verlassen* und weniger beim *Erschließen* seines Anwesens bietet. Er orientiert die Eingangsachse direkt auf das Meer, um sie zugleich als *Ausgangsachse* direkt auf die steilen Felswände richten zu können. Den weiten Horizont, der sich dem Zuschauer bietet, nachdem er die Stufen zum Dach hinaufgeht, empfindet *Malaparte* nur als einsame Bühne eines Protagonisten. Er selbst möchte aber nicht Darsteller, sondern Zuschauer sein.

[151] HAUSER, Sigrid, *Sprache – z.B. Architektur*...S.60f.

JAPAN: GRÄBER DER KOFUNZEIT (3. – 6. JH. N. CHR.)

Während der *Kofun-* oder *Hügelgräberzeit* konzentrierte sich im Zentrum Japans die Macht in einigen großen Stammesgruppen. Symbolischen Ausdruck fand dieser Machtzuwachs in großen Grabhügeln (*Kofun*). Die größten unter ihnen sind während eines relativ kurzen Zeitraums in der Präfektur *Ôsaka* entstanden. Sehr häufig sind sie in *Schlüssellochform (zenpokoen)* angelegt[152]; die lineare Eingangsachse ist – unabhängig von den Himmelsrichtungen – immer zum Meer ausgerichtet.
Die Begründung liegt möglicherweise, wie auf Bali, im Element Wasser, welches über Wohlstand und Armut des Landes bestimmte. Auch in Japan war der Anbau von Reis die Haupteinnahmequelle des Landes, was - ähnlich wie auf Bali - einen Glauben an gute und böse Naturgeister nur allzu verständlich macht. So wurden Berge, welche einzigartige Formen und Ausmaße besaßen, mit animistischen Geisterwesen bevölkert und in weiterer Folge für jenen Ort gehalten, wo sich die Seele des Toten von der Erde trennte.[153] „Die frühen Begräbnishügel oder „tumulus“ (jap. „kofun“) wurden in den alten Zeiten „yama“ genannt, was Berg bedeutet und auf eine Verbindung der Grabhügel mit den Bergen hinweist.“[154]

Das bekannteste Grab dieser Form wurde zu Ehren des *16. Kaisers Nintoku* im frühen 5. Jahrhundert n. Chr. in *Sakai*, südlich von *Ôsaka* angelegt. Heute ist das Grab begrünt und von drei Wassergräben umgeben.
Der *Kofun* ist cirka 35 Meter hoch, cirka 480 Meter lang und nimmt 21 Hektar Fläche ein. Am Vorplatz zur Grabanlage befindet sich ein *Torii* (*Platz der Vögel*). Dieses zu durchschreiten bedeutet nicht nur, dass hier das Heiligtum beginnt, sondern gleichzeitig auch eine *Reinigung des Geistes* (Abb.).





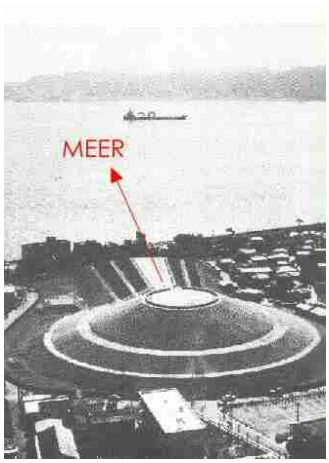


Abb. 257, links: Eingang (*Torii*) zum *Nintoku- Grab*, Sakai, Japan, 5 Jh. n. Chr.
Abb. 258, mittig: *Nintoku-Grab*, Luftaufnahme
Abb. 259, rechts: *Goshikitsuka* bei Kōbe, Japan, 3.-7. Jh. n. Chr.

[152] Vgl. PÖRTNER, Peter, Japan. *Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*...S.17f.
[153] Vgl. MASUDA, Tomoya und STIERLIN, Henri (Hrsg.), *Architektur der Welt. Japan*,... S. 81
[154] Ebd.

Die Begründung der *Schlüssellochform* ist umstritten. Die Archäologie geht davon aus, dass am vorspringenden Teil des Grabmals Skulpturengruppen von tausendenden Terrakottafiguren (*Haniwa*) in Form von verschiedensten Gegenständen, Menschen und Tieren angeordnet waren. Ihr Blick war dabei immer der Inlandsee zugewandt. „Alten Schriften zufolge hatte dies mit der Inthronisierungszeremonie für einen neuen Kaiser oder Stammesfürsten zu tun – ein Ritual, das auf den Hügelspitzen durch symbolische Objekte angedeutet, hier jedoch realistisch widergegeben wurde. Es ist überdies anzunehmen, dass diese Zeremonien tatsächlich auf den Gräbern stattfanden... In diesem Fall wären die *Haniwa* dazu bestimmt gewesen, das Ritual bis in alle Ewigkeit fortzusetzen."[155]

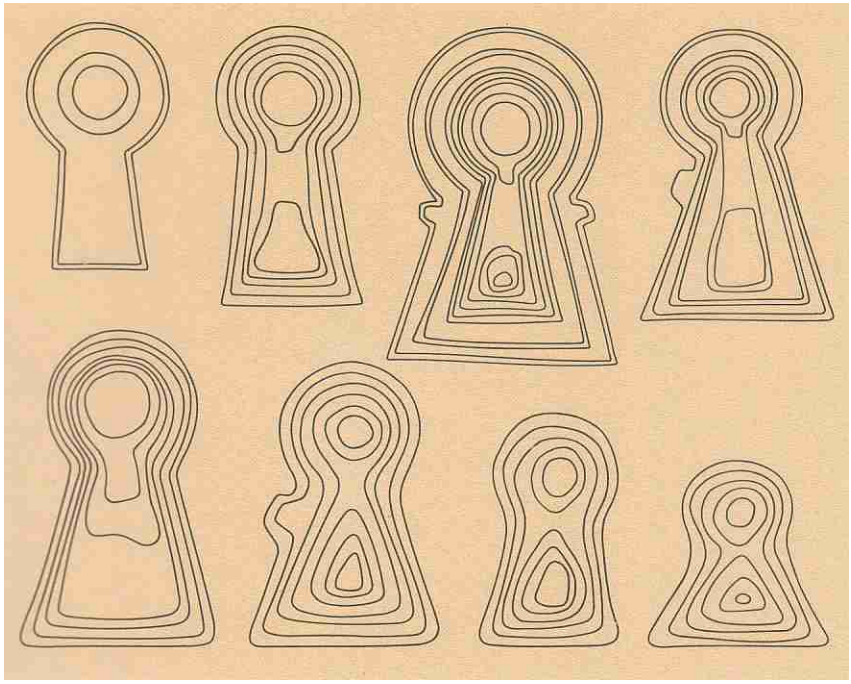


Abb. 260: Verschiedene Gräbertypen vom 4. bis zum 7. Jh. n. Chr.

„Im Laufe von 400 Jahren änderte sich die Form der großen Bestattungen kaum; die meisten waren wie ein „Schlüsselloch" angelegt. Sie unterschieden sich allerdings dadurch, daß sie bis zum 5. Jahrhundert nach und nach immer größer wurden. Dann wurden sie wieder kleiner, bis sie schließlich auf die Größe der frühesten Gräber geschrumpft waren. Auch die Konstruktion der Grabkammern wandelte sich: Auf in Hügel eingelassene Vertiefungen folgten um die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts dolmenartige Gewölbe.
(nach: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991; S. 300)

[155] FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*...S.300

AUSRICHTUNG DES EINGANGS NACH STÄDTEBAULICHEN KRITERIEN

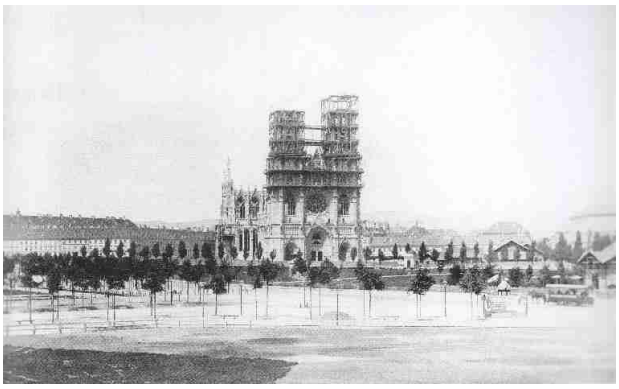
Das nähere Umfeld, die städtebauliche Situation sowie die so genannte *Identität* des Ortes haben einen entscheidenden Einfluss auf die Formulierung jeder architektonischen Aufgabe und Interpretation.
Am Beispiel der *Votivkirche* in Wien (Abb. 261) hat der städtebauliche Raum eine besondere Bedeutung in Bezug auf Orientierung von Kirchenraum und Eingang. Im *Lexikon der Weltarchitektur*[156] wird die *Votivkirche* als „öffentlicher Prachtbau" tituliert, was die Eigentümlichkeit dieses Bauwerks sehr gut zum Ausdruck bringt: Die Kirche befindet sich an der *Wiener Ringstraße* und ihre Eingangsfassade ist zum zentralen Kern der Stadt, zum *Wiener Stephansdom,* orientiert (Abb. 263). Sie ist eine der seltenen Ausnahmen christlicher Sakralbauten, deren Haupteingang nicht nach Westen, sondern nach Süd-Osten ausgerichtet ist. Die Erschließung der Kirche folgt damit nicht der liturgischen Ordnung, sondern vorzugsweise städtebaulichen Richtlinien. Altar und Blickrichtung der Gläubigen orientieren sich nach Nord-Westen und nicht wie üblich nach Osten, demnach in Richtung des Sonnenuntergangs, ungeachtet der Tatsache, dass die westliche Himmelsrichtung im christlichen Glauben traditionell mit Finsternis, Kälte und Tod assoziiert wird[157]. Am Beispiel der *Votivkirche* wurde auf diese Prinzipien zugunsten repräsentativer Grundsätze verzichtet.

Die Votivkirche wurde im *neugotischen Stil* in der Zeit zwischen 1856 – 1879 errichtet. Die Initiative für die Errichtung des Gotteshauses ging nicht von der christlichen Gemeinde oder deren Glaubensträger aus, sondern wurde als „patriotisches Unternehmen"[158] propagiert.



Abb. 261: Blick von der Votivkirche in Wien zur Kreuzung Schottenring-Schottengasse und zum Schottentor.
Die Häuser Schottenring 2-6 wurden 1909 für den Neubau des Gebäudes des Creditanstalt-Bankvereins abgebrochen. (Photo Miethke und Wawra, 1867)

[156] PEVSNER, Nikolaus, HONOUR, Hugh, FLEMING, John, *Lexikon der Weltarchitektur*, Digitale Bibliothek, Band 37, 3., aktualisierte und erweiterte Ausgabe des Standardwerks von 1992, München (Prestel) 1992
[157] Siehe auch Kapitel *Ausrichtung des Eingangs nach Westen* dieser Dissertation
[158] Vgl. BÖSEL, Richard, KRASA, Selma, *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession*... S.189



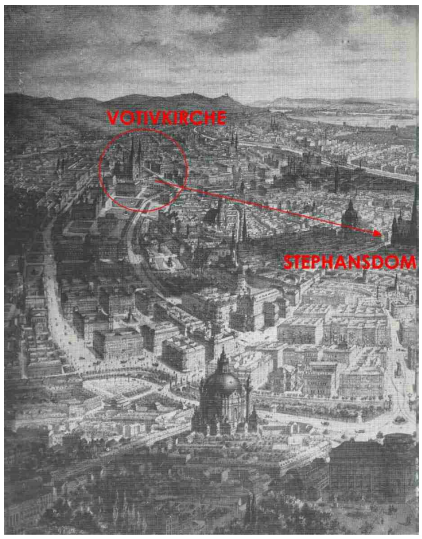


Abb. 262, links: Votivkirche im Bau, vor Vollendung der Türme 1868, Grundsteinlegung: 24.04.1856
Photo: Miethke und Wawra, 1867
Abb. 263, rechts: Vogelschau von Wien.
Feder und Sepia von Gustav Veith, ca. 1873

Die Votivkirche entstand aus der Idee eines architektonischen Monuments in Form einer *Kaiser Franz - Gedächtniskirche*. Es bestand die vorerst widersprüchliche Aufgabe, „einen Sakralbau im Anspruch eines dynastischen Memorialbaus mit den praktischen Aufgaben einer Pfarrkirche zu verbinden und diese Funktionen auch in der städtebaulichen Verankerung zu realisieren."[159] Nach dem Attentat auf *Franz Jospeh I.* im Februar 1853 führte die Konzeption der *Kaiser Franz - Gedächtniskirche* schließlich zur Errichtung der *Votivkirche*.
Die städtebauliche Präsentation der Kirche war dabei eine der wichtigsten Vorgaben: Es sollte erstens eine wirksame Verbindung mit einem zweiten Memorialbau, dem Universitätsgebäude geben, und zweitens sollte der nahe Verkehrsknotenpunkt des *Schottentors* mit seinen aus den Vorstädten einmündenden Hauptstraßen der Kirche größtmögliche Beachtung einbringen. Ihre denkmalhafte Isolation bekam die *Votivkirche* durch die auf das *Schottentor* zulaufende Dreiecksfläche, welche durch eine Querstraße von der Eingangsfassade abgesetzt wurde. „Diese [die Gartenanlagen] ermöglichten eine monumentale Distanzierung des Kirchenbaus und brachten ihn mit den umgebenden Bauten zu bildhafter Wirkung. Auf diesen Effekt sind auch die Terrassen mit den anschließenden Stufen und die dagegen abgesenkte Rasenfläche abgestimmt, sodass die Votivkirche zugleich im Zentrum und in abgerückter *Erhöhung* steht."[160] (Abb. 267)
Die *Votivkirche* am *Rooseveltplatz* an der *Wiener Ringstraße* ist Teil einer in Europa einzig dastehenden städtebaulichen Gesamtleistung.[161] Der Ringstrasse kam dabei unter anderem die grundlegende Aufgabe zu, nicht nur die Monumentalbauten und die Wohnstätten der Oberschicht, sondern auch sakrale Bauten mit dem feudal geprägten Stadtkern zu verschmelzen.

[159] BÖSEL, Richard, KRASA, Selma, *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession*... S.189
[160] Ebd. S.190
[161] Die Voraussetzung für die Errichtung der *Votivkirche* auf den Wiener Glacis sowie für den Anbruch der so genannten Ringstraßenära war das *von Kaiser Franz Joseph* an den Minister des Inneren, *Alexander Freiherrn von Bach*, gerichtete Allerhöchste Handbillet, dessen Anfangsworte „Es ist Mein Wille" inzwischen in die Geschichte eingegangen sind. Dieses enthielt die Anordnung, „die Erweiterung der inneren Stadt mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff zu nehmen, zu diesem Zweck die Umwallung und –Fortifikation der inneren Stadt so wie (die) Gräben um dieselbe aufzulassen und dabei auf die Regulierung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht zu nehmen".
aus: CZEIKE, Felix, *Geschichte der Stadt Wien*... S.191ff.

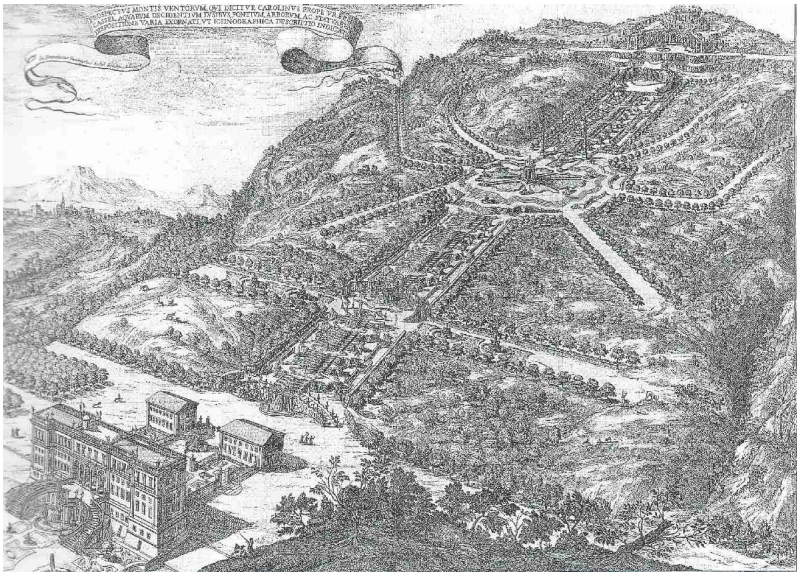


Abb. 264: *Kassel-Wilhelshöhe*. Vogelschauansicht der am *Karlsberg* projektierten Anlage. Kupferstich nach *Giovanni Francesco Guerniero*, 1706. Die Grafik zeigt eine Synthese aller Eindrücke, die der Bauherr, *Landgraf Karl von Hessen-Kassel* auf einer Italienreise 1699/1700 mit dicht gedrängtem Besichtigungsprogramm empfangen hatte (*Wasserfälle von Terni*, *Palazzo Farnese*, *Villen von Frascati*). Das Projekt *Guernieros*, das die Finanzierungsmöglichkeiten des Landgrafen um ein Vielfaches überstieg, konnte 1701 bis 1718 lediglich zu einem Drittel verwirklicht werden.

Ein Hauptinstrument barocker Raumplanung war die ortsverbindende Achse einerseits in der Funktion als Verkehrs- und Erschließungsweg, andererseits als optisch wirksame Verbindung wichtiger Punkte. Bis zum 16. Jahrhundert waren axiale Straßenachsen in der europäischen Stadt eine Ausnahme. Das erste große System von Straßengeraden wurde unter *Papst Sixtus V.* (1585 – 1590) in Rom angelegt. Ziel der Baumaßnahme war es, von welchen Platz auch immer, „sich aufmachen und sozusagen in gerader Linie zu den berühmtesten Andachtsplätzen gelangen."[162] Geometrie sollte nicht nur eine abstrakte Ordnung sein, „sondern eine Technik, Ordnung in sinnliche Erfahrung, in Anschauung umzusetzen."[163] Zudem ließen sich städtische Achsen auf diese Weise zu einem mondänen System der Raumerschließung steigern.

Mit der Anlage des Gartens von *Versailles* in den 1660er Jahren wurde es zunehmend üblich, auch die geometrische Ordnung der Gärten durch ausstrahlende Achsen in die Landschaft hinein zu verlängern. Die Gesamtlänge der Mittelachse von *Versailles* misst ungefähr neun Kilometer und vereint Stadt, Schloss und Garten zu einem Gesamtkonzept.

„In dieser weit ins 18. Jahrhundert reichenden Wirkung von *Le Nôtres* Gartenkunstwerk lag mehr als die bloß äußerliche Nachahmung der prunkvollen Selbstdarstellung *Ludwig XIV*. Form und Funktion seines Parks waren Ausdruck der politischen Rolle des Herrschers im Zeitalter des Absolutismus,...."[164] Selbst die Natur hatte sich dem König unterzuordnen.

Im Unterschied zu den Französischen Barockgärten und –parks, welche sich fast gänzlich in der Ebene erstreckten, begann im Westen von Kassel um 1700 der Bau des *Bergparks Wilhelmshöhe*. Die Anlage erstreckt sich am Osthang des *Habichtswaldes* beginnend mit dem sogenannten *Herkules* oder *Riesenschloss* und den Kaskaden bis hinunter zu Schloss *Wilhelmshöhe* (Abb. 264).[165]

[162] HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?...* S.130
[163] Ebd.
[164] BUSCH, Werner, *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, S.467
[165] Vgl. Kapitel Linearer, inszenierter Aufstiegsweg dieser Dissertation.





Abb. 265, links: *Bergpark Wilhelmshöhe*, Kassel, um 1700.
Blick auf *Schloss Wilhelmshöhe*, dahinter der so genannte *Herkules*.
Abb. 266, rechts: Blick vom *Herkules* oder *Riesenschloss* hinunter zur Stadtmitte von Kassel.

Als Teil des Gesamtkonzeptes kann auch die *Wilhelmshöher Allee* betrachtet werden, welche als kilometerlange, schnurgerade Ost-West-Achse vom damaligen Stadtrand Kassels zu *Schloss Wilhelmshöhe* und damit auch in Ausrichtung zum *Herkulesschloss* angelegt wurde (Abb. 265).[166]
Das Besondere an dieser Achse ist, dass sie sich vom Schlossgebäude bis zum *Herkules* zwar als Symmetrie-, Blick- und zum Teil als Wasserachse in linearer Form fortsetzt, nicht jedoch als lineare Erschließungsachse (Abb. 267). Im Gegensatz zur Parkanlage von Versailles spielen hier statt gerader barocker Nebenachsen überraschende Wegführungen und Aussichtpunkte eine wichtigere Rolle. Die Ausrichtung der Eingangsfassaden von Schloss- und Parkanlagen entlang der linearen Achse orientieren sich zwar nach städtebaulichen Kriterien, die Erschließung des Bergparks erfolgt jedoch über ein Netzwerk von Wegen. Je näher man dem *Herkulesschloss* am höchsten Punkt der Anlage kommt, desto stärker kommt die herrschaftliche Identität des Ortes zum Ausdruck: Die Wege greifen weit über die lineare Achse hinaus und bringen dadurch den Landschaftsraum unter ihre Herrschaft.[167] Schließlich werden Natur- und Wegraum in das enge Korsett der zum *Herkules* führenden Kaskaden gezwungen. Am Ende der Sequenz stimmen Symmetrie-, Blick- und Erschließungsachse gleichsam als Fortsetzung der linearen Hauptachse wieder überein.

Die markante Form der Pyramidenspitze des oktogonalen *Herkulesschlosses* am höchsten Punkt der Anlage betont die Wurzel der linearen Achse, welche über mehrere Bassins, Grotten, Querachsen und Plätze durch das tieferliegende Wohnschloss *hindurch* zur Stadt führt (Abb. 276).

[166] Vgl. http://lexikon.freenet.de/Bergpark_Wilhelmsh%C3%B6he
[167] Vgl. BUSCH, Werner, *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*... S.466-469

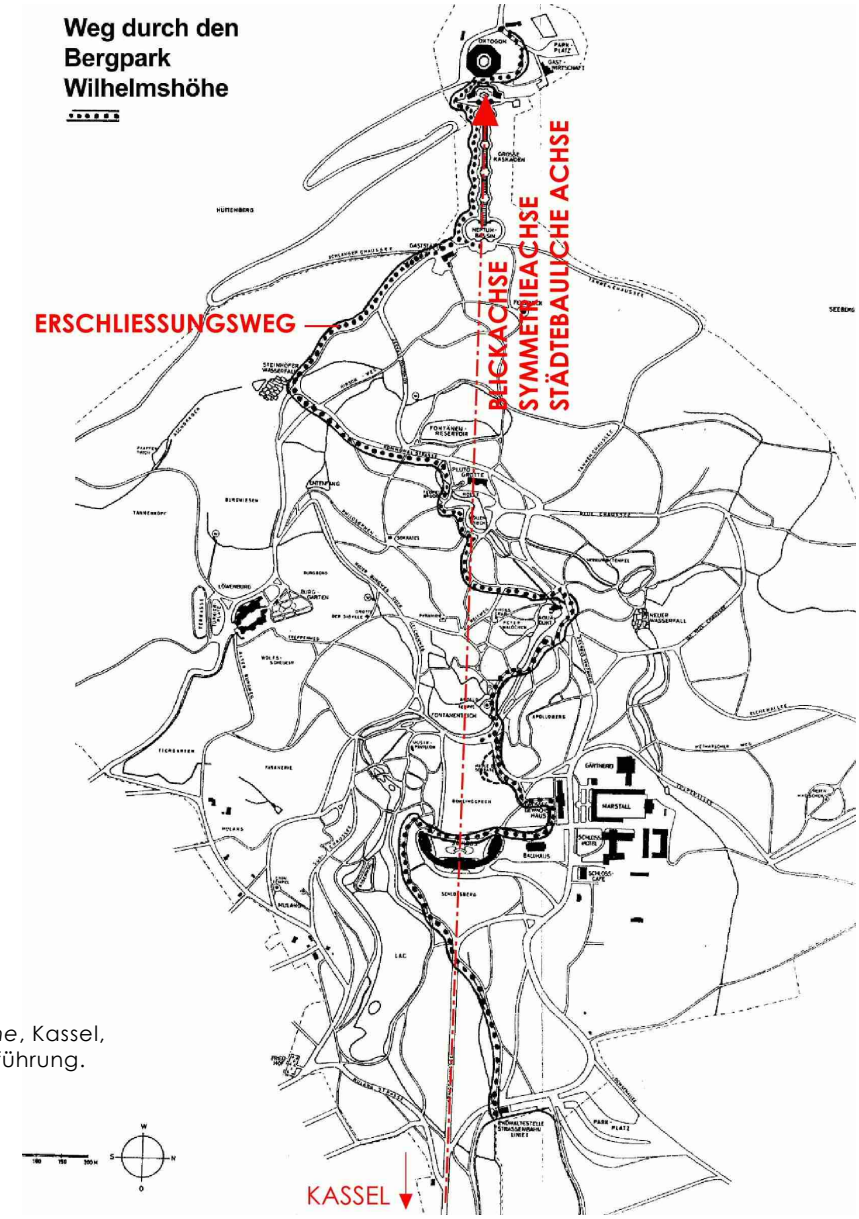


Abb. 267: *Bergpark Wilhelmshöhe*, Kassel, Grundriss mit Weg- und Achsenführung.

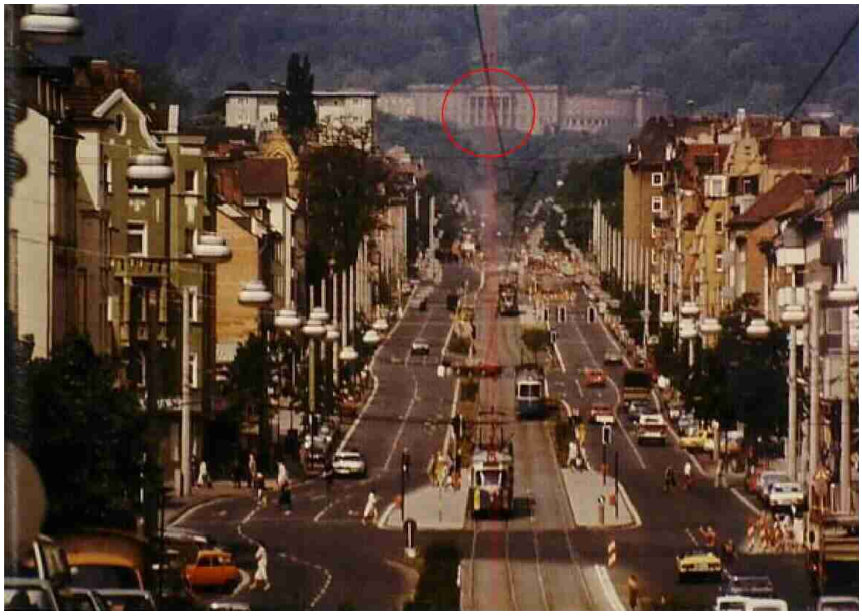


Abb. 268: Städtebauliche Ausrichtung des Hauptportals von *Schloss Wilhelmshöhe* in Kassel.

Herkules* oder *Riesenschloss



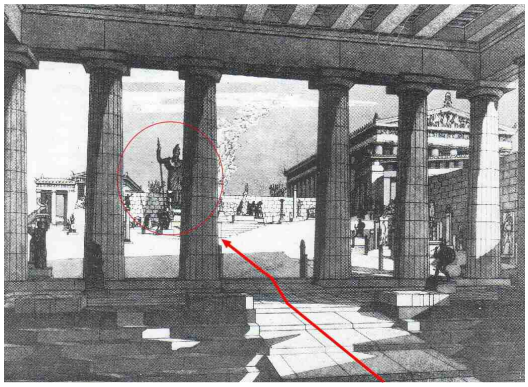
Abb. 269: Blick auf Stufen und Kaskaden vor dem *Herkules, Bergpark Wilhelmshöhe*. Beim Blick auf den hoch aufragenden *Herkules* kann das subjektive Empfinden eines Drehgefühls oder Schwankens entstehen.

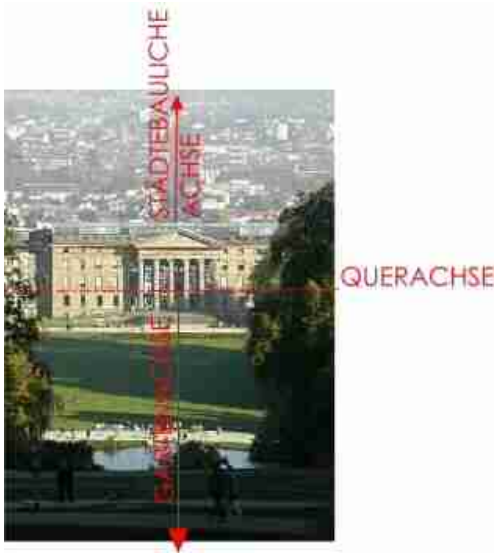
Im Unterschied zu ebenen Schlossanlagen, deren Achsensystem in Wirklichkeit nur aus der Vogelperspektive erkennbar ist, wird hier die Linearität infolge der Terrassierung des Anwesens bereits in Augenhöhe des Menschen sichtbar[168]. Länge und Ausrichtung der Achsen können dadurch überhaupt erst erkannt und eingeschätzt werden. Die hierarchische Abstufung der einzelnen Bauten entlang der Achse kann ebenso wie der Standort des Betrachters in Bezug zur Achse nach den vertrauten und geläufigen Wahrnehmungsgewohnheiten unserer Kultur bewertet und beurteilt werden: Je höher und damit signifikanter das Bauwerk, desto bedeutungsvoller ist es.
Die visuelle *Thematisierung von Länge* kann damit als Demonstration größter Machtfülle und sozialen Prestige verstanden werden.[169] Zudem erfüllt eine erhöhte Lage seit jeher herrschaftliche Ansprüche. Durch die Ausrichtung der Erschließungsachse zur Stadt kann gleichsam von einem hierarchischen Gefälle beginnend beim Landesherren als Machthaber zum Gemenge der untergebenen Menschen in der Stadt gesprochen werden. Der grandiose Ausblick verbindet den Betrachter mit der weit entfernten Stadt-Landschaft und vermittelt so ein Gefühl von Macht und Allgegenwärtigkeit des Herrschers[170].

Das Thema unterschiedlicher Höhen entlang einer Erschließungsachse kann eine Aufzählung unterschiedlicher Gefühlsreaktionen nicht außer Acht lassen. „Die tiefere Ebene ruft Intimität, Unterlegenheit, Geborgenheit, Klaustrophobie hervor, die höhere Ebene vermittelt Heiterkeit, Herrschaft, Überlegenheit, Ausgesetztsein und Schwindelgefühl (Abb. 269); der Akt des Hinabsteigens bedeutet auch Hinuntergehen ins Bekannte, der Akt des Hinaufsteigens enthält das Hinaufgehen ins Unbekannte.“[171]

[168] Zwischen dem höchsten Punkt des Bergparks, dem *Karlsberg* mit dem *Herkules* und dem Schloss im unteren Teil des Parks liegt eine Höhendifferenz von cirka 250 Metern.
[169] HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*... S.133
[170] Vgl. CULLEN, Gordon, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*... S.41
[171] CULLEN, Gordon, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*... S.38

Abb. 270, links: *Propyläen* auf der *Akropolis* in Athen, 437 – 432 v. Chr.
Abb. 271, rechts: Schloss *Wilhelmshöhe*, Kassel, um 1700





Die durch die mächtige lineare Achse bewirkte Pracht wirkt auch auf natürliche, bescheidene Elemente wie Wasser und Grünflächen. Sie können durch ihre Lage auf der Achse optisch mit in das Interesse einbezogen werden und machen dadurch Schloss und Park zu einem komplexen Gesamtwerk.[172]

Interessant ist ein Vergleich des Schlossgebäudes[173] auf der *Wilhelmshöhe* in Kassel mit der Anordnung der *Propyläen* auf der *Akropolis* in Athen (Abb. 270, 271). Trotz mehr als zweitausend Jahre Unterschied in der Bauzeit ist doch eine augenfällige Gemeinsamkeit festzustellen:
Beide Gebäude stehen quer zur Hauptachse, sind „Waagrechte im rechten Winkel zu der Richtung, die einem die Architektur, in der man sich befindet, aufzwingt."[174] Querachsen sind „Kraftlinien", welche die lineare Achse in Form von untergliederten Zielen hierarchisieren. *Le Corbusier* spricht in diesem Zusammenhang von der „Achse als Ordnungselement der Architektur" sowie von Anordnung als „Hierarchie der Achsen", ebenso von einer „Hierarchie der Ziele und Klassifizierung der Absichten".[175]

[172] Die Gesamtgröße des *Bergparks-Wilhelmshöhe* wird mit 240 Hektar angegeben (das sind cirka 350 Fußballfelder).

[173] Der Mittelteil des Schlosses entstand in den Jahren 1791-1803 nach Entwürfen des deutschen Architekten *Heinrich Christoph Jussow* (1754-1825). Fünf Jahre zuvor entstanden die vorerst frei stehenden Seitenflügel des Schlosses nach Plänen des französischen Architekten *Simon Louis du Ry*. *Ry* baute 1769-79 nach teilweise erhaltenen Vorgaben von *Claude-Nicholas Ledoux* das *Fridericianum* in Kassel, welches aufgrund seiner fast identischen Fassade mit dem Mittelteil des Schlosses *Wilhelmshöhe Jussow* vermutlich als direktes Vorbild gedient haben muss. *Ledoux* studierte bei *Nicolas François Blondel* an der *Academie Royale d´Architecture* (ab 1795 *École des Beaux-Arts*) in Paris die italienische Renaissance sowie antike Bauwerke.
Zudem besteht die Vermutung, dass *H. Ch. Jussow* von *Piranesis* Darstellungen vom Tempel in *Paestum*, welcher 1750 erstmals von *Jacques-Germain Soufflet* vermessen wurde, beeinflusst wurde. Diese wurden mit breiter europäischer Wirkung 1778 veröffentlicht, also nur wenige Jahre vor Baubeginn von Schloss *Wilhelmshöhe* in Kassel. Vor allem in Paris kamen in Folge dieser Publikationen wuchtige dorische Säulen in Mode.
Schließlich veröffentlichte *Johann Joachim Winckelmann* im Jahre 1764 seine epochale *Geschichte der Kunst des Altertums*. Auch er stand 1758 vor den drei Tempeln in *Paestum*. Mit seiner genauen Beschreibung der in Rom angehäuften Kunstwerke öffnete er erstmals den Blick auf die Grundlage der griechischen Klassik. In Europa beginnt daraufhin der strenge, ruhige Stil des Klassizismus.
(nach: GRUBEN, Gottfried, *Klassische Bauforschung* unter www.koldewey-gesellschaft.de)

[174] Nach *Le Corbusier* in Bezug auf die *Propyläen* der *Akropolis* von Athen.
(aus: LE CORBUSIER, 1922, *Ausblick auf eine Architektur*...S.141)

[175] CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur* S.141

Schlossgebäude und *Propyläen* signalisieren als Querachsen jene Schnittstellen, die den Ausgangspunkt *zweier* Achsen markieren, welche in genau gegensätzliche Richtung verlaufen. Nach *Le Corbusier* sendet die *Akropolis* ihre Wirkung bis weit zum Horizont hinaus[176], ebenso wie die Parkanlage auf der *Wilhelmshöhe* weit hin sichtbar ist. In entgegengesetzter Richtung führt von den *Propyläen*, dem Eingangsbauwerk der *Akropolis*, die Achse über die 9 Meter hohe Kolossalstatue der *Athena Promachos* bis zum *Pentelikon* (1109 m) im Hintergrund. Ebenso führt die lineare Achse vom *Schloss Wilhelmshöhe* über die Kaskaden zum *Herkulesschloss*. Der Schlosspalast ist „hoch genug, um einen Talblick zu gewährleisten und vom Tal gesehen zu werden, doch am Fuße der eigentlichen Gartenachse."[177]

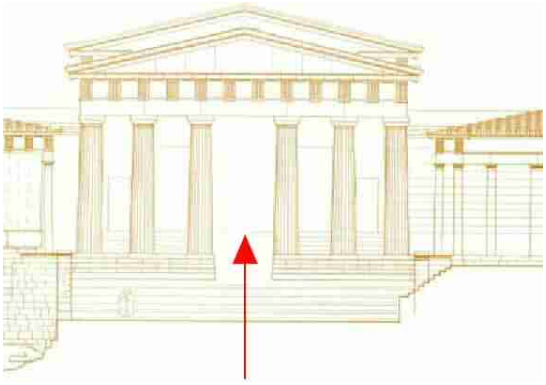


Abb. 272: *Propyläen* auf der *Akropolis* in Athen (Rekonstruktionszeichnung von *Tassos Tanoulas*), 437 v. Chr. begonnen.



Abb. 273: *Tempel der Hera*, *Paestum*, 5. Jahrhundert v. Chr.



Abb. 274: Schloss *Wilhelmshöhe*, Kassel. 1791-1803 nach Entwürfen des deutschen Architekten *Heinrich Christoph Jussow* erbaut.

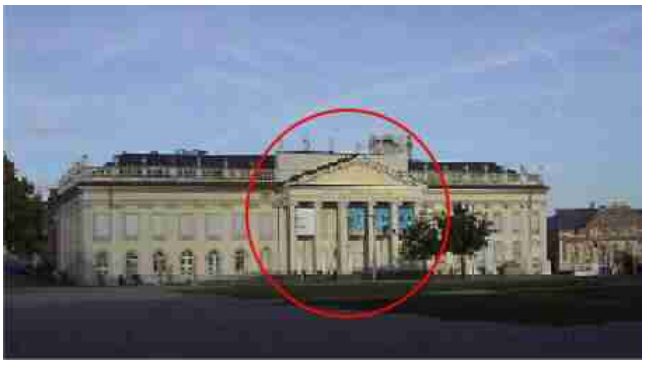
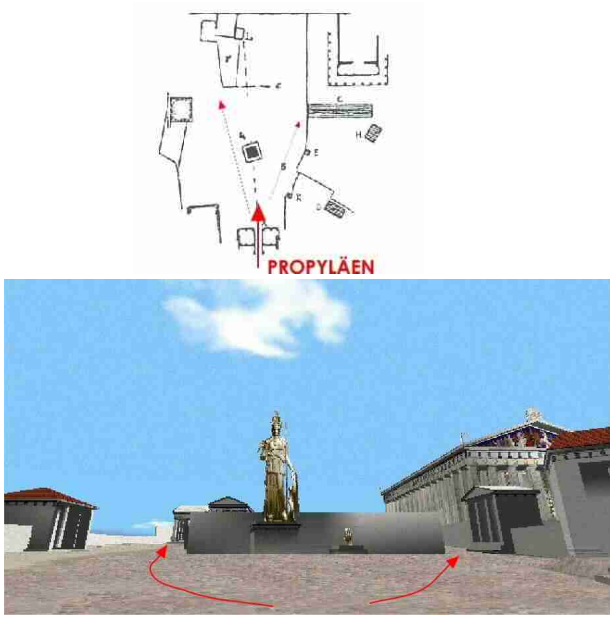


Abb. 275: *Fridericianum*, Kassel 1769-79 von *Simon Louis du Ry* nach teilweise erhaltenen Vorgaben von *Claude-Nicholas Ledoux* erbaut.

[176] CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur* S.141
[177] HANSMANN, Wilfried, *Zauber des Barock und Rokoko*... S.105

Abb. 276, links: *Bergpark Wilhelmshöhe*, Kassel.
Abb. 277, rechts : Blick von den *Propyläen* auf die Hauptbereiche der *Akropolis*, Grundriss und Perspektive (Rekonstruktion).





Auf Abbildung 264 der ursprünglichen Planung ist darüber hinaus zu erkennen, dass sowohl jene Fassade, welche zur Stadt hin ausgerichtet ist, als auch jene Fassade, die bergwärts gerichtet ist, über einen signifikanten Eingangsbereich verfügt. Zweitere sollte sogar über einen *Ehrenhof* erschlossen werden.

Der Erschließungsweg am *Bergpark Wilhelmshöhe* weicht immer wieder von der linearen Achse ab. Zudem besteht die Möglichkeit, auf benachbarte Aussichtpunkte zu wechseln und so die einzelnen Bauwerke, welche entlang der linearen Achse platziert sind, nicht frontal, sondern in ihrer Gesamtphysiognomie zu sehen (Abb. 276).
Auch am Beispiel der *Akropolis* in Athen ist zu bemerken, dass *Parthenon* und *Erechtheion* nicht direkt auf einer linearen Achse positioniert sind sondern seitlich davon (Abb. 277). Die Eingangsachse ist nicht exakt linear, „hält" aber die wichtigsten Baukörper, die individuell gestaltet sind, „zusammen".

Schließlich ist der Effekt des „Netz- oder Gitterwerks" zu erwähnen, welchen beiden Eingangsbauwerken, *Schloss Wilhelmshöhe* und *Propyläen* der Akropolis, gemeinsam ist. Die „Zerlegung" und „Rahmung" der Eingangsfassaden bringt entfernte Szenen näher an das Blickfeld des Betrachters heran (Abb. 274, 275). Details sind besser zu erkennen, weil das Netzwerk den Hintergrund in einzelne Bildausschnitte zerlegt und dadurch die Aufmerksamkeit auf spezielle Einzelheiten lenkt. „Ein solcher Kunstgriff bringt Leben in die ferne Landschaft oder Stadtsilhouette, auf diese Weise werden bestimmte Ausschnitt betont oder verstellt."[178]

[178] CULLEN, Gordon, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*... S.39

AUSRICHTUNG NACH POLITISCHEN UND RELIGIÖSEN ZENTREN

DER TEMPELBEZIRK VON THEBEN

In der Zeit um 1500 v. Chr. (*Neues Reich*) stieg Theben zum politischen und religiösen Zentrum Ägyptens auf. Ursprünglich bezog die Stadt sowohl das West- als auch das Ostufer des Nils in sein Gebiet mit ein. Heute wird für gewöhnlich lediglich das Westufer mit Theben bezeichnet, wohingegen das Ostufer der alten Stadt in Karnak im Norden und Luxor im Süden aufgespaltet ist (Abb. 278).
In Karnak befand sich der riesige Tempelbezirk des *Amun-Re*[179], welcher seit dem *Mittleren Reich* (11. und 12. Dynastie, 2119-1794/93 v. Chr.[180]) als Lokalgottheit von Theben verehrt wurde. Ihm zur Seite stand im Norden der *Month-Bezirk*, im Süden der *Mut-Bezirk*, im Osten das *Aton-Heiligtum Echnatons* und 2,5 Kilometer südlich am Nilufer der *Luxor-Tempel*. Zudem gehörten zum Besitz des *Amun* ungefähr fünfzig Königsgräber aus der 18. bis 20. Dynastie am Westufer des Nils sowie die zugehörigen Anlagen für den Kult der verstorbenen Könige.
Die einzelnen Stätten waren Teil der 35 Quadratkilometer großen thebanischen Tempellandschaft, welche durch den Nil in zwei Teile getrennt war. Um den Eindruck der Zusammengehörigkeit der östlich und westlich des Nils gelegenen Kultstätten zu signalisieren, wurden diese architektonisch in Verbindung gebracht:
Die riesige Tempelanlage des *Amun* in Karnak war Richtungsziel der Terrassenanlage von *Dêr el-bahri*[181] auf dem Westufer des Nils. Mit dem Tempel von Luxor war sie durch eine Allee von *Sphingen*[182] in Gestalt eines Löwen mit Königskopf verbunden (Abb. 278, 281). Der Hauptzweck dieser monumentalen Trassen zeigte sich bei den großen Festprozessionen. Bei dem auf dem Ostufer des Nils stattfindenden *Opet-Fest*, einer alljährlichen Prozession der königlichen Familie vom *Amontempel* in Karnak zum südlich gelegenen Tempel von Luxor, ging es um den Erhalt von himmlischer und irdischer Macht. Beim *Talfest (Schönes Fest vom Wüstental)* mit einer Verbindung von Ost- und Westufer stand die Regeneration der Schöpfung und der Fortbestand von Diesseits und Jenseits im Vordergrund[183].

---

[179] Im Reichsgott *Amun* nahm die abstrakte Vorstellung von multifunktionaler Göttlichkeit menschenähnliche Gestalt an. Durch seine Verbindung mit der Fruchtbarkeitsgöttin *Min* war er als *Amun-Min-Kamutef* sich selbst erzeugender Ur- und Schöpfergott, als *Amun-Re* Garant der kontinuierlichen Erneuerung der Welt und als König der Götter und Vater der Könige Herrscher der irdischen und himmlischen Sphäre.
(nach: SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S.153 u.522)

[180] Zeitangaben nach *Jürgen von Beckerath* in SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S. 528

[181] Die Eingangsachse des Tempels der *Hatschepsut* (1479-1458/57 v. Chr., Neues Reich) wurde nach der ursprünglichen Eingangsachse des *Amontempels* in Karnak aus der Zeit *Thutmosis I.* (1504-1492 v. Chr., Neues Reich) ausgerichtet.

[182] Prozessionsstraßen und Zugänge ägyptischer Tempel sind häufig durch liegende Mischwesen oder Tiergestalten flankiert, im Allgemeinen als *Sphingen* zusammengefasst. *Sphingen* sind teils mögliche Erscheinungsformen des Königs, teils die dem entsprechenden Herrn des Tempels geheiligten Tiere. Es handelt sich dabei um mächtige, abschreckende Wesen, welche den Zugang zu heiligen Stätten bezeichnen und beschützen. (nach: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*…S.244f.)

[183] Vgl. SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S.153

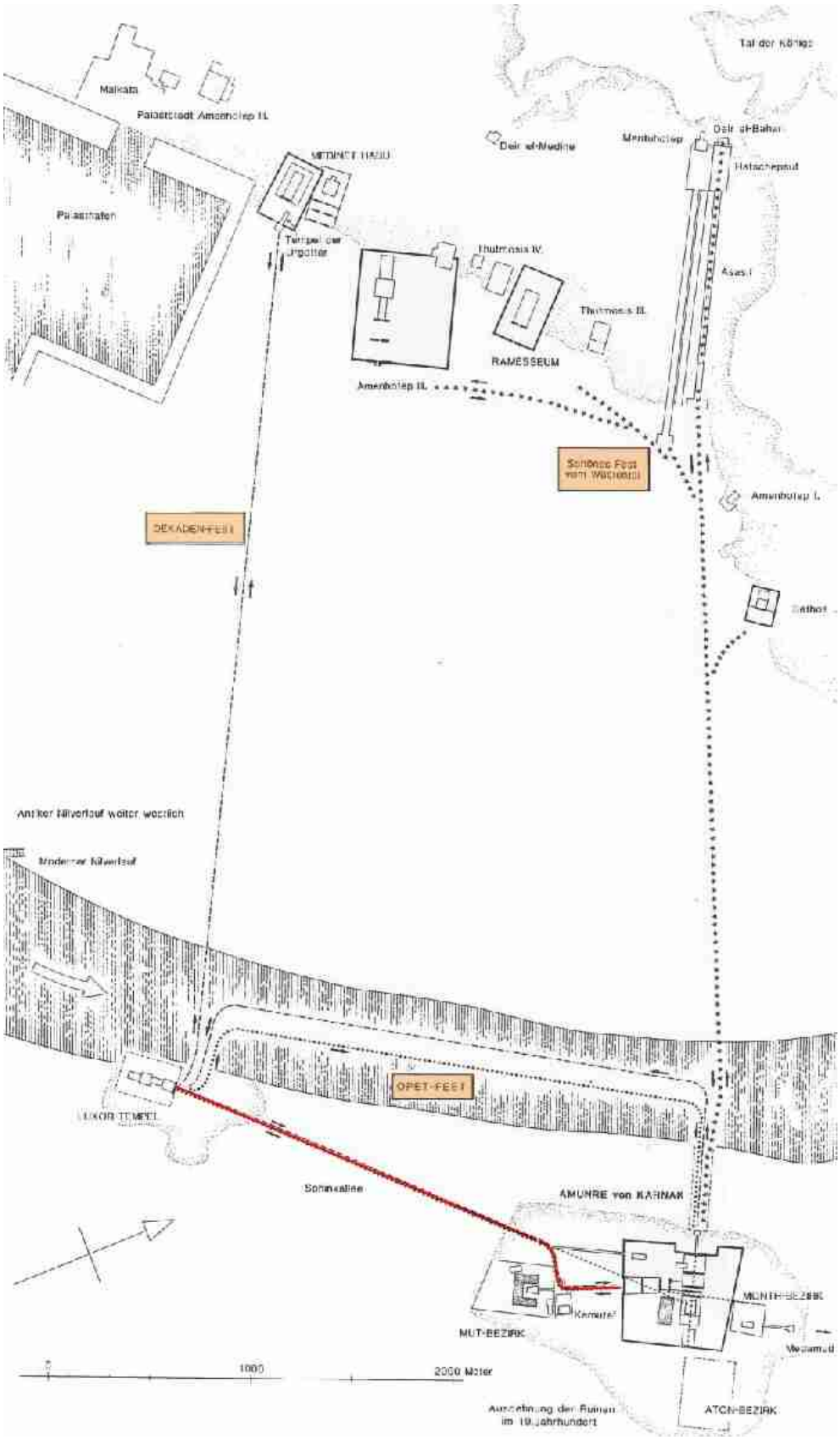


Abb. 278: Übersichtskarte über die thebanischen Tempel mit Angabe der wichtigsten Prozessionswege sowie der Sphinxallee, welche den *Luxor-Tempel* mit dem *Amun-Tempel* von Karnak verbindet.

Die Bedeutung dieser Prozessionen lag in der Erschaffung einer „untrennbaren Verbindung“ zwischen Himmel und Erde, Menschen und Göttern sowie Tod und Wiedergeburt.
Nach dem Wortursprung der „Prozession“[184] könnte auch von einem „Vorrücken“ in eine andere Form des Seinszustandes gesprochen werden, auch von einem „Vortreten“ vor die Götter. Als Beispiel sei hier das *Dekadenfest* genannt, das *Amun* von Karnak alle zehn Tage nach *Medinet Habu* führte. „Zunächst zog der Gott in einer Prozession nach Luxor und ruhte dort im Tempelhof. Dann setzte er in seiner Barke über den Nil und landete in *Medinet Habu*, um seine göttlichen Vorfahren *Kematef* und die *Acht Urgötter* zu besuchen…“.[185] *Amun* tritt vor die Götter und lässt sie durch ein Festopfer neu aufleben.
In Theben sollte jedoch nicht nur in Form eines Straßennetzes eine sichtbare Verbindung unter den einzelnen Tempelstätten hergestellt werden, sondern auch in der Ausrichtung der Tempel zueinander. Als Beispiel sei hier die Eingangszone des Tempels von Luxor sowie seine Orientierung zum *Amun-Bezirk* in Karnak näher erläutert (Abb. 280, 281):

Der *Tempel von Luxor* entand unter *Amenophis III*. (Regierungszeit 1388-1351/50[186], *Neues Reich*) als Ersatzbau für einen früheren Tempel aus dem *Mittleren Reich*.[187]
Den ältesten Teil der Tempelanlage bildet ein kleines Heiligtum aus füherer Zeit direkt hinter dem Eingangspylon. Vermutlich war es die sechste und letze Stationskapelle der *Hatschepsut* (Regierungszeit 1479-1458/57), welche entlang der Prozessionsstraße von Karnak und Luxor entstand.[188] Die Kapelle existierte somit bereits ungefähr neunzig Jahre, ehe unter *Amenophis III.* das innere Heiligtum für Kultstatue und Barke, der Säulensaal sowie der äußere Vorhof des *Luxor-Tempels* neu gebaut wurde. Sie befindet sich am Ufer des Nils und diente vermutlich als letzte Station früherer Prozessionen vor dem Übersetzen zum Westufer des Nils.
Interessant ist die Ausrichtung des Kapellengrundrisses zum ältesten Bestandteil des *Amun-Tempels* in Karnak, dem Hof aus der Zeit des *Mittleren Reiches* (Abb. 279). Die Wertschätzung früherer geheiligter Plätze scheint hier von großer Bedeutung gewesen zu sein. Die Tatsachse, dass *Amenophis III.* auch die Prozessionsstraße zum südlich des *Amun-Tempels* gelegenen *Mut-Tempels* in Karnak erneuern ließ[189], bekräftigt die zuvor getroffene Annahme.
Die Nebenachse vom zentralen Tempel, die Nord-Süd-Achse, besteht bereits seit dem *Mittleren Reich.* Vermutlich ersetzte auch schon *Hatschepsut* die ältere Kultanlage der *Mut* durch einen Neubau, welcher später noch erweitert wurde.[190] Die Nord-Süd-Achse des *Amun-Tempels* sowie die Prozessionsstraße nach Luxor sind damit älter als die Pylone III, II und I auf der Ost-West-Achse des Tempels von Karnak.

---

184 nach KLUGE, Etymologisches Wörterbuch, 24. Auflage, 2002, S. 726: *processio (-onis),* eigentlich „Vorrücken“, *procedere (processum)* „vorwärtsgehen, vorrücken, vortreten“, *cedere* „gehen, treten“
185 Vgl. ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*…S.111f.
186 Zeitangabe nach *Jürgen von Beckerath* in SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S.528
187 Vgl. KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*…S.83f.
188 Vgl. ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*…S. 119
189 Ebd. S.120
190 Vgl. SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S.162

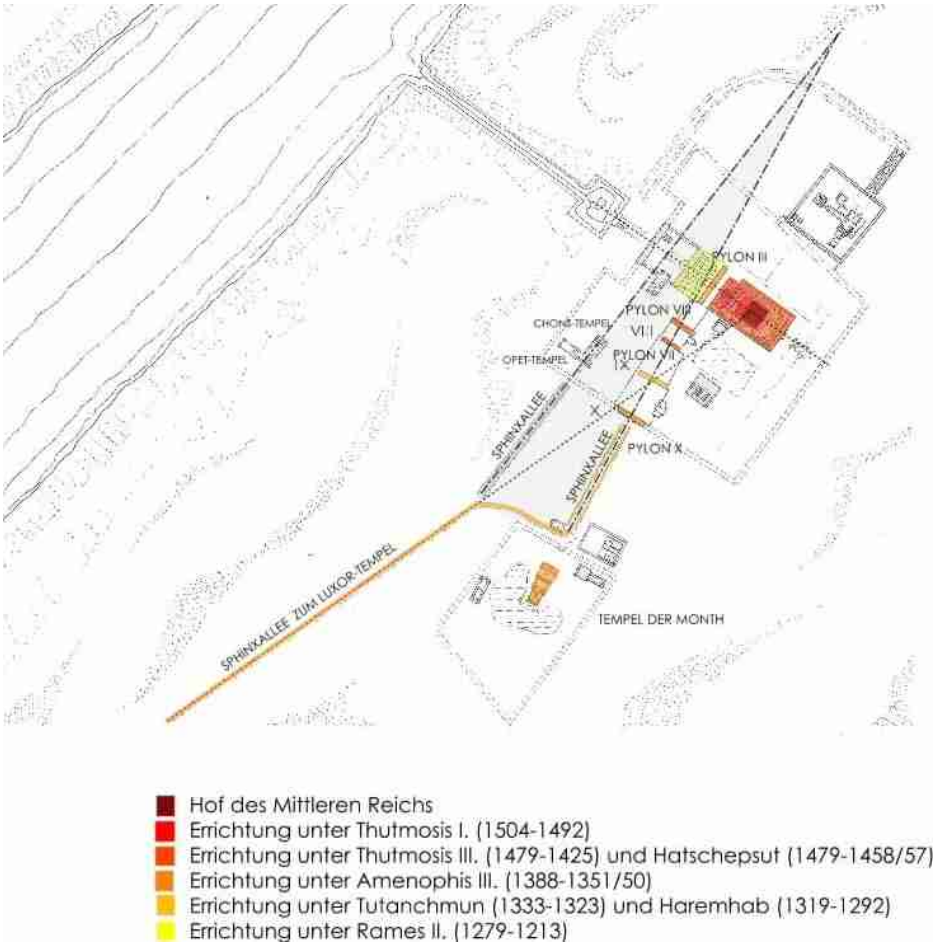


Abb. 279: Tempelbezirk des *Amun* in Karnak am Ende seiner langen Baugeschichte. Anhand einer genaueren Analyse des Lageplanes konnte festgestellt werden, dass der Winkel, welcher von jenen Sphinxalleen gebildet wird, die unmittelbar bis vor die südliche Umfassungsmauer des Tempels führen, ungefähr jenem Winkel entspricht, der auch am Tempel von Luxor wieder zu finden ist (Winkel zwischen den Symmetrieachsen jener Bauteile, die unter *Tutanchamun* und *Ramses II.* ausgeführt wurden). Die Lage des *Chons-* und des *Opet-Tempels* im Tempelbezirk des *Amun* wurde daher vermutlich durch die Form des *Luxor-Tempels* bestimmt, was die Bedeutung der Festprozessionen umso mehr verstärkt. Beide Tempelanlagen, Karnak und Luxor, sind daher nicht nur geistig, sondern auch architektonisch eng miteinander verbunden.

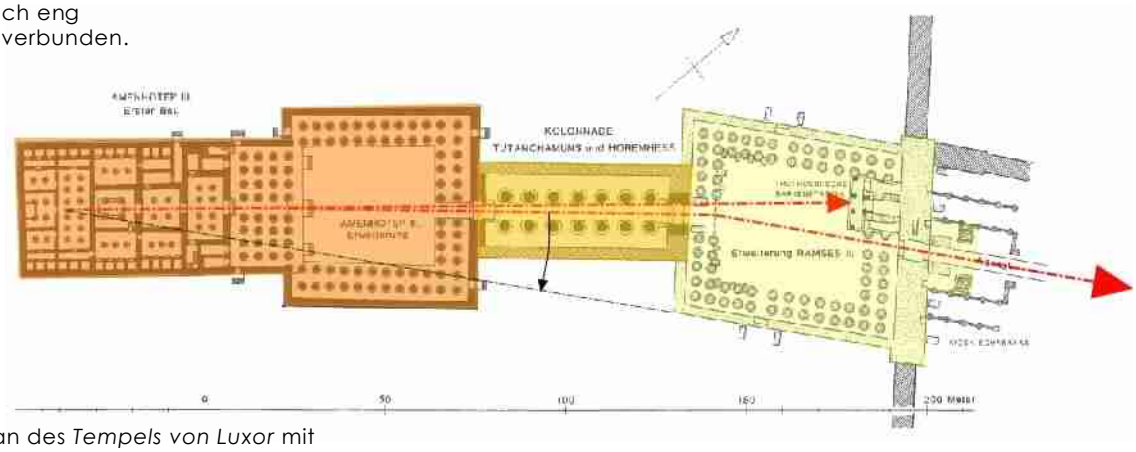


Abb. 280: Plan des *Tempels von Luxor* mit Angabe der Bauperioden.

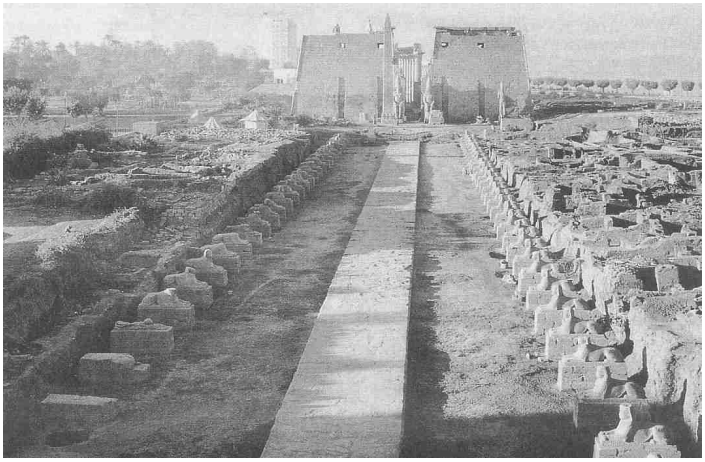


Abb. 281: *Tempel von Luxor*. Eingangspylon mit Sphinx-Allee, um 1260 v. Chr.
Es handelt sich dabei um die Form einer so genannten *Androsphinx,* die häufigste und einzige echte Form einer Sphinx. Sie hat die Gestalt eines Löwen mit Königskopf und ist gelegentlich mit einer Doppelkrone versehen. Die 2,5Kilometer lange Sphingenallee zwischen Karnak und Luxor besteht aus 2 x 365 Sphingen.
(nach: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*...S. 244)

Die Erweiterung des Tempelbezirkes von Karnak nach Süden hatte damit größere Priorität als jene nach Westen. Eine mögliche Begründung liegt in der besonderen Inszenierung der *Dekaden-Festprozession*: Der Zug führte entlang mehrere Kapellen von Karnak nach Luxor, mit dem Ziel, das religiös bedeutendste Heiligtum des *Ur-Amun*, *Medinet Habu*, am Südrand der thebanischen Nekropole zu besuchen. Von Luxor aus konnte sowohl der Nil direkt in ost-westlicher Richtung überquert werden, als auch der Tempel von *Medinet Habu* in jener Richtung erschlossen werden, welche nach Ansicht der Ägypter einer Verbindung von Diesseits und Jenseits gleichkam (Abb. 278). Die selbe Funktion kam dem *Luxor-Tempel* beim *Opet-Fest* zu.

Der Tempel von Luxor hatte im weitesten Sinn die Funktion eines *Gelenk*s, welches vom Irdischen ins Überirdische, vom Menschlichen zum Göttlichen überleiten sollte. Die Form seines Grundrisses ist nicht statisch, sondern signalisiert durch seine geknickte Achse eine Art von Bewegung. Diese Dynamik setzt sich in der ungewöhnlichen Orientierung des Tempels nach Norden, dem *Karnak-Tempel* zugewandt, fort, besonders aber durch die 2,5 Kilometer lange Sphinx-Allee, welche beide Tempel verbindet. „Unübersehbar ist der Hauptaspket des Tempels, nämlich als Stätte zur Abhaltung [unter anderem] des Opet-Festes."[191] „Der *Luxor-Tempel* galt ... als ein Ort der Entstehung der Welt. Der Tempel stand auf einem Urhügel.

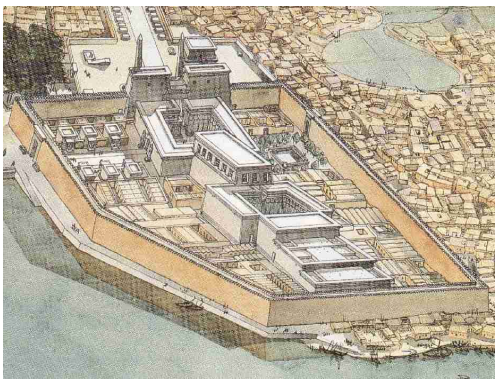
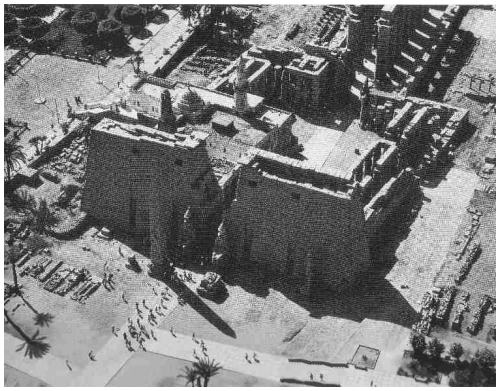


Abb. 282: Rekonstruktion der Tempelanlage von Luxor. Der Tempel wurde zum größten Teil in der Regierungszeit der beiden Pharaonen *Amenophis III.* und *Ramses II*. erbaut.



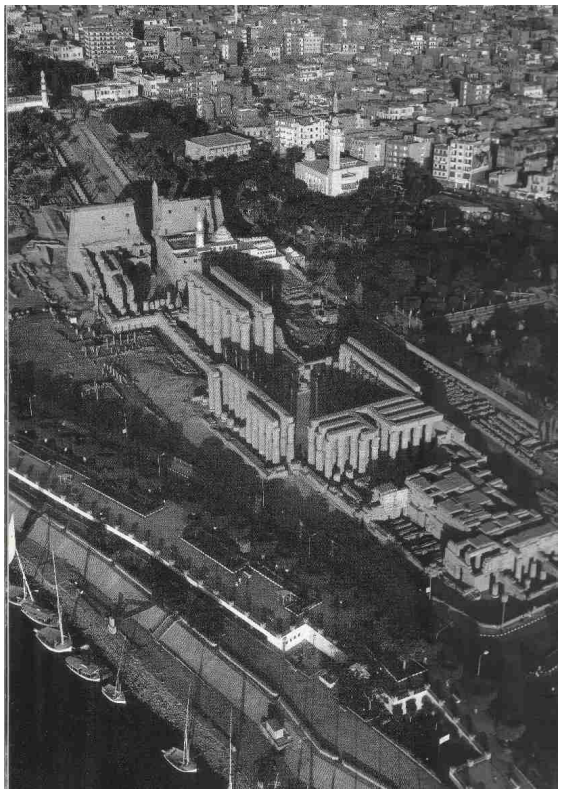


Abb. 283, oben: Blick auf den *Tempel von Luxor*. Luftaufnahme von 1993.
Abb. 284, links: Blick auf die Eingangszone vom *Tempel in Luxor*. Luftaufnahme von 1992.

[191] ARNOLD, Dieter, Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler...S.127

Hierher musste *Amunre* am Jahrestag der Weltentstehung zurückkehren, um den Schöpfungsvorgang zu wiederholen und damit eine zyklische Ernuerung der Welt und seiner selbst zu bewirken."[192]

Als ein zweiter Aspekt der Funktion des *Luxor-Tempels* zeichnet sich nach Untersuchungen von *Lanny Bell*[193] der des Königskultes ab. Auch hier ist die Ausrichtung des Tempels zum *Amun-Bezirk* in Karnak von größter Bedeutung. Der *Luxor-Tempel* scheint jene Stätte gewesen zu sein, in der der König mit seinem göttlichen *Ka* gereinigt und dadurch erst in das gottähnliche Wesen verwandelt wurde. „Der König beziehungsweise seine Statue empfingen die Göttlichkeit stufenweise beim allmählichen Fortschreiten in das Tempelinnere… Der König scheint sich sogar in *Amunre* selbst verwandelt zu haben."[194]

Nach vollzogener Vergöttlichung zeigte sich der König am Eingang zur Anlage, welche zur Zeit *Amenophis III.* aus einem nach vorne offenen, acht Säulen breiten und vier Säulen tiefen Saal bestand. *Amenophis III.* fügte später diesem Bau einen Säulenhof hinzu, welcher bereits in Richtung des bereits erwähnten *Stationsheiligtums* der *Hatschepsut* geneigt war. Unter *Tutanchamun* und *Haremhab* wurde an den Säulenhof eine Kolonnade von 2 mal 7 Papyrus- (oder Glocken-)Kapitellsäulen angefügt. Jener Bauteil, welcher schließlich unter *Rames II.* hinzugefügt wurde, ein Säulenhof und ein Pylon (Abb. 280, 285, 286), stimmt nun mit der Ausrichtung des Stationsheiligtums überein. Der Tempel erreichte damit eine Länge von 254 Metern. Seine besondere Form wird zu einem auf „ewig sichtbaren Zeichen der Vereinigung" mit dem Tempelbezirk von Karnak.

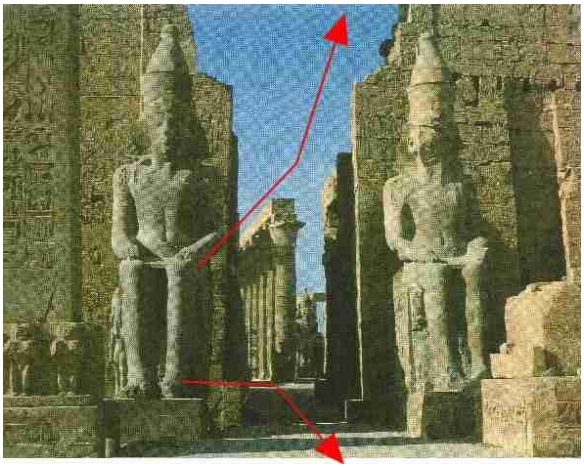


Abb. 285: *Tempel von Luxor*. Eingangszone. Im Hintergrund zu erkennen ist die Kolonnade *Amenophis III.* (Regierungszeit 1388-1351/50 v. Chr.) deren geknickte Achse der Tempelanlage eine starke Dynamik verleiht.



Abb. 286: Blick auf das Stationsheiligtum der *Hatschepsut* (Regierungszeit 1479-1458/75 v. Chr.) im 1. Hof des *Tempels von Luxor*.

[192] ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*…S.128
Der *Urhügel* spielte in den kosmogonischen Vorstellungen der Ägypter eine entscheidende Rolle: aus dem die chaotischen Urkräfte verkörpernden *Urozean* kommt das erste Land, der *Urhügel*, empor, auf dem sich sodann die eigentliche Erschaffung der Welt durch die *Urgottheit* vollzieht. In der ägyptischen Architektur wurde der *Urhügel* als Symbol für die sich immer wiederholende Schöpfung zu einem der wichtigsten Motive. Die Form der Pyramide bedeutete unter anderem die Stein gewordene Umsetzung des Urhügels, von dem das Leben seinen Ausgang nahm. (nach: SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*… S. 520 sowie BERTINETTI, Marcello, *Ägypten von oben*… S. 85)

[193] Ebd. S.128f.

[194] Ebd. S.129

PRASAT HIN PHIMAI – KHMER-TEMPEL MIT UNGEWÖHNLICHER SÜDOST-AUSRICHTUNG

Die Tempelanlage von *Phimai* befindet sich am *Khorat-Plateau* im Nordosten Thailands. Das zentrale Heiligtum des Tempels wurde vermutlich unter dem Khmer-König *Suryavarman I.* (1001-49) erbaut. Ende des 12. Jahrhunderts wurde der ursprünglich hinduistische Kultbau von König *Jayavarman VII.* in einen buddhistischen Tempel umgestaltet.[195]
Im Gegensatz zu anderen *Khmer*-Heiligtümern, deren Eingänge stets nach Osten blicken, ist *Phimai* nach Südosten, nach *Angkor* ausgerichtet. [196]



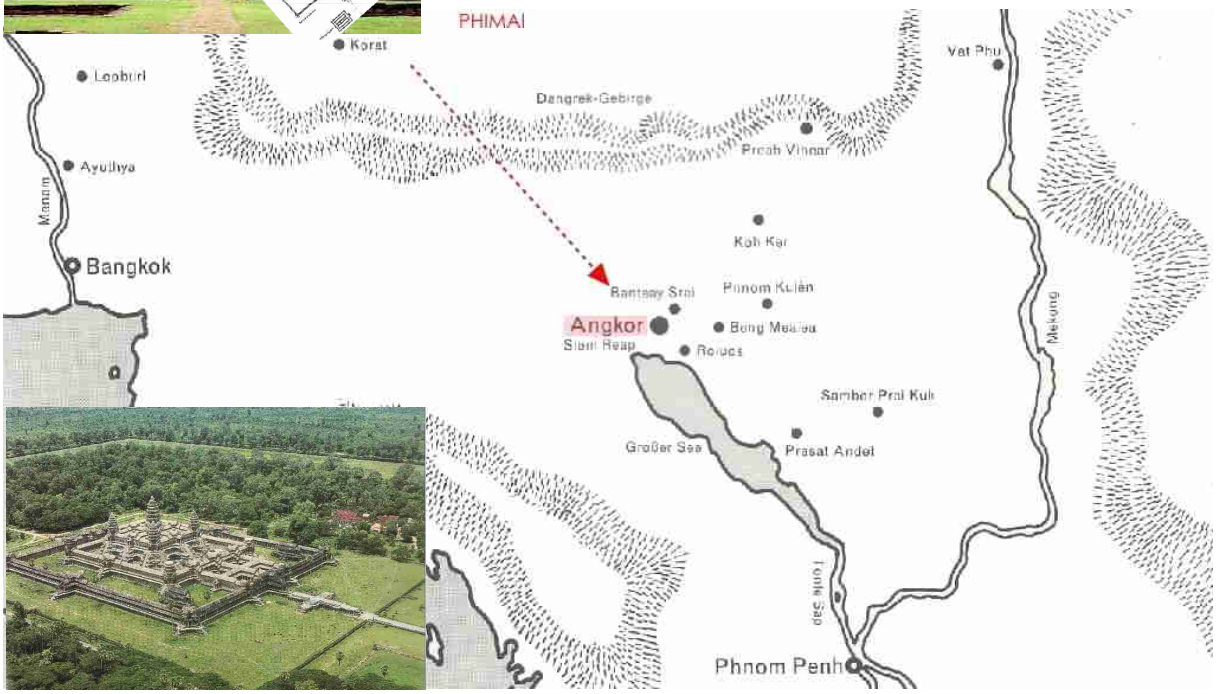


Abb. 287: Karte des Khmer-Reiches und seine Lage in Südostasien.
Abb. 288, links oben: Eingangsfassade der Tempelanlage von *Phimai*, Thailand, mit schematischer Darstellung seiner Ausrichtung zur Tempelstadt von *Angkor*, Kambodscha.
Abb. 289, links unten: Luftaufnahme von *Angkor Vat.*

[195] Vgl. CORNWEL-SMITH, Philip und BLENKINSOP, Philip, *Thailand*... S. 266

[196] Der Beginn des Khmer-Reiches von *Angkor (khmer:* Stadt) - von den Khmer selbst *Kambuja* genannt - wird üblicher Weise mit dem Jahr 802 angegeben, jenem Jahr, in dem sich *Jayavarman II.* zum *Deva-raja* (etwa: „*Gottkönig*") erheben ließ. In seiner größten Ausdehnung umfasste *Kambuja* das heutige Staatsgebiet von Kambodscha, das Delta des Mekong, das südliche Laos sowie das untere Thailand bis zum Isthmus von Kra. Die Kultur der Khmer war sehr stark von Hinduismus und Buddhismus beeinflusst, wobei letzterer auch heute noch ein tragendes Element der kambodschanischen Gesellschaft darstellt.
Begründet wird die religiöse Orientierung der Khmer mit der Einwanderung indischer und chinesischer Völker im 1. Jahrtausend. Der Beitrag Indiens spielte sowohl auf religiösem Gebiet als auch in der Architektur der Khmer eine wesentliche Rolle. Indien war als Ursprungsland der Kulte sowohl Vorbild für das architektonische Programm als auch für die Bautechniken der Khmer. Der wesentlichste Einfluss Indiens auf die Länder Südostasiens bestand jedoch darin, dass auch hier monarchistische Regierungsformen eingeführt wurden. „Entsprechend der indischen Auffassung von Königtum ist der Herrscher ein Gott auf Erden, der Vertreter *Indras*, der König der Götter." (nach: STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*...S. 82). Die Tempel der Gottkönige weisen daher in Indochina dieselben Parallelen zum kosmischen Berg *Meru* auf, wie sie bereits aus Indien bekannt sind. Ebenso folgt die Ausrichtung des Tempeleingangs dem indischen Vorbild. (vgl. Kapitel *Ausrichtung des Eingangs nach Osten* dieser Dissertation)

Angkor bildete vom 9. bis zum 15. Jahrhundert das Zentrum des historischen Khmer-Königreiches *Kambuja*. Um zu verstehen, welche mächtige Stellung *Angkor* in Südostasien einst einnahm, muss kurz auf Entstehung und Entwicklung der Stadt eingegangen werden:

Gegründet wurde *Angkor* von *Jayavarman II.,* der lange am Hof der *Śailendra*[197] auf Java gelebt hatte. Vermutlich übernahm er von den indonesischen Herrschern nicht nur die Auffassung, wonach der König Mittler und Fürsprecher zwischen den Gottheiten und Menschen war, sondern auch die Symbolik des Tempelberges, etwa jenem von *Borobudur* in Java. Weiters wird vermutet, dass *Jayavarman II.* auch Kenntnisse über die künstliche Bewässerung der Reisfelder aus Indonesien mitbrachte. „Ohne diese Kenntnisse ließe sich unmöglich erklären, warum er seine Hauptstadt ausgerechnet in die Ebene von Angkor verlegte, denn eine solche Entscheidung war nur sinnvoll, wenn er von vornherein wusste, auf welchen Grundlagen sich die Macht des Khmer-Reiches aufbauen ließ."[198]

Die Herrscher von *Angkor* hatten erkannt, dass das Reich durch Verdoppelung oder gar Verdreifachung der Reisernte zu Reichtum und Macht gelangen kann. Um dem Rhythmus des Monsuns[199] nicht länger unterworfen zu sein, war es nötig, in der Regenzeit Wasser zu speichern, um in der Trockenzeit die Felder damit zu bewässern. Nach und nach entstanden in Angkor riesige Wasserspeicher, welche in Kambodscha *baray* genannt werden (Abb. 290). Mit dieser umfangreichen Wasserbautechnik konnten die Khmer den intensivsten und damit ertragreichsten Reisanbau betreiben, der je in Südostasien existiert hatte.

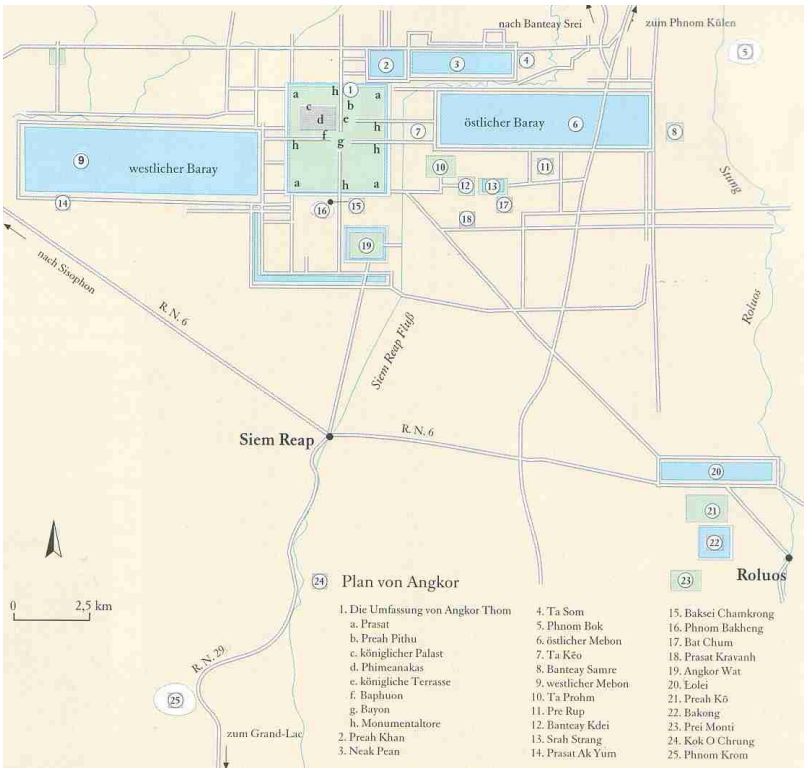


Abb. 290: Lageplan von *Angkor*, Kambodscha. Gründung der Stadt im 10. Jh.

[197] *Śailendra* war eine im 8. Jahrhundert durch den Anbau von Reis reich gewordene Dynastie in Java.

[198] STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*...S.45f.

[199] Dem Rhythmus des Monsuns unterworfen zu sein, bedeutete vier- bis fünfmonatige Regenzeit und sieben- bis achtmonatige Trockenzeit.

Stierlin[200] berechnete für die Gesamtfläche der Region von *Angkor* während seiner agrarischen und kulturellen Hochblüte im 12. Jahrhundert eine Bevölkerungszahl von rund 700 000 Menschen, welche in einem 1000 Quadratkilometer großen Gebiet lebten. Dies entspricht einer Bevölkerungsdichte von 700 Einwohnern pro Quadratkilometer. Im Vergleich dazu wies die Stadt Klagenfurt in Kärnten im November 2005 in etwa die gleiche Bevölkerungsdichte auf.[201] Damit wird klar, welche hohe Bevölkerungsdichte *Angkor* in so früher Zeit hatte.

Durch die damit gegebene große Anzahl an Arbeitskräften war es möglich, einen Produktionsüberschuss und damit ein großes Vermögen anzuhäufen, welches große künstlerische und religiöse Leistungen ebenso ermöglichte wie den Unterhalt einer starken Armee. Die Masse des Volkes wurde in Angkor von Anfang an durch eine allmächtige Zentralgewalt organisiert. Absoluter Herrscher war der König, welcher sich nicht nur um Regierungsangelegenheiten kümmerte, sondern auch die Funktion eines unumgänglichen Mittlers zwischen Himmel und Erde einnahm. Er war befähigt, durch entsprechende Riten Macht über die Götter zu erlangen und damit die Wohlfahrt des Reiches zu sichern. „Er wandte sich an die Gottheit, um... die regelmäßige Wiederkehr des Monsuns zu gewährleisten. Er war für die materielle Weltordnung verantwortlich, war die Quelle aller Segnungen, ohne welche die Menschen nicht zu leben vermochten. Er war der Mittler, der irdische Stellvertreter der Gottheit,... Durch die Verknüpfung aller technologischen Möglichkeiten mit magisch-religiöser Macht sicherte er die Wohlfahrt seines Reiches und steigerte gleichzeitig die Macht der Gottheiten, in deren Paradies er nach seinem Tod einging.“[202]

König *Jayavarman II.* (802 - 850) baut die erste Stufenpyramide in Kombination mit dem königlichen *Lingam*, das Symbol für die faktische Vereinigung von König und Gott. Diese architektonische Konstruktion wurde gewissermaßen zum Gleichnis des Gottkönigtums. Nach und nach folgten weitere Tempelbauten wie etwa das um 881 erbaute Heiligtum *Bakong*, welches vermutlich vom *Borobudur* in Java inspiriert wurde, der Tempelberg *Phnom Bakheng* (888/889) und die Bassins des östlichen *Baray* (889/900).[203] Schließlich war der Drang nach religiösem Ausdruck so stark, dass die Größe der Tempelbauten in eine gewisse architektonische Maßlosigkeit ausuferte. Der mächtigste Bau des Komplexes ist *Angkor Vat* (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts), dessen Grundfläche eine Größe von 1,2 mal 1,3 Kilometern einnimmt und die ein von Menschenhand geschaffener Graben umzieht (Abb. 292)

Innerhalb der nächsten zweihundert Jahre gelang es, *Angkor* zum wirtschaftlichen und religiösen Zentrum Südostasiens auszubauen. 1431 wird die Hauptstadt der *Khmer* von *Ayutthaya*, der ehemaligen Hauptstadt von *Siam* (Thailand), erobert. Das Ende der etwa tausendjährigen Hochkultur der *Khmer* wird mit etwa 1594 datiert, als der letzte *Khmer*-König in die siamesische Gefangenschaft überführt wird.[204]

---

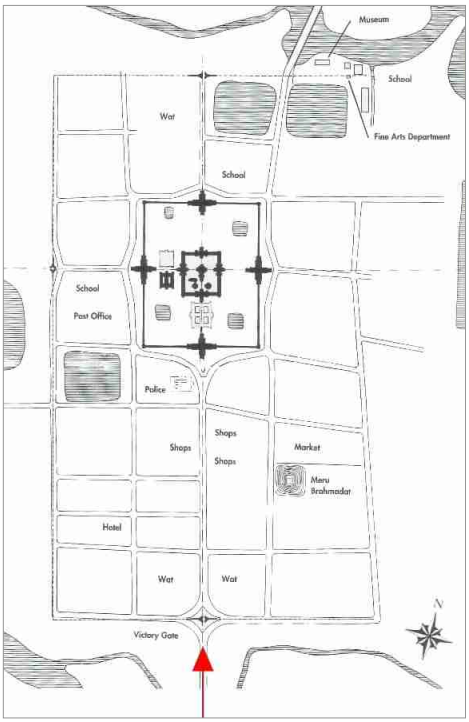
200 STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*...S.57

201 Dieser Wert wurde der *Freien Enzyklopädie Wikipedia* unter http://de.wikipedia.org/wiki/Klagenfurt am 15.11.2005 entnommen.

202 STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*...S.58

203 FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.362

204 nach der *Freien Enzyklopädie Wikipedia* unter http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Kambodschas#Zeittafel vom 18.11.2005



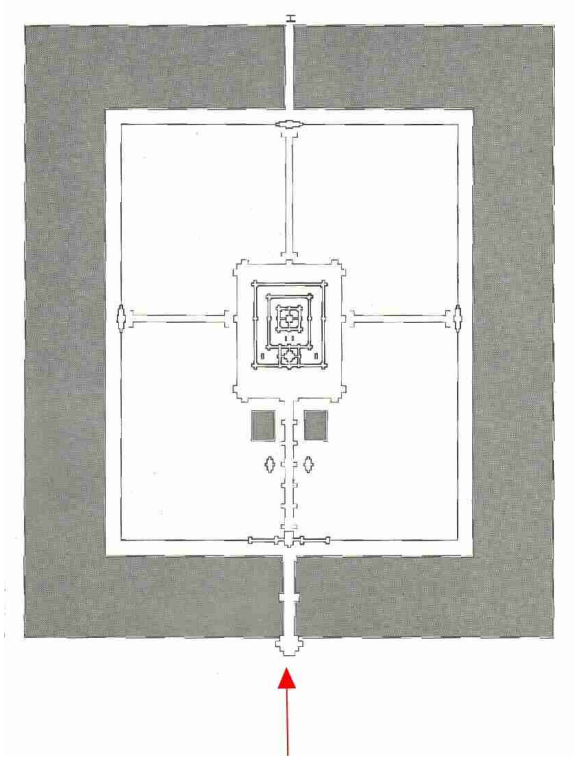
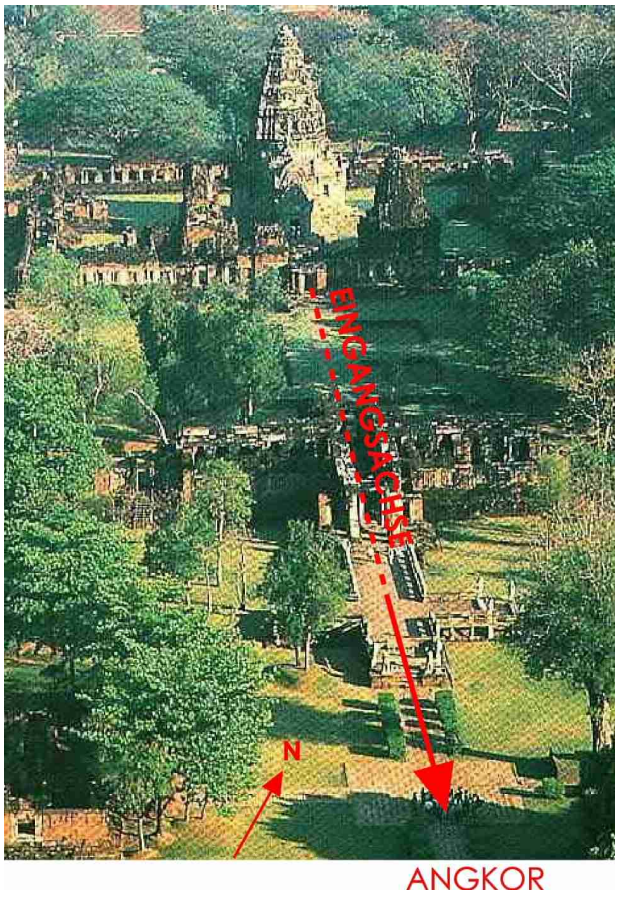


Abb. 291, links : Lageplan der Tempelanlage von Phimai, Thailand. Der Tempel liegt genau im Zentrum der alten Stadt Phimai, die von einer 650 Meter breiten und 1.000 Meter langen Mauer umschlossen wurde. Der gesamte rechteckige Komplex ist – wie die Tempel von *Angkor* - aus der Luft betrachtet als eine Nachbildung der *kosmischen Ordnung* zu verstehen. Der *Prang* oder *Berg Meru* als Zentrum des Universums und Wohnung der Götter befindet sich im Mittelpunkt der Anlage. Die umgebenden Steingalerien und kleineren Türme repräsentieren untergeordnete Gipfel und einfassende Bergketten. Teiche und Gewässer symbolisieren den kosmischen Ozean, die abschließende rechteckige Mauer den Grenzwall des Universums.
(nach FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S. 381f.)
Abb. 292, rechts: *Angkor Vat*. Grundriss mit umgebendem Wassergraben.

Der *architektonische* Einflussbereich der angkorianischen Könige erstreckte sich auch in die Regionen des heutigen Thailand, Vietnam und Laos. Die Tempelanlagen von *Phimai* (Abb. 291), *Phnom Rung* (Abb. 2, 4) und *Muang Tham* – um nur die wichtigsten zu nennen- stellen Höchstleistungen der *Khmer-Architektur* in Thailand dar.
Phimai ist der Beginn einer Kette von *Khmer-Tempeln* entlang der über 300 Kilometer langen *Königsstrasse* (Abb. 294), die vom heutigen *Korat* nach *Angkor* in Kambodscha führte. Im Gegensatz zu *Phnom Rung* und *Muang Tham,* welche ebenfalls direkt an der ehemaligen *Königstraße* lagen, ist die Tempelanlage von *Phimai* nach Südosten ausgerichtet. Hauptachse, Eingangszone und Götterbild des Tempels sind zur 240 Kilometer entfernten Hauptstadt des *Khmer-Reiches*, nach *Angkor* orientiert.[205]

Zweifelsfrei stellt sich hier die Frage nach dem Sinn dieser besonderen Ausrichtung:
Die Tempelanlage von *Phimai* ist das größte aus Sandstein erbaute Heiligtum Thailands. Aufgrund seiner Größe und Ähnlichkeit mit den Tempeln von *Angkor* wurde *Phimai* vermutlich als Schwesterstadt der kambodschanischen Hauptstadt konzipiert und zu einem geistigen Zentrum der *Khmer* auf thailändischem Boden ausgebaut.
Die Ausrichtung der zentralen Haupt- und Eingangsachse des Tempels nach Südosten ist vermutlich historisch begründet:

[205] FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S.381f.



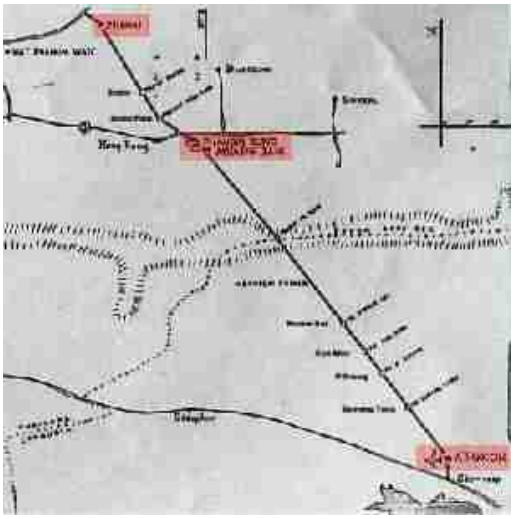


Abb. 293, oben: Die Straße von *Phimai* nach *Angkor*, die so genannte Königstraße, wurde erstmals im Buch des französischen Entdeckers *E.E. Lunet de Lajonquiere* erwähnt. Die dargestellte Karte aus diesem Buch stammt aus der Zeit um 1900.

Abb. 294, links: Luftaufnahme der Tempelanlage von *Phimai*, Thailand, 12. Jahrhundert. Das südöstliche Tor war früher mit einer direkten, gepflasterten Strasse über Hunderte von Kilometern mit der Hauptstadt des *Khmer*-Königreichs, der riesigen Tempelanlage von *Angkor* im heutigen Kambodscha verbunden.

Birmanen und *Khmer* lieferten sich seit dem 9. Jahrhundert zahlreiche Auseinandersetzungen mit den thailändischen Völkern um die fruchtbare Ebene des *Maenam Chao Phraya,* dem größten und wichtigsten Fluss Thailands. Als Sieger dieses Machtkampfes gingen schließlich die kambodschanischen *Khmer* hervor. Die Gegend um *Phimai* gehörte damit zu ihrem Reich.[206]

Die Errichtung einer Tempelanlage auf erobertem Gebiet war ein willkommenes Mittel, die eigene Identität auf das Land und die Menschen zu übertragen. Die Ausrichtung des Tempels von *Phimai* nach *Angkor* sollte in erster Linie den Sieg und die Zugehörigkeit zum Reich der *Khmer* visuell zum Ausdruck bringen. Sie sollte dem thailändischen Volk die Richtung zum Zentrum wirtschaftlicher und religiöser Macht demonstrieren.

Der wichtigste Aspekt liegt jedoch in der Auflösung des enormen Schwellenbereiches, welcher zwischen den weit von einander entfernten Tempelstädten von *Phimai* in Thailand und *Angkor* in Kambodscha vorherrscht. Hier einen architektonisch gestalteten Prozessionsweg zu schaffen wie etwa im genannten Beispiel von Luxor[207] in Ägypten, welcher eine künstlerische Hochleistung darstellt, wäre aufgrund der großen Entfernung beider Tempelanlagen unmöglich gewesen.[208]

---

[206] Historische Angaben nach der *Freien Enzyklopädie Wikipedia* unter http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Thailands

[207] siehe S. 149f. dieser Dissertation.

[208] Ein Fußmarsch dorthin dauerte mindestens 45 Stunden, ausgehend von der mittleren Geschwindigkeit eines Fußgängers von 5,4 Kilometer/Stunde und ohne Einrechnung von Pausen. Es ist daher anzunehmen, dass einst das Zurücklegen der Route von *Phimai* nach *Angkor* rund eine Woche dauerte.

Die Orientierung der Eingangszone des Tempels von *Phimai* nach Angkor ist ein hilfreiches Mittel, ein konzeptuelles Bindeglied zwischen materiellem und virtuellem Raum herzustellen. Der Weg wird zum „Schwellenraum", welcher aufgrund des bewussten Blicks nach *Angkor* in eine Art *physische Realität* übergeht.[209] Er schafft einen gemeinsamen „Vorraum", welcher beide Tempelanlagen verbindet.

MOSCHEEN – AUSRICHTUNG DER EINGANGSACHSE NACH MEKKA

Am Beispiel der buddhistischen Tempelanlage von *Phimai* stimmt die Eingangsachse mit der Symmetrieachse des Gebäudes überein. Religiöse Anforderungen lassen sich aber nicht immer mit der Symmetrie eines Grundrisses vereinbaren. Am Beispiel der *Masdjid-i Shah*[210] oder *Königlichen Moschee* von *Isfahan* im Iran (Abb. 297) ist zu sehen, dass die Moschee gegenüber ihrer Eingangszone schräg gestellt ist. Diese außergewöhnliche Lage ergab sich aus dem Unterschied in der Ausrichtung zwischen dem *Königsplatz* und der Richtung nach *Mekka*, welche beim Bau der Moschee berücksichtigt werden musste.[211]



Abb. 295

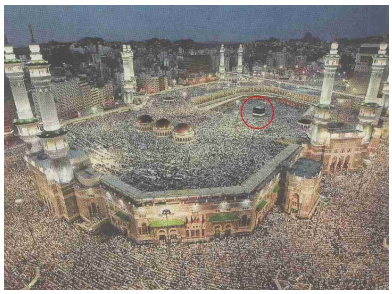


Abb. 296: *Mekka*, *Heilige Moschee* mit der *Kaaba* am Höhepunkt der traditionellen Pilgerfahrt, dem *Hadsch.*

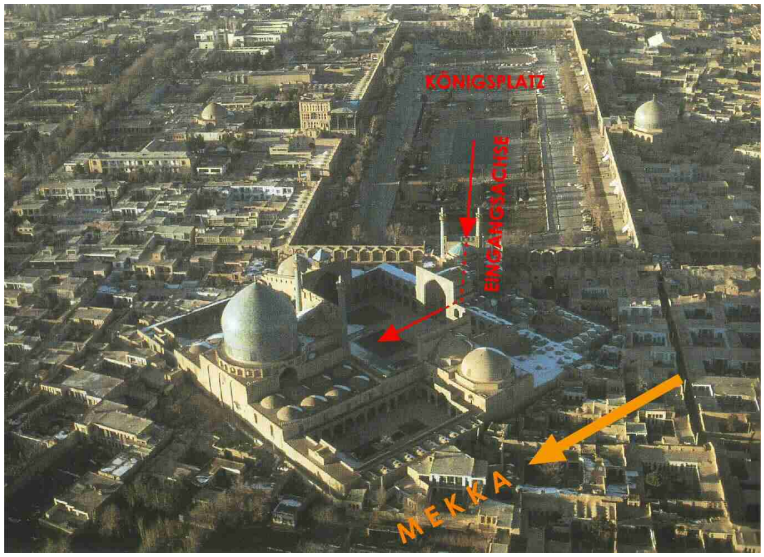
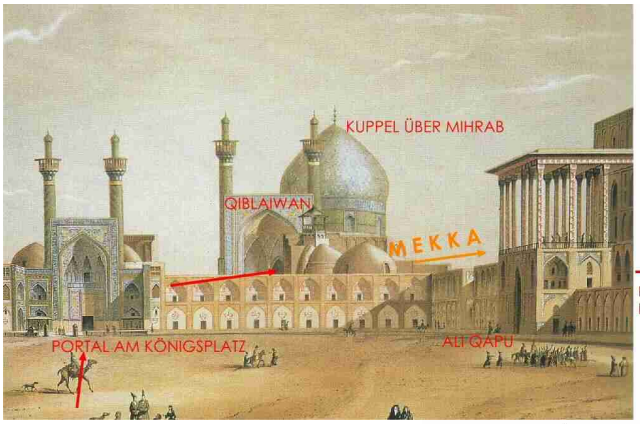


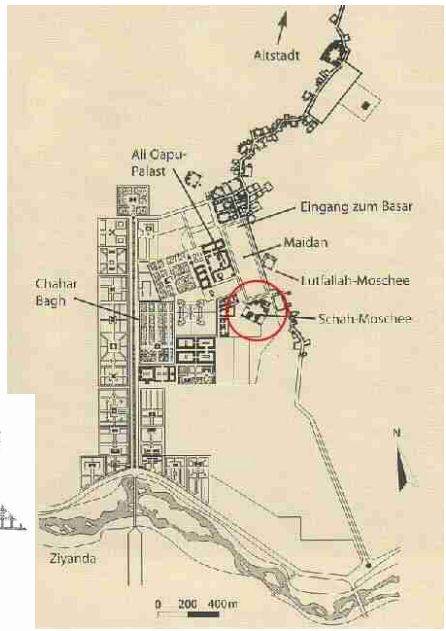
Abb. 297: Luftaufnahme des *Maidan* von *Isfahan* mit der *Königlichen Moschee (Schah-Moschee)*.

[209] Vgl. MÖRTENBÖCK, Peter, *Die virtuelle Dimension. Architektur, Subjektivität und Cyberspace*…S.32

[210] Jahrhunderte lang als *Masdjid-i Shah* („*Schah-Moschee*") bekannt, wurde die Moschee in neuester Zeit in *Masdjid-i Imam* („*Imam-Moschee*") umbenannt. Aufgrund ihrer Lage am *Königsplatz* in *Isfahan* ist sie besser bekannt als *Königliche Moschee*.

[211] Vgl. FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*…S. 260





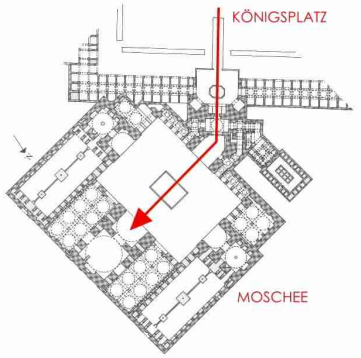


Abb. 298: Südseite des *Maidan* in *Isfahan* mit Blick auf die *Königliche Moschee* (1611-1630).
(aus: Pascal Coste, *Monuments modernes de la Perse*, um 1867)
Abb. 299, mittig : *Königliche Moschee Isfahan*, Grundriss.
Abb. 300, rechts: Plan der safawidischen Neubauten in *Isfahan*, ab 1590.
Als *Shah Abbas* um 1590 seine Residenz aus der Stadt *Qazwin* nach *Isfahan* verlegte, plante er ein neues Stadtviertel südlich der Altstadt.

Mekka im westlichen Saudi-Arabien gilt wegen der *Heiligen Moschee* in ihrem Zentrum als die *Heilige Stätte* des Islams. Das bedeutendste Heiligtum der Moschee ist die *Kaaba*[212], ein etwa 12 x 10 x 15 m großer fensterloser Kubus aus schwarzem Stein (Abb. 296).

Grundsätzlich sind alle Moscheen[213], egal in welchem Land oder auf welchem Kontinent sie sich befinden, auf die *Kaaba* in Mekka ausgerichtet, welche die Gebetsrichtung der Muslime ist.[214]

Auch die *Königliche Moschee* von *Isfahan* unterliegt diesem einheitlichen und verbindlichen Reglement. Ihre Erschließung erfolgt über den *Königsplatz,* dem *Maidan*[215]. Bis zum Vestibül, dem „Verbindungsglied" zwischen *Maidan* und Moschee,

---

[212] *Kaaba*, arabisch *haram*: „Kubus", „Würfel"
Für die Muslime ist die *Kaaba* das „Haus Gottes", wo das Göttliche das Weltliche berührt. Sie wird jährlich gewaschen und mit einer dicken schwarzen Brokatdecke behängt. Nach islamischer Überlieferung wurde sie von den Propheten *Ibrahim (Abraham)* und *Ismail (Ismael)* erbaut, als deren Nachkommen sich die Araber betrachten.
(nach: Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten)

[213] Moschee (arabisch: *masǧid*, eigentlich „Ort des Niederwerfens" aus arab. *ma-* und *sağada* sich [zum Gebet] niederwerfen); Eine Moschee ist ein islamisches Gebetshaus. Prinzipiell kann für Muslime jeder beliebige Raum durch die Kraft ihres persönlichen Glaubens für die Dauer des Gebets zur Moschee werden. Wenn es keinen Raum gibt, genügt der Gebetsteppich oder eine glatte, saubere Fläche als Ort des Gebets und damit als Moschee. Da dem Islam materielle Güter nicht als heilig gelten, kann es – anders als im Christentum- keine Unterscheidung zwischen dem Heiligen und Profanen, sowie zwischen Körper und Seele geben. Weltliche und heilige Bereiche verschmelzen miteinander. Es gibt daher auch keinen Grund, bestimmte Handlungen als weltlich zu erklären und sie aus dem sakralen Gebäude auszuschließen.
Seit ihren Anfängen ist die Moschee daher immer zugleich religiöses und soziales Zentrum der Gemeinde gewesen. In vielerlei Hinsicht ist das, was seit alters her in einer Moschee geschieht, vergleichbar mit dem, was auf einer griechischen *Agora* oder einem römischen *Forum* geschah.
(nach: FRISHMAN, Martin und KHAN Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*…S. 32)

[214] Vgl. 2. Sure des Koran

[215] *Maidan* (arabisch, persisch: *Maidan*, deutsch: Platz) Freie Fläche ohne Bebauung (meist im Zentrum einer Stadt), die als Versammlungsort diente. Diese Plätze konnten bei kultischen, gerichtlichen und sportlichen Veranstaltungen genutzt werden.
(nach: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*…S. 625)

erfolgt die Erschließung geradlinig in der Symmetrieachse des *Maidan*, schwenkt jedoch in weiterer Folge um etwa 45 Grad ab (Abb. 299).
Costes Radierung (Abb. 298) zeigt links das Eingangsportal, welches in seiner Ausrichtung noch dem *Königsplatz* folgt. In der Mitte der Abbildung sieht man den *Qiblaiwan* und die Kuppel über dem *Mihrab*[216], jener kleinen Nische in der Moschee, welcher die Gebetsrichtung (*Qibla*[217]) nach *Mekka* anzeigt. Rechts auf der Abbildung ist weiters noch der Eingang in den Palastbereich des Schahs, das *Ali Qapu* oder *Hohe Tor* zu erkennen.[218]
Die Ausrichtung der Moschee nach Mekka soll eine immerwährende Verbindung zu dem herstellen, was nicht erfassbar ist, zum Zentrum der Religion. Eigentlich bedeutet dies einen Widerspruch, denn „im streng monotheistischen Glauben des Islam ist die einzige Gottheit (*Allah*) gestaltlos; sie darf nur gedacht, aber nicht dargestellt werden und ist an keinen bestimmten Ort gebunden: *Allah* ist überall."[219] Alles unterliegt gleichermaßen dem Willen *Allahs*[220].
So lehnte am Anfang die Religion des Islam die Bereitstellung von Gebäuden, die allein den Gläubigen zum Gebet dienen sollten, ab. Doch schon bald mussten die religiösen Oberhäupter erkennen, dass man zur Erweiterung der religiösen Glaubensgemeinschaft ein „erkennbares Symbol", also ein Bauwerk brauchte.[221] Zudem brauchte man einen fixen Ort für die rituelle Praxis, vor allem für die gemeinsame Gottesverehrung.

Die Ausrichtung der Eingangszone dieser Gebetsstätten zur *Kaaba* nach *Mekka* ist jedoch in der Historie der islamischen Religion begründet: Der Prophet *Muhammed* (vermutlich 571-632) welcher als Stifter der islamischen Religion gilt, führte einst einen Kampf gegen Mekka. „Ein Motiv lieferte seine Interpretation der *Kaaba* als ein von *Abraham* gegründetes oder renoviertes Heiligtum (vgl. Sure 2, Vers 125ff.), das von den *Mekkanern* durch Götzendienst entweiht worden war und seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben müsste (vgl. Sure 9, Vers 17-18)."[222] Mit der Berufung auf Abraham greift *Muhammed* auf eine Autorität zurück, die zeitlich vor *Mose* steht. Damit zweifelt er die religiöse Überzeugung der Juden an, nach der *Mose* der Gesetzgeber ist.

Aufgrund zahlreicher Auseinandersetzungen mit den Juden übersiedelte *Muhammend* mit seinen Anhängern nach *Medina*. Schon bald wurde aus dem Führer einer verfolgten Minderheit das Oberhaupt eines Gemeinwesens, welches anfangs auch Nichtmuslime, als auch Juden einschloss. Schließlich kam es auch hier wieder zu zahlreichen

---

216 *Mihrab* bezeichnet die Gebetsnische in einer Moschee. Sie befindet sich in der *Qiblawand* und gibt die Gebetsrichtung nach Mekka an. Meistens befinden sich mehrere *Mihrabnischen* in der *Qiblawand*, welche oftmals gestiftet wurden. Es gibt verschiedene Grundrisstypen: halbrund, polygonal oder rechteckig.

217 Ursprünglich war mit *qibla* nicht – wie heute- die Richtung nach *Mekka* selbst, sondern der sie weisende Gegenstand, wie etwa ein Steinquader, gemeint.
(nach: FRISHMAN, Martin und KHAN Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*…S.77)

218 Vgl. HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*…S.626f.

219 nach: Univ. Prof. Erich Lehner unter http://www.baukunst.tuwien.ac.at/abk/texte/zentrum/text.html

220 Anders als im Christentum (Glaube an die Dreifaltigkeit Gottes in Vater, Sohn und Heiligem Geist) ist der Kern des Islam der Glaube an den einen und einzigen Gott (*Allah*). Dies wird in der Aussage des muslimischen Glaubensbekenntnisses deutlich, das besagt: "es gibt keinen Gott außer Gott und *Muhammed* ist der Gesandte Gottes".

221 Vgl. FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*…S. 30

222 nach BUSSE, Heribert in WEHOWSKY, Stephan, *Die Welt der Religionen. Ein Lesebuch*…S. 176

theologischen Konflikten mit den Juden, doch im Unterschied zu Mekka gelang es hier, diese aus der Stadt zu vertreiben[223].
Damit konnte in *Medina* eine rein religiöse Gemeinschaft entstehen, welche auf der Grundlage des Islam basierte. Symbolhaften Ausdruck fand dieser Sieg in der Änderung der Gebetsrichtung (*qibla*) zur *Kaaba* in *Mekka*. „…; an die Stelle *Jerusalems*, das in *Medina* von den Juden als Gebetsrichtung deklariert worden war, trat nun *Mekka* (vgl. Sure 2, Vers 142-145), wodurch die Stadt mit ihrem Heiligtum zum Zentrum des Islam wurde, gewissermaßen zu einem „islamischen Jerusalem". Mit der Erhebung *Mekkas* zur *qibla* war die Trennung vom Judentum endgültig vollzogen."[224]
Nach zahlreichen Kämpfen um den Besitz des Heiligtums in *Mekka* und um das Recht der Rückkehr in die Stadt, aus der sie einst von den Juden vertrieben worden waren, fiel im Jahr 630 *Mekka* schließlich dem Islam zu.
Die Ausrichtung islamischer Gebetshäuser nach *Mekka* hat sich bis heute als religiöses Statut erhalten. Die Eingangszone einer Moschee stellt gleichsam eine Überleitung, eine Brücke zum Ursprung und Zentrum des Islam her. Im Gegensatz zur christlichen Architektur, die sich in Form von kreuzförmigen Grundrissen symbolhaft auf den Leib Christi konzentriert, ist im Islam der Entstehungsort, die Wurzel der Religion von größter Bedeutung.

Schließlich stellt sich noch die Frage, ob der oft sehr abrupte Richtungswechsel der Eingangsachse einer Moschee nicht auch bewusst angewendet wurde, um das sakrale Bauwerk der Moschee von profanen Gebäuden unterscheiden zu können. Zweifelsohne sind derartige Lage-Oppositionen gängige Mittel, einen Inhaltswechsel sichtbar zu machen.[225] In Relation zu anderen Gebäuden kommt der Moschee durch ihre Opposition eine besondere Stellung zu. Im Beispiel aus *Isfahan* löst sich die *Königliche Moschee* von *Maidan* und Palastbereich und gewinnt dadurch eine eigenständige Bedeutung. Dennoch ist sie im Gefüge des südlichen Stadtviertels von *Isfahan* integriert und damit ein lebendiger Teil von ihr.

Eine vollkommen andere Architektursprache lässt sich in einem Beispiel aus Westafrika, der *Al-Hadj Umar Talo oder Großen Moschee* in *Dinguiraye* (Guinea) feststellen (Abb. 301-303). Die 1883 erbaute Moschee ist nicht im Stadtgefüge integriert, sondern bildet eine solitäre Rotunde. Von ihrem Äußeren her ist keine bestimmte Ausrichtung des Gebäudes zu erkennen, zudem unterscheidet es sich kaum von einem größeren traditionellen *Fulbe*[226]*-Haus* im Bergland von *Futa Djallon* in Guinea.[227]
Es gibt mehrere Eingänge, welche in der Außenhaut der Moschee, einer mit getrocknetem Schilfrohr gedeckten Kuppel (*Reetkuppel*) verteilt sind. Aufgrund ihrer einheitlichen Form ist keiner von ihnen als Haupteingang definiert.

---

223 Ein Teil der Juden wurde aus der Stadt vertrieben, während ein anderer Teil einem Massaker zum Opfer fiel, das *Muhammed* wohl nicht anordnete, aber doch billigte, was schon sehr verwunderlich ist. (nach. nach BUSSE, Heribert in WEHOWSKY, Stephan, *Die Welt der Religionen. Ein Lesebuch*…S. 175)

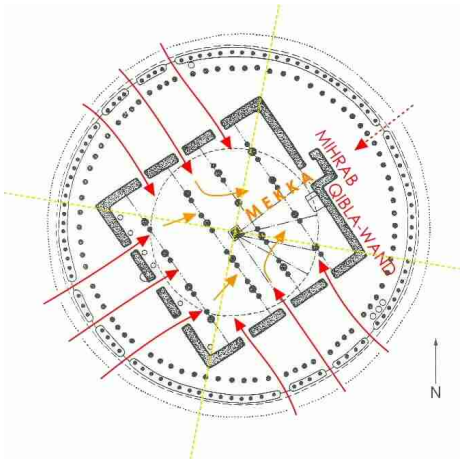
224 nach BUSSE, Heribert in WEHOWSKY, Stephan, *Die Welt der Religionen. Ein Lesebuch*…S. 176

225 Vgl. FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*… S.118-121

226 Die *Fulbe* sind ein ursprünglich nomadisches westafrikanisches Hirtenvolk.

227 Vgl. FRISHMAN, Martin und KHAN Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*…S. 188, 192f.





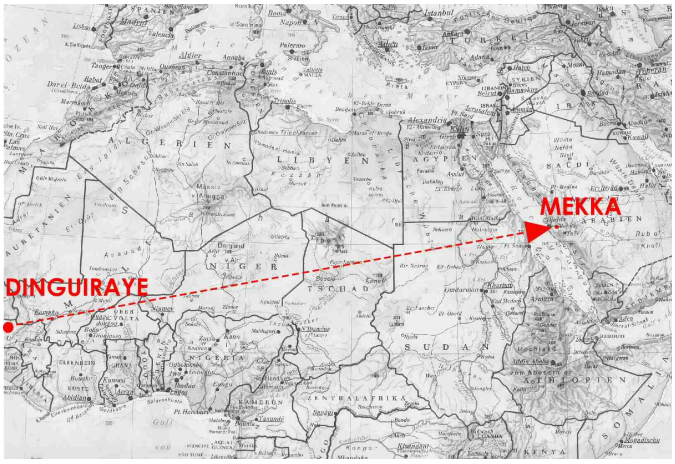


Abb. 301, links oben: *Große Moschee von Dinguiraye*, Guinea, Westafrika, erbaut 1883 von *El Hadj Umar*, ø 40 Meter.
Abb. 302, links unten: Grundriss der *Großen Mosche von Dinguiraye*, Guinea, Westafrika.
Abb. 303, rechts: Kartographische Darstellung der Luftlinie zwischen *Dinguiraye* in Westafrika und *Mekka* in Saudi-Arabien.

Ein Unterschied besteht jedoch: Teilt man den Grundriss der Moschee in vier Teile, so befindet sich in jedem Teil davon eine Kombination von drei Eingängen mit Ausnahme in jenem Quartal, welches die Richtung nach *Mekka* angibt (Abb. 302). Hier befindet sich nur ein einziger Eingang; da auch die dahinter liegende Stützenreihe nicht mit einem erweiterten Interkolumnium auf diesen Eingang reagiert, kommt dieser Bereich als Haupteingang nicht in Frage. Alle anderen Öffnungen in der Fassade können als Eingang genutzt werden.

Eines der auffälligsten Merkmale der *Großen Moschee von Dinguiraye* ist ihre markante Schwelle zwischen weltlichem Außenraum und sakralem Innenraum. Die Eingangsachse führt über einen Holzpalisadenzaun in einen Wandelgang, von hier aus zu den Eingängen in der Reetkuppel, schließlich in einen Vorraum und zuletzt in einen quadratischen Lehm-Kubus. Diese Inkongruenz von äußerer Gestalt und Innerem wurde bewusst arrangiert. *Labelle Prussin*, Erforscher afrikanischer Nomaden-Architektur, begründet die Form der *Dinguiraye-Moschee* wie folgt: „Eine Moschee ist nicht, was äußerlich sichtbar ist, sondern *nur* das Innere des Lehm-Kubus. Die riesige Kuppel dient nur dem Schutz.“[228] Bestätigt wird seine Aussage durch malikitische[229] Vorgaben, wonach eine Moschee die Kubusform der *Kaaba* in *Mekka* nachbilden sollte. Demnach sollte der zentrale Kern der *Große Moschee von Dinguiraye* zwar in Form und Funktion einem islamischen Gebetshaus entsprechen, seine Außenhaut wurde jedoch nach dem Vorbild einheimischer Kulturtraditionen erbaut.

[228] Notizen von *Labelle Prussin*, während einer Feldforschung niedergeschrieben. Interview mit Dorfältesten und der Familie von *El Hadj Umar* in *Dinguiraye*, Februar 1979.
(nach: PRUSSIN, Labelle, *Hatumere, Islamic Design in West Africa*, Berkley, London 1986)

[229] Die *Malikiten* sind Gründer einer der vier orthodox-islamischen Rechtsschulen (*Madhab*) aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Heute sind es vor allem sunnitische Muslime, welche diese Schule anerkennen.

Die Erschließung der *Großen Moschee von Dinguiraye* ist daher – wie bei vielen anderen Moscheen - über mehrere Eingänge möglich. Sämtliche Wege führen jedoch in ein und dieselbe Richtung, zur *Qiblawand* mit der *Mihrab-Nische*, welche nach *Mekka* orientiert ist.

Die Formation der Eingangszonen der Moschee von *Dinguiraye* wiederholt sich auf ähnliche Weise in der viermal so großen und viel bekannteren *Ibn Tulun Moschee* von Kairo (Abb. 306) aus dem 9. Jahrhundert. Das Gebäude ist auf drei Seiten von einer *Ziyada*[230] eingeschlossen, deren Seitenlängen 162 Meter betragen (Abb. 304). Dieser Hof, welcher in seiner Formation dem Wandelgang der Moschee von *Dinguiraye* entspricht, diente dazu, die Moschee von der geschäftigen Stadt zu trennen und scheint ursprünglich Latrinen sowie Bereiche für die rituelle Waschung und dergleichen beherbergt zu haben.[231] Er soll den Geist der Gläubigen von der Straße loslösen. Betreten wird die *Zyada* durch eine kleine, dem Menschen angepasste Pforte.
Im Wandelgang mit einer Tiefe von etwa 20 Meter ändert sich der architektonische Maßstab: Nach der Dimension der Straße, aus der der Besucher kommt, ändern sich Raumgröße und Lichtstimmung, die Höhe der Baukörper nimmt zu, die Durchgänge zum Hof liegen höher als die der Eingänge von der Straße. Danach folgt ein Hof von beachtlichem Ausmaß (92 Meter Seitenlänge). Der Gläubige unterliegt hier einem sinnlich fassbaren Rhythmus von Enge und Weite, Licht und Schatten sowie unterschiedlichen Baukörpern. Er wird in der Eingangszone auf das, was vor ihm liegt, in besonders gelungener Weise vorbereitet. „Man ist ergriffen und hat den Sinn für den Maßstab des Gewöhnlichen verloren."[232]



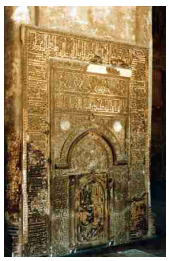


Abb. 304: *Ziyada* in *der Ibn Tulun Moschee*, Fustat, Kairo. Die Eingänge sind der Größe des Menschen angepasst.
Abb. 305, ganz oben: *Mirhab* in der *Ibn Tulun Moschee*.

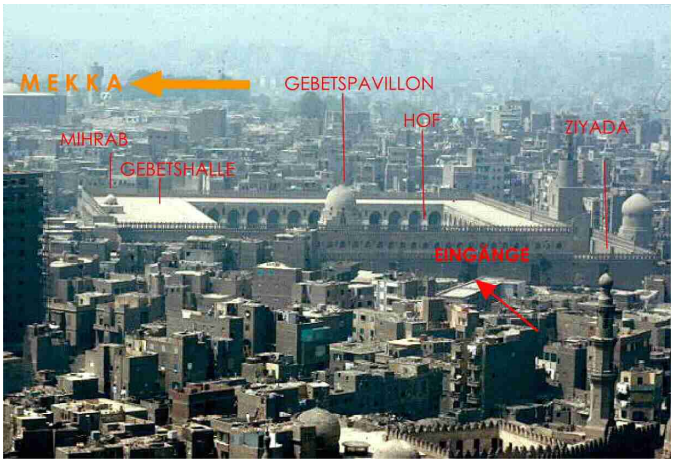


Abb. 306: *Ibn Tulun Moschee*, Fustat, Kairo. 876-879. Blick von Osten. Vor den Eingängen befindet sich ein Vorplatz.

[230] *Ziyada* (arabisch, deutsch: eine Zugabe)- von Mauern umschlossener Eingangsbereich und Hofraum zwischen dem eigentlichen Bau einer Moschee und den sie umgebenden Außenraum.
(nach: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*...S. 629)

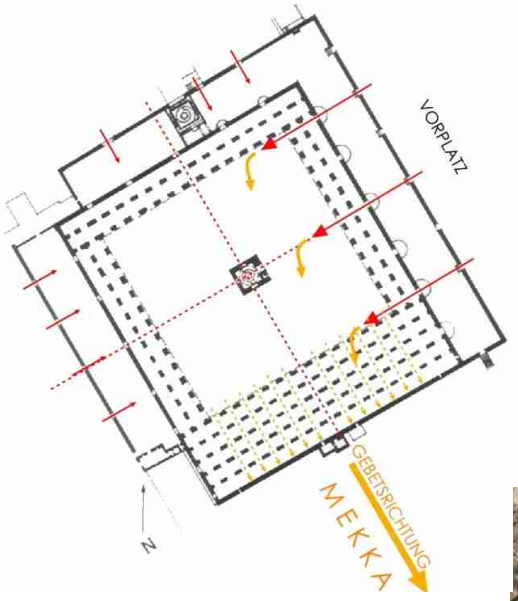
[231] Ebd. S. 112ff.

[232] CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur*, Bauwelt Fundamente 2...S. 136f.

Im Zentrum des Hofes der *Ibn Tulun Moschee* von Kairo befindet sich - entsprechend der zentralen Stütze in der der Moschee von *Dinguiraye* - ein fast quadratischer Brunnenpavillon (*Ablutionsbrunnen*) aus dem späten 13. Jahrhundert, der ein zweistöckiges Gebäude aus der Entstehungszeit ersetzt, von dem aus der Gebetsruf erfolgte. Der Pavillon befindet sich genau gegenüber dem *Mihrab* (Abb. 305). Heute erfolgt der Gebetsruf von einem ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammenden *Spiralminarett*[233], welches sich an der Nordseite der *Ziyada* befindet.

Im Gegensatz zur Moschee von *Dinguiraye* ist die Haupteingangszone in der *Ibn Tulun Moschee* von Kairo architektonisch klar definiert: Abgesehen von einem Vorplatz, welcher nur an der Ostseite der Moschee angefügt wurde (Abb. 308, 309), ist die rechteckige Grundrissform des Gebetspavillons genau auf den mittleren Eingang der Ostfassade ausgerichtet. Der Pavillon ist gleichsam die erste Anlaufstelle der Moschee. Hier erfolgt die rituelle Waschung der Hände, ehe der Gläubige in die überdachte Gebetshalle weitergeht.

Eine weitere Entsprechung zu *Dinguiraye* sind die fünf zur *Qiblawand* parallelen Schiffe, die durch die massiven Pfeiler der Arkaden voneinander getrennt werden. In der Moschee von *Dinguiraye* wird derselbe Effekt durch eine enge Säulenstellung erreicht.



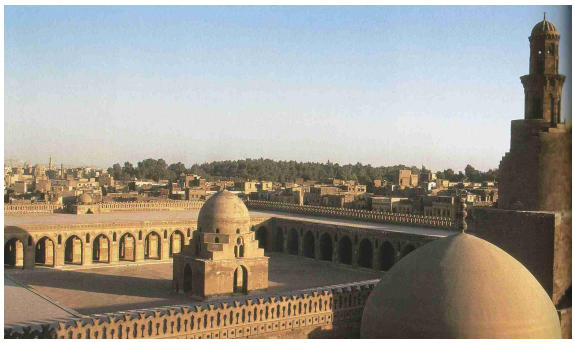


Abb. 307: *Ibn Tulun Moschee*, *Fustat*, Kairo. Blick auf den Ablutionsbrunnen im Hof der Moschee.
Abb. 308, oben: *Ibn Tulun Moschee*, Grundriss.



Abb. 309: Luftaufnahme der *Ibn Tulun Moschee*, Fustat, Kairo, erbaut 835-884 unter *Ahmad Ibn Tulun*, einem ägyptischen Statthalter.

[233] Ein *Minarett* ist ein Turm, von dem aus der Muezzin zum Gebet ruft (*adhan*). Die spezielle Spiralform beruht vermutlich auf Vorbilder von *Samarra*.
(nach: FRISHMAN, Martin und KHAN Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*...S.284)

EINGANGSKOMPONENTEN

FREISTEHENDE EINGANGSELEMENTE

CANDI

Das Wort *Candi*[234] wird heute in Indonesien für hinduistische und buddhistische Tempel verwendet. Die seit etwa 750 n. Chr. in Java entstandenen *Candis* dienten jedoch ursprünglich dem königlichen Toten- und Ahnenkult. „Nachgewiesen sind die Beisetzung der Asche des toten Königs und die Aufstellung einer Götterstatue (*Wisnu*, *Siwa* oder auch *Buddha*) in der Cella. Die Statue des Gottes verkörpert den verstorbenen, bisweilen aber auch den noch lebenden Herrscher als den entsprechenden Gott in seiner irdischen Erscheinungsform."[235]

Candis können unter anderem auch die Funktion eines Eingangsbauwerks übernehmen. Der *Candi Pawon* (Abb. 310, 312) befindet sich cirka eineinhalb Kilometer östlich des *Borobudurs* auf der Insel Java und diente vermutlich als Eingangsheiligtum auf dem Weg zum *Borobudur*, einem künstlich angelegten buddhistischen Tempelberg.[236].

Nach zwei Brücken und insgesamt drei Kilometern vom *Borobudur* entfernt folgt ein weiteres buddhistisches Bauwerk, der *Candi Mendut*[237] (Abb. 310, 311). Er steht am Beginn der langen Eingangssequenz zum Tempelberg des *Borobudur*.

Die Tempel *Candi Pawon* und *Candi Mendut* wurden um 800 n. Chr. errichtet, also etwa zur gleichen Zeit wie der *Borobudur*, und sind in exakter Ost-West-Ausrichtung auf diesen bezogen. Wahrscheinlich waren sie einst durch einen Pilgerweg miteinander verbunden.[238] *Kuhnt-Saptodew*[239] äußert sogar die Vermutung, dass die lange Erschließungsachse zum *Bordobudur* einst in Form eines überdeckten Ganges bestand.

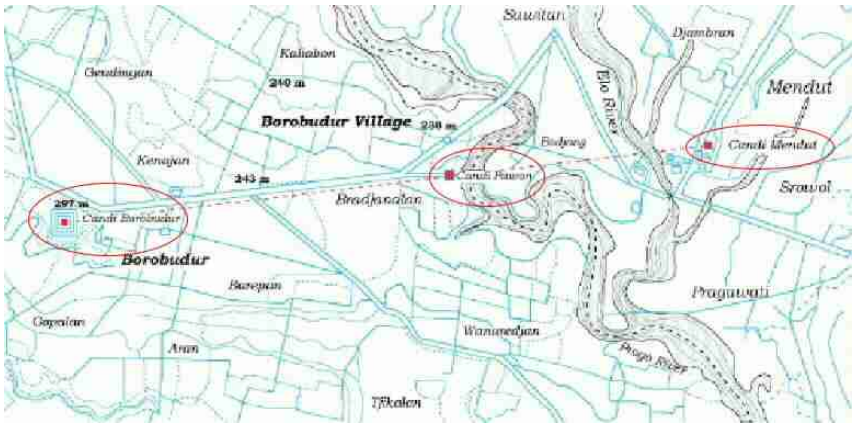


Abb. 310: Übersichtskarte mit der lokalen Umgebung des *Borobudur*, Java. Gekennzeichnet ist die exakt geradlinig verlaufende Verbindungstrecke zum *Candi Pawon* und *Candi Mendut*.

[234] *Candi* (*Chandi* oder auch *Chandika* = Witwe) ist ein indischer Beiname der Todesgöttin *Durga* (nach: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*…S.254)

[235] Ebd.

[236] Vgl. SIEBERT, Rüdiger, *Java. Bali. Eine Einladung*…S.163f.

[237] *Candi Mendut* wird mit „Tempel im Bambushain" übersetzt.

[238] Die heutige Strecke folgt der Straße nach *Muntilan* und lässt die geradlinige Begehung nicht mehr zu.

[239] Vgl. Beitrag von KUHNT-SAPTODEW, Sri in FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*…S. 311





Abb. 311, links: *Candi Mendut*, buddhistischer Tempel nahe dem B*orobudur*, Zentraljava, 8. Jh. n. Chr.
Abb. 312, rechts*: Candi Pawon*, buddhistischer Tempel nahe dem *Borobudur*, Zentraljava,

Die bewusste Gestaltung der Erschließungszone mit frei stehenden, in größerer Entfernung vom Haupttempel situierten Eingangsbauwerken hat das Ziel einer langsamen Hinführung und Vorbereitung auf die Begegnung mit dem Heiligen. *Candi Pawon* und *Candi Mendut* sind Schnittstellen zwischen Kommen und Gehen, zwischen Bewegung und Aufenthalt und zwischen Außen- und Innenraum. Sie rhythmisieren und entschleunigen den Weg.
Die Abfolge von Dingen (Objekten) und Ereignissen sowie Unbeweglichkeit und Beweglichkeit deutet entschieden auf den Faktor Zeit hin sowie auf die Komponenten von Sein und Werden.[240] Die eigenständigen Eingangsbauwerke werden als gleichbleibende und stillstehende Objekte wahrgenommen. Die für die Prozession zum *Borobudur* vorbereitenden Sakralhandlungen der buddhistischen Pilger im *Candi Pawon* und *Candi Mendut* sind Ereignisse, welche eine bestimmte Zeitdauer in Anspruch nehmen. Der Weg zwischen den einzelnen Bauwerken wird als Objekt empfunden, die Bewegung entlang des Weges als zeitliches Ereignis.
Folglich kann die Erschließungszone des *Borobudur* zusammen mit seinen frei stehenden Eingangsbauwerken, den *Candis*, durch zwei Arten von Ausdrucksmitteln definiert werden: Zum einen ist es die fixe räumliche Struktur, zum anderen ist der Faktor Zeit. Es handelt sich um eine organisierte Abfolge von Objekten und Ereignissen, in der die einzelnen Phasen in einer bestimmten Ordnung aufeinander folgen. Es herrscht ein ständiger Wechsel, eine ständige Weiterentwicklung im Hinblick darauf, das Ziel gut vorbereitet und würdig zu erreichen. Die Ordnung der Reihenfolge spielt eine besondere Rolle.[241] Ändert sich die Reihenfolge der einzelnen Vorgänge, so ändert sich die ganze Sequenz der Erschließung und zerstört sie wahrscheinlich. Verschiedene Bedeutungen gehören zu verschiedenen Stellen in der Wahrnehmungsfolge.[242]

---

[240] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*... S.371

[241] Ebd. S.376

[242] „Ganz ähnlich sind die Voraussetzungen für das echte Verständnis einer Symphonie, eines Filmes oder eines Tanzes...Das Werk wächst von Schritt zu Schritt zu einem Ganzen, und wir müssen beim Verfolgen dieser Entwicklung ständig auf das zurückgreifen, was aus der direkten Wahrnehmung durch Ohren und Augen zwar verschwunden ist, in der Erinnerung jedoch weiterlebt....Die ersten Phasen eines Tanzes sind nicht mehr die gleichen, wenn wir erst einmal den Rest der Komposition gesehen haben. Im Laufe einer Darbietung werden nicht einfach neue Glieder an die Kette gefügt. Was vorher kam, wird durch das Neue ständig umgewandelt."
(nach: ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*... S.374)

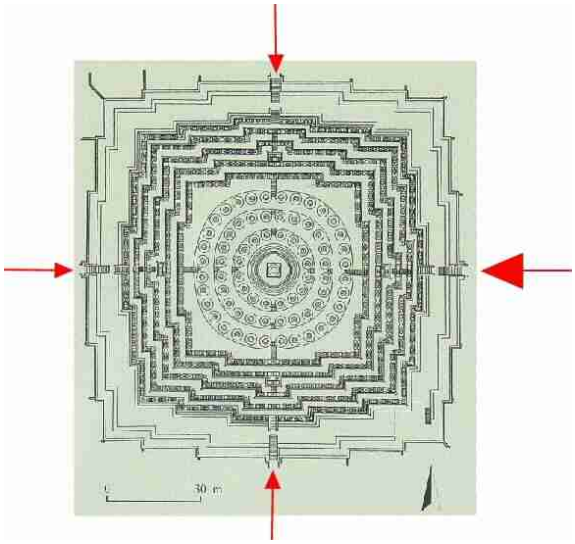


Abb. 313: B*orobudur*, 25 Kilometer nordwestlich von *Yogyakarta*, Zentraljava.
Grundriss des Kultbaus, der im 8. Jahrhundert über einem natürlichen Hügel angelegt wurde. Der *Borobudur* besitzt keine betretbaren Innenräume.

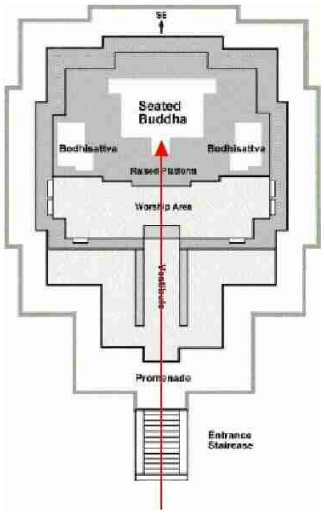


Abb. 314: *Candi Mendut*, buddhistischer Tempel nahe B*orobudur*, Zentraljava, 8. Jh. n. Chr. Grundriss.
Im Unterschied zum *Borobudur* kann man den Tempel betreten. Er hat einen Innenraum mit drei Statuen, den sitzenden *Buddha* und zwei *Boddhisatvas*.

Die externe Positionierung von Eingangsbauwerken wie des *Candi Pawon* und des *Candi Mendut* kann daher wie folgt begründet werden:
Bestimmte Funktionen und Tätigkeiten können aus dem Hauptheiligtum ausgelagert werden, im Besonderen jene der Vorbereitung des Gläubigen auf das Mysterium der spirituellen Erleuchtung. Am Beispiel des *Borobudur* (Abb. 313) ist zu sehen, dass „Grund- und Aufriss eine abgeschlossene Welt für sich sind…" und dass er „in seiner Gesamtheit ein magisches Abbild des Universums darstellt."[243] Seine Form wird durch fünf quadratische Terrassenstufen mit Toren und Freitreppen in den vier Haupthimmelsrichtungen definiert. Der Umwandlungspfad des Tempels beginnt unmittelbar nach Durchschreiten des ersten östlichen Tores. Zeit und Raum für die Vorbereitung auf die Begegnung mit dem Heiligen gibt es hier nicht. Der *Borobudur* ist ein zentrales Bauwerk, welches durch das unmittelbare Hinzufügen eines architektonisch definierten Haupteingangs an der Ostseite des Quadrats zerstört würde. Zudem könnte er die Funktion eines *Candi Pawon* oder *Candi Mendut* in dieser Situierung nicht ersetzen.

Die Applikation von freistehenden Eingangsbauwerken begründet sich auch in Funktion und Konsequenz des *Weges*, welcher zwischen den einzelnen Objekten zurückgelegt werden muss. Neben Begegnungen am Weg und in der Natur ist es vor allem die Bewegung, das dynamische Verhalten des Gläubigen in Zeit und Raum. Bewegung erzeugt den stärksten Sehreiz[244] und bedeutet eine ständige Veränderung der Umweltbedingungen. Jede Veränderung induziert eine bestimmte Reaktion, eine Verhaltensantwort des Menschen, sodass die Konzentration des Gläubigen immer wieder von neuem gestärkt wird.
Die Eingangszone eines Sakral- oder Kultbaus muss so beschaffen sein, dass es ihr gelingt, die Gedankengänge des Gläubigen auf eine ganz bestimmte Thematik zu lenken.

[243] nach: ROWLAND in GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*…S.49
[244] vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*… S.371

Die engen Treppen und die kleinen Vorräume von *Candi Pawon* und *Candi Mendut* (Abb. 314) lösen den Pilger von seinen Gedanken und konzentrieren ihn auf diese besondere Begebenheit. „Der Blick zieht sich wie die Linse eines Feldstechers zusammen".[245] Hellem Licht folgt Schatten, Ruhe folgt Bewegung, Innenraum folgt Außenraum, ein Rhythmus, der Aufmerksamkeit und Interesse des Gläubigen weckt.

Schließlich markieren die genannten Eingangsbauwerke den Beginn eines heiligen Bezirkes. Sie signalisieren dem Gläubigen, dass er sich bereits in der Nähe des Hauptheiligtums befindet und dass er in Folge gleichsam heiligen Boden betritt. Jetzt beginnt der „Vor-Raum" des Tempels in Form eines freien Wegraumes. Deutlich definiert und abgegrenzt wird dieser Vorbereich durch das Eingangsbauwerk. Ab hier befindet sich der Gläubige an einem anderen Ort, ab hier tritt die Präsenz des Heiligtums ins Bewusstsein. Je weiter Eingangsbauwerk und sakraler Höhepunkt voneinander entfernt sind, desto weiter reicht dessen Ausstrahlungskraft. Die Gebäudegrenzen des Hauptheiligtums sind weit in den Außenraum verschoben, seine Größe wächst - wenn auch nur imaginär - auf ein Vielfaches an.
Die Frage, die sich nun stellt, ist jene, wie weit ein Eingangsbauwerk vom Hauptbau entfernt sein darf, damit hier noch ein Zusammenhang zwischen beiden Bauwerken wahrgenommen werden kann. Der *Candi Mendut* ist vom heiligen Tempelberg des *Borobudur* etwa drei Kilometer entfernt. Ein Fußgänger benötigt für diese Strecke cirka 35 Minuten, scheinbar zu lange, um durchgehend nur auf das vor ihm liegende Tempelheiligtum konzentriert zu sein. Daher befindet sich etwa in der Mitte der Strecke ein zweites Eingangsbauwerk, der *Candi Pawon*. Die einzelnen Bauwerke dieses Tempelbezirkes folgen somit in einem Abstand von 15 bis 20 Gehminuten, eine Zeitdauer, die dem Pilger zugemutet wurde, um sowohl die geistige, als auch die körperliche Anstrengung entlang des Weges bewältigen zu können.

[245] nach Le Corbusier in CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur*...S.139



Abb. 315: Kreuzweg Lockenhaus, Burgenland



Abb. 316: Kreuzweg Heiligenkreuz bei Wien

KREUZWEG

In der christlichen Religion findet sich ein ähnliches Beispiel, der *Kreuzweg*. Auch hier gibt es einzelne Stationen oder Eingangsbauwerke, die den Gläubigen am Weg zum Ziel geleiten und begleiten.

Der Sinn einer Kreuzwegandacht, also den Weg der Kreuzigung Christi nachzugehen, besteht zum einen im Bestreben, die Ereignisse um das Leiden und Sterben Christi den Gläubigen möglichst anschaulich und ergreifend vor Augen zu führen. „Zum anderen kann man dabei den eigenen, mitunter leidvollen Lebensweg als eine Form der Christusnachfolge begreifen.“[246]

Kreuzwege im Freien befinden meist an einem Berghang. Den Weg zu gehen ist daher mit körperlicher Anstrengung verbunden, nicht nur deshalb, um den Leidensweg Christi nachvollziehen zu können, sondern um auch um die Konzentration auf sich selbst, auf Geist und Körper zu intensivieren.

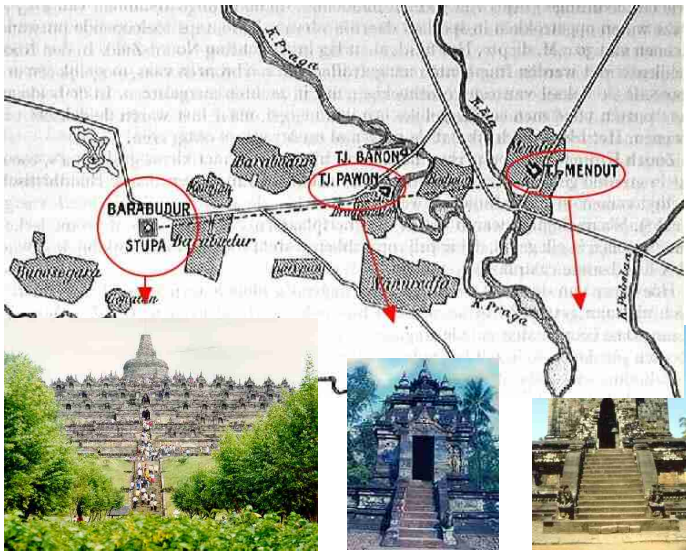


Abb. 317: *Borobudur, Candi Pawon* und *Candi Mendut* in Zentraljava mit Lageplan.



Abb. 318: *Kreuzberglkirche* mit Kreuzweg, Klagenfurt.

[246] nach KLUGE, Gerald, Pfarrer in St. Laurentius bei Radeberg.

Ein Kreuzweg besteht aus 14 Stationen. „Die 15. Station, die *Auferstehung Jesu*, die erst in unserer Zeit oft bei Kreuzwegen dazugefügt wird, ist vielleicht eine Reflexion auf die Liturgiereform des *II. Vatikanischen Konzils*. Das *Österliche Triduum*[247] betont: Leiden, Tod und Auferstehung Jesu."[248]

Ziel des Kreuzweges ist somit die „Auferstehung zum Leben". Die Stationen am Weg dorthin sind Eingangsbauwerke, welche der Gläubige passieren muss. In ihrer architektonischen Form sind die ersten zehn unter ihnen meist identisch, denn sie thematisieren alle eine bestimmte Begebenheit am Leidensweg Christi. Die Eingangsbauwerke oder Stationen besitzen in der Regel keine Innenräume und sind daher nicht betretbar. Stattdessen sind sie mit einer bildlichen Darstellung aus dem Leidensweg versehen, welche die Konzentration des Gläubigen immer mehr verstärkt und ihn auf das Ziel, die Auferstehung Christi, hinführt.

Die architektonische Form der Kreuzwegstationen ändert sich, sobald Christus am Kreuz gestorben ist, also wenn es um das Thema Tod geht. Die Bauwerke sind ab hier meist betretbar, entweder in Form abgegrenzter Freiräume oder kleinerer Kapellen.

Am Ziel des Weges steht – ähnlich dem *Borobudur* - die Erlösung von menschlichem Leid, architektonisch formuliert in einem Gotteshaus (Abb. 318). Die Auferstehung Christi wird hier schließlich in Form einer Messe gefeiert.

[247] Unter *Triduum* (lateinisch tri = drei, duum von diem = Tag), dem *Österlichen Triduum*, versteht man die Dreitagefeier vom Leiden, Tod und Auferstehung des Herrn. Sie beginnt am Abend des Gründonnerstag mit der Messe vom Letzten Abendmahl, setzt sich fort in der Liturgie vom Leiden und Sterben Jesu Christi am Nachmittag des Karfreitag und findet ihren Höhepunkt in der Auferstehungsfeier der Osternacht, die in der Nacht zum Ostersonntag gefeiert wird.

[248] nach KLUGE, Gerald, Pfarrer in St. Laurentius bei Radeberg.

TORII

Das *Torii* ist das markanteste Kennzeichen eines *Shinto-Schreins*[249]. Als Eingangstor zur heiligen Stätte trennt das *Torii*, auch *Shinto-* oder *Zeremonientor* genannt, den sakralen Bereich von seiner profanen Umgebung und hat daher kultischen Charakter. Neben der Funktion als Eingangselement kann sich das *Torii* auch auf Zugangswegen sowie an weiteren Hautpunkten eines *Shinto-Schreins* befinden.
Häufigste Anwendung findet das *Torii* in Japan, da sich 95 Prozent der Einwohner zur Religion des *Schintoismus* bekennen.[250]
Die torlose Eingangskonstruktion des *Torii* besteht in seiner einfachen Form „aus zwei hohen, leicht zu einander geneigten Pfosten, die zwei parallel laufende, seitlich überkragende Querbalken tragen; der untere ist durchgestoßen und mit Keilen befestigt, der obere ladet beiderseits am weitesten aus“[251] (Abb. 319). Die älteren *Torii* wurden aus Holz errichtet, seit der *Kamakura-Zeit* (1185-1333) sind sie in der Regel aus Stein.
Torii befinden sich häufig in der Nähe einer Brücke. Der Fluss, welcher auch durch ein kleines Becken aus Stein ersetzt werden kann, dient dem Brauch der körperlichen Waschung (*Misogi*) und symbolisiert spirituelle Reinheit (Abb. 320).[252] Zudem ist das *Torii* der Ort, wo einst jede Art von Waffen abgelegt wurde.



Abb. 319: *Torri* an der *Uji-Brücke* im großen Schrein von *Ise*, Japan.
Abb. 320, rechts: Gläubige beim Ritualbad im Flusse *Isuzu* vor dem Innenschrein von Ise, dem heiligsten aller *Shinto-Schreine*.
Farben auf Papier; spätes 16. Jh., *Tosa Mitsunobu* zugeschrieben, Sammlung *Mitsui*.



[249] Nach der japanologischen Terminologie ist ein *Schrein* ein Tempel, genauer ein Tempel für eine *Shinto-Gottheit (kami)*. Das Wort "S*chrein*" wurde gewählt, um Verehrungsstätten für *kami* von buddhistischen Tempeln zu unterscheiden.
(nach: SCHEID, Bernhard, Institut für Kultur- und Geistesgeschichte Asiens der Österreichischen Akademie der Wissenschaften)

[250] Vgl. CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*…S. 197

[251] OLBRICH, Harald, *Lexikon der Kunst*…S. 35297

[252] Vgl. SMITH, Bradley, *Japan – Geschichte und Kunst*…S. 175

Ein *Torii* ist keine architektonische Barriere, sondern lediglich ein virtueller Limen. Es handelt sich um eine Art Grenzmarke, deren Form und Funktion kultisch, also in der Religion des *Shintoismus*, aber auch politisch begründet sind.[253]
Um Architektur, Erschließung und Bedeutung eines *Shinto-Schreins* verstehen zu können, wird im Folgenden kurz auf die Entwicklung und die wichtigsten religiösen Inhalte des *Schintoismus* eingegangen:
"*Shinto* bezeichnet „den „göttlichen Weg", das „göttliche Walten", dessen sich nach chinesischer Vorstellung der „Heilige" bedient. Dieser ist der zum Herrscher bestimmte, der „heilige Herrscher", das heißt der Kaiser… Der Begriff eines „heiligen Herrschers…füllt sich in Japan im Laufe der Geschichte mit weiteren, teils neuen Inhalten… So wie der „heilige Herrscher" nach chinesischem Verständnis in Japan zum „Gott-Kaiser" wird, so wird *shinto* zum Weg oder Wirken dieser Herrschers „in seiner Eigenschaft als Gott…"[254]

Im Verlauf der Geschichte wird immer wieder auf die staatstragende Rolle des *Shinto-Schreins* gepocht, wie etwa ein Satz aus dem *Jinnō shōtōki*, dem *Buch von der wahren Gott-Kaiser-Herschaftslinie* von *Kitabatake Chikafusa* (1293-1354) (Übersetzung Bohner 1935) zeigt: „Der „Herzpfosten", ein zentral unter dem Boden der Götterhalle des *Ise-Schreins* eingelassener Pfosten,…, „ist das Leben des Kaisers, die feste Grundlage des Staates"."[255] *Chikafusa* bezeichnet *Groß-Yamato* in Japan als „Götterland" und schreibt weiters: „Der himmlische Urahn hat zu Anbeginn den Grund eröffnet, die Sonnengöttin führt langhin die Herrschaftslinie fort. Dies gibt es einzig und allein in unserem Land, in anderen Reichen gibt es derartiges nicht. Daher nennt man es Götterland."[256] *Naumann* kommentiert seine Auffassung wie folgt: „Es geht also um nichts weniger als die mythologische Begründung der kaiserlichen Herrschaft und die Verheißung von deren ewiger Dauer."[257]
Im 19. Jahrhundert folgt schließlich die Konstituierung eines *areligiösen Staatsshinto*, welcher jeden Staatsbürger zur Teilnahme am Staatskult verpflichtet. Wieder geht es um kaiserliche Souveränität, Loyalität zum Kaiserhaus und um die Einzigartigkeit Japans. Schließlich bereitete im Zweiten Weltkrieg die amerikanische Besatzungsmacht sowohl *Staatsshinto* als auch *Staatsmythos* ein Ende.
Heute führt das, was einmal als *Staatsshinto* galt, ein Nachleben in Zeremonien, welche am Kaiserhof durchgeführt werden. Die Schreine selbst haben den staatlichen Charakter und das staatliche Einkommen verloren. „Man spricht nun vom „Schrein-Shintō" und versteht darunter die Kulthandlungen, die an den einzelnen Schreinen durchgeführt werden, die Vorstellungen, die sich mit deren Gottheiten verbinden, dazu all das, was sich an Bräuchen und Ideen im Lauf der Jahrhunderte dazugesellt, soweit es nicht… durch eine gezielte Erziehung in der Schule umgedeutet oder durch Neues ersetzt wurde."[258]

[253] Vgl. NAUMANN, Nelly, *Die Mythen des alten Japan*…S. 54,77ff.
[254] NAUMANN, Nelly, *Die Mythen des alten Japan*…S. 200
[255] Ebd. S. 202
[256] Ebd.
[257] Ebd.
[258] Ebd. S. 205



Abb. 321: *Torii* auf der Insel *Miyajima* in der Bucht von Hiroshima, Japan, 1875 errichtet.



Abb. 322: *Torii* vor dem *Yasukuni-Schrein* in Tokyo, Japan, 1869 errichtet.



Abb. 323: *Torii* vor dem *Toshogu-Schrein* in Nikko, Japan, 1634-1636 errichtet.

Die Funktionen des *Torii* sind damit vielseitig. Architektonisch betrachtet ist es ein Eingangselement, welches als zweidimensionales Objekt dem Besucher das Eintreten in einen sakralen Raum signalisiert. Es markiert (im Grundriss betrachtet) eine Grenzlinie, einen Limen zum spirituellen „Rein-Bereich".

Ein *Torii* vermittelt aufgrund seiner Offenheit eine einladende Gestik. Da es frei im Raum steht, könnte es theoretisch umgangen oder – was seine Funktion als Eingangselement betrifft – manchmal sogar ignoriert werden. Zudem ist der Raum hinter dem *Torii* zur Gänze einsichtig. Die Frage ist, warum er dennoch von den Menschen als Eingang erkannt und benutzt wird, noch dazu mit großem Interesse.
Da das *Torii* stets unverschlossenen ist und den Blick auf den nachfolgenden Raum frei gibt, kann es sich wohl kaum um den Auftakt zu einem besonderen architektonischen Erlebnis handeln, welches den Besucher in ein überraschtes Erstaunen versetzt. Unwillkürlich nimmt er deshalb an, dass diese Art von Eingang in einen ganz besonderen, spirituellen Raum oder gar in einen anderen Seins-Zustand führt und genau diese Eigenschaft macht das *Torii* vermutlich für die Menschen so interessant.
Das *Torii* ist ein Symbol, mit dessen Hilfe der gläubige Mensch seine eigene, individuelle Situation verlassen und sich dem Allgemeinen und Universellen öffnen kann. Den Limen des *Torii* zu überschreiten bedeutet einen geistigen Akt, ein metaphysisches Erfassen der Welt. Durch das *Torii* findet der gläubige Mensch den Zugang zur höchsten Geistigkeit: „indem er das Symbol versteht, *vermag er das Universelle zu leben*."[259]

Eine mögliche Begründung dafür findet man etwa bei *Viktor Frankl*[260]: „Der Mensch ist immer schon ausgerichtet und hingeordnet auf etwas, das nicht wieder er selbst ist, sei es eben ein Sinn, den er erfüllt, oder anderes menschliches Sein, dem er begegnet. So oder so: Menschsein weist immer schon über sich selbst hinaus, und die Transzendenz ihrer selbst ist die Essenz menschlicher Existenz."[261]
Mircea Eliade ist der Auffassung, „dass der religiöse Mensch *sich anders will*, als er sich auf „natürlicher" Ebene vorfindet,..."[262]. „Der religiöse Mensch empfindet ein tiefes Heimweh nach der „göttlichen Welt", nach einem Haus, das dem „Haus der Götter gleicht,...

[259] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S.182
[260] FRANKL, Viktor (1905 – 1997), Begründer der Logotherapie (Existenzanalyse)
[261] FRANKL, Viktor Emil, *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*...S.100
[262] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S.162

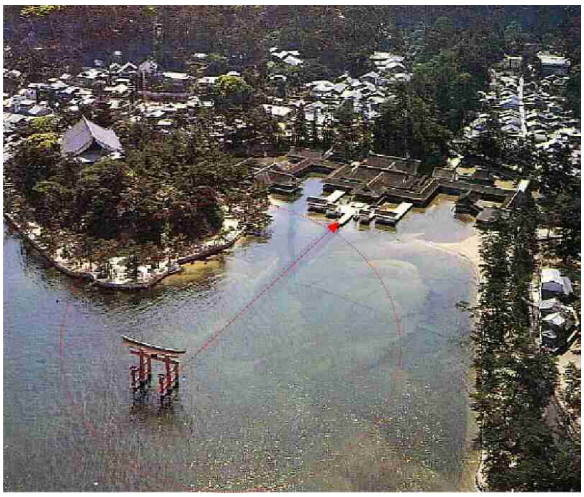


Abb. 324: *Itsukuschima-Schrein* auf der Insel *Miyajima* in der Bucht von Hiroshima, Japan.



Abb. 325: *Torri* auf der Insel *Miyajima* in der Bucht von Hiroshima.
Es kennzeichnet den Eingang zum *Itsukuschima-Schrein*, welcher wahrscheinlich im späten 6. Jahrhundert gegründet wurde. Die heutigen Gebäude stammen jedoch aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Das *Torii* wurde 1875 errichtet, vier Jahre nachdem *Itsukuschima* zu einem nationalen Schrein erklärt wurde.

In diesem religiösen Heimweh drückt sich *der Wunsch aus, in einem Kosmos zu leben, der rein und heilig ist, so wie er es im Anfang war, als er aus den Händen des Schöpfers hervorging*."[263]
Die Botschaft des *Torii* ist für Shintoisten so klar, dass für die Initiation ein tatsächliches Durchschreiten nicht mehr erforderlich ist: das „Eingangs-Zeichen" des *Toriis* genügt, um auf die Heiligkeit des Ortes hinzuweisen. Darüber hinaus ist das *Torii* ein Zeichen, mit dessen Hilfe die heiligen Orte der Shintoisten auf sich aufmerksam machen.

Das *Torii* von *Miyajima* hat die besondere Eigenschaft, dass es in einer Bucht steht und von Wasser umgeben ist (Abb. 324). Hier bilden sowohl das rote *Torii,* als auch die rot gehaltenen Gebäude des Schreins ein Maximum an Kontrast zum Blauschimmer des Wassers.[264] Orange und Blau sind Komplementärfarben, das heißt, sie stehen sich im Farbkreis direkt gegenüber. Das *Torii* ist daher kaum zu übersehen. Zudem wirkt es aufgrund seines intensiven Farbtons äußerst stimulierend. Es signalisiert dem Besucher, dass er aufmerksam sein soll beim Betreten dieses Ortes.
Bis zum 11. Jahrhundert durften nur Priester die Insel betreten, alle anderen kamen per Boot direkt in die Schreinanlage.[265] Auf der Fahrt vom *Torii* zur Insel scheinen die Gebäude der Schreinanlage zu schweben (Abb. 325). Die dicht aneinander gereihten, niedrigen Gebäude des Schreins erweisen sich dabei als Nahtstelle, sprich Verbindung zwischen Meer und Landschaft. Die Architektur integriert sich gänzlich in die Landschaft und bringt damit bereits am Beginn der Erschließungszone das Wesen des *Shintoismus* als polytheistische Naturreligion zum Ausdruck. Würde sich das *Torii* unmittelbar vor dem Schrein und nicht draußen in der Bucht befinden, wäre dieser Aspekt kaum wahrnehmbar.

---

[263] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S.60

[264] In der Regel ist ein *Torii* zinnoberrot lackiert. Aus der Tradition Chinas übernommen, soll diese Farbe unangenehme Kräfte und böse Geister vertreiben.

[265] Zudem waren bis 1872 Jagd, Geburten und Begräbnisse auf der Insel verboten.
(nach: PÖRTNER, Peter, Japan. *Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*...S. 216)



Abb. 326: *Torii* des *Heian-Jingu*, einem Shinto-Schrein in Kyoto, Japan, 1895 errichtet.

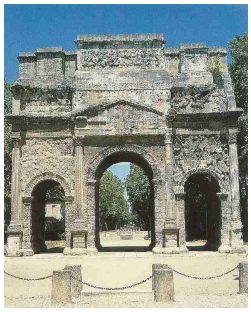


Abb. 327: *Triumphbogen des Tiberius*, Orange, Südfrankreich, zwischen 14 und 37 n. Chr. errichtet.



Abb. 328: *Caracallabogen*, Volubilis, Marokko, 217 n. Chr. errichtet.

Deutlich hervorgehoben ist das zentrale Heiligtum des Schreins. Zum einen unterscheidet es sich von den übrigen Gebäuden durch seine größere Gebäudehöhe, zum anderen wird es von den Pfosten und Balken des *Torii* virtuell eingerahmt, was dem ankommenden Besucher unmissverständlich zum Ausdruck bringt, dass dieses Gebäude eine besondere Funktion innehat (Abb. 325).
Das *Torii* kündigt die Hauptbereiche des Schreins sowie den Charakter des Ortes in seiner Gesamtheit an: *Torii* und Meer als Erschließungs- und Vorbereitungszone[266], die Architektur als sakraler Hauptbestandteil und die gleichsam alles überragende und über allem stehende Naturlandschaft.
Torii und Schrein üben durch ihre gegenseitige Ausrichtung einen Bezug zueinander aus. Das *Torii* ist zwar ein freistehendes Eingangselement, zieht jedoch ganz bewusst seine Umgebung mit ein. Seine Ausrichtung definiert dessen Zugehörigkeit und signalisiert eine dauerhafte Verbindung zum Schrein.

Neben seiner Funktion als Eingangselement erfüllt das *Torii* die Funktion eines *Symbols.* Hierbei übernimmt die geschichtliche Entwicklung des Shintoismus eine tragende Rolle. Entsprechend einem *Triumphbogen* (Abb. 327, 328) als immerwährendes Zeichen des Sieges steht auch das *Torii* im Dienst imperialer Propaganda. In Japan können die Menschen unter etwa 80 000 Schreinen wählen, um die Götter (*Kami*) zu verehren oder sie um etwas zu bitten. Fast alle davon besitzen ein *Torii,* welches den Eingang zum sakralen Bereich des Schreins markiert.[267]
Das *Torii* ist daher in Japan stark verbreitet und im Gedächtnis der Menschen fest verankert. Die *Kami* im Zentrum des Shintoismus sind göttliche Wesen mit übernatürlicher Macht. Auch die Geister großer Persönlichkeiten und nationaler Führer können als *Kami* verehrt werden. Wie eingangs erwähnt, bedeutet *shinto* der Weg oder Wirken des Herrschers „in seiner Eigenschaft als Gott…."

[266] Hier gilt, was bereits im Kapitel zuvor, beim Eingangsbauwerk des Candi beschrieben wurde. Der Gläubige betritt mit Passieren des Toriis den Weg der Götter. Die Begegnung mit dem Heiligtum am Ende der Eingangs-Sequenz soll spirituell gereinigt und gut vorbereitet stattfinden. Diese Vorbereitung benötigt Raum und Zeit.

[267] Vgl. CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*…S.196

Das *Torii* diente daher speziell im 19. Jahrhundert (*Meiji-Restauration*[268]) vorwiegend zur Verherrlichung des Staatskults. Es ging darum, die kaiserliche Souveränität sowie die Loyalität zum Kaiserhaus den Menschen aufzudoktrieren, unter anderem mit Hilfe des *Torii-Symbols*. Es ist in seiner Form so einfach, dass es jedes Kind aus dem Gedächtnis nachzeichnen kann. Seine häufige Verwendung zielt darauf ab, so oft als möglich dem „göttlichen Herrscher" oder in irgendeiner Form dem Vaterland[269] zu gedenken. Mittlerweile gehört das *Torii* zur Identität Japans.
Auch die Tatsache, dass bezüglich des Schintoismus keinerlei religiöse Unterweisung stattfindet und außerhalb der Priesterschaft kaum eine Kenntnis von Glaubensinhalten oder gar der japanischen Mythen zu denken ist, bestätigt die Funktion des *Torii* als Träger politischer Propaganda.[270]

NÄHE VERSUS UNENDLICHKEIT

Oft verläuft die Eingangssequenz eines Gebäudes oder einer Anlage über eine weiträumige Treppenanlage. Der *Drachen-Quellen-Tempel* (*Longquan Si*) als Beispiel befindet sich auf einem der vier heiligen Berge des Buddhismus, am *Wutai Shan* (3958 m), im Nordosten Chinas. Die imposante Treppe am Eingang zum ausgedehnten Tempelbereich aus der Song-Zeit (960-1279) lenkt den Blick des Besuchers auf das nachfolgende *Drachentor* (Abb. 329), ein aus Marmor gemeißelter Bogengang mit buddhistischen Figuren, Drachen und Fabelwesen.[271] Das ursprüngliche dreiteilige Tor an dieser Stelle war aus Holz gefertigt und wurde erst in den 1920er Jahren durch das heutige Steintor ersetzt. Die einstige Holzbaukunst wurde am neuen Tor in Stein nachvollzogen.
Eine der wichtigsten Funktionen, welches das *Drachentor* hier innehat, ist die Technik der Verkürzung. Es wurde unmittelbar hinter der Treppenanlage als wichtiger Blickpunkt des Besuchers positioniert. Abbildung 330 zeigt die selbe Situation wie auf Abbildung 329 mit dem Unterschied, dass hier das *Drachentor* graphisch entfernt wurde. In diesem Fall verliert sich der Blick ins Unendliche und hat kein Ziel mehr. *Gordon Cullen* spricht von einem Unterschied zwischen Himmel und Unendlichkeit und geht von folgender Auffassung aus: „Die Straße [in diesem Fall das *Drachentor*] durch den Himmel zu ersetzen, löst einen Schock aus, der den Himmel in Unendlichkeit verwandelt." [272]

---

[268] Die Intellektuellen der *Meiji-Restauration* sahen im *Ise Shinto* den Beweis für das intakte Überleben von Japans ursprünglicher Religion während der Zeiten der buddhistischen Expansion. Schrittweise bildete sich in den folgenden Jahrhunderten die Doktrin vom Schintoismus als der im Gegensatz zum Taoismus, Buddhismus und Konfuzianismus ureigenen Religion Japans heraus. Im 19. Jahrhundert wurde schließlich der Staatsshinto der *Meiji* errichtet, welcher bis zur Kapitulation des Kaiserreichs im 2. Weltkrieg Geltung haben sollte. (nach: Neue Zürcher Zeitung vom 13.12.2000, Nr.291, Blatt 2)

[269] Als Beispiel wäre hier der *Yasukuni-Shinto-Schrein* in Tokio zu erwähnen. Hier werden die Angehörigen des japanischen Militärs als *kami* verehrt, die in den Bürgerkriegen nach der Meiji-Restauration von 1868 auf der Seite der kaiserlichen Armeen ihr Leben ließen oder in den Kriegen Japans in Asien oder gegen die USA im Kampf gefallen sind.

[270] Vgl. NAUMANN, Nelly, *Die Mythen des alten Japan*…S. 206

[271] Vgl. SCHECK, Frank Rainer, *Volksrepublik China. Kunstreisen durch das Land der Mitte*…S. 404f.

[272] CULLEN, Gordon, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*…S.50



Abb. 329: Aufstiegstreppe und *Drachentor* des *Drachen-Quellen-Tempels* in Wutai Shan, China.



Abb. 330: Aufstiegstreppe des *Drachen-Quellen-Tempels* in Wutai Shan, China.
Es fehlt das Drachentor (Retuschierung).

Damit die Sequenz des Eingangs nicht in die Unendlichkeit führt und der Besucher gleichsam sein Ziel aus den Augen verliert, wird hier im wahrsten Sinne des Wortes ein freistehendes Eingangselement, ein Portal, vor den Himmel geschoben und damit die Distanz verkürzt. Das Tor wirkt durch seine erhöhte Lage sehr dominant, der Besucher muss zu ihm hinaufblicken. Gerade dadurch werden aber die tieferen Qualitäten des kunstvoll gestalteten *Drachentors* erweckt. Details werden besser wahrgenommen, da der Anblick des Tores mit keinen dahinter befindlichen Gebäuden verschwimmt. Der Himmel als neutraler Hintergrund erweist sich dabei von großem Vorteil. Dieser selbst wird wiederum von den Torbögen des Portals gefasst und damit zu einem Bild mit besonders wertvollem Rahmen. Seine konventionellen Eigenschaften können dadurch gänzlich ausgeblendet werden.

SYMBOLISCHE EINGÄNGE

Grazerzählt ist ein jährliches Festival im Bereich *Storytelling Entertainment* in Graz. Geschichtenerzähler aus mehreren Nationen tragen auf verschiedenen Bühnen ihr Programm vor. Der Großteil des Publikums nimmt das Vorgetragene jedoch übers Radiogerät war.
Das Festival wird über Plakate und Broschüren angekündigt. Das Thema der im Jahr 2004 stattfindenden Veranstaltung lautete: *Graz als begehbares Märchen*. Interessant dabei ist, dass ein freistehendes Portal als Symbol für das Festival gewählt wurde (Abb. 331, 332). Positioniert wurde dieser vor dem im 17. Jahrhundert errichteten *Mausoleum*[273] in Graz. Am Portal befindet sich die Aufschrift „Graz erzählt“ sowie beidseits die bildhafte Darstellung einer (märchenhaften) Krone. Das Portal ist auf den Eingang des *Mausoleums* gerichtet, dessen Tor einen kleinen Spalt offen steht.

[273] Im Auftrag Kaiser *Ferdinand II.* wurde das Mausoleum im Jahr 1614 durch den Architekten *Pietro de Pomis* (auch verantwortlich für Schloss Eggenberg) geplant und errichtet. Als der Kaiser 1637 starb, war mit dem Innenausbau noch nicht begonnen worden. Erst sein Enkel Kaiser *Leopold I.* gab den Innenausbau in Auftrag. Kaiser *Ferdinand II*, seine Frau *Maria Anna* sowie ein früh verstorbener Sohn ruhen hier in schlichten Wandgräbern.

Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die beim Festival vorgetragenen Geschichten unter anderem einen Einblick in die Welt der Sagen, Legenden und der Toten geben werden.
Das Portal konkretisiert als Limen sowohl die Abgrenzung zwischen außerhalb und innerhalb eines imaginären Raumes, als auch die Möglichkeit des Übergangs von der realen Welt in eine fabelhafte, irreale Welt der Fantasie.
Es zeigt auf unmittelbare und konkrete Weise die Aufhebung der räumlichen Kontinuität und gilt als Übergangs-Symbol par exellance[274]. Das Tor ist der Schranken, die Grenze, die zwei Welten trennt und einander entgegensetzt, und zugleich der paradoxe Ort, an dem diese Welten zusammenkommen.
Genau in diesem Zwischenraum befindet sich das Festival *Grazerzählt*, im Grenzbereich beider Seinsweisen.
Das Festival übernimmt damit die Rolle eines Mittlers zwischen realer und irrealer Welt. „Das Bedürfnis nach der Lebenshilfe, die Schwellenrituale bieten, ist als elementares menschliches Bedürfnis weiterhin vorhanden und sucht sich Befriedung – ohne dass die meisten Menschen darum wissen.“[275] Die Architektur leistet in Form eines symbolischen Portals ihren Beitrag dazu.





Abb. 331: Türrahmen als Symbol des Festivals *Grazerzählt* im Jahr 2004 in Graz.
Abb. 332, links: Türrahmen-Symbol vor dem *Mausoleum* in Graz.

[274] Vgl. ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*…S.26, 156ff.
[275] HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*…S.

FLANKIERENDE EINGANGSELEMENTE

Die bewusste Gestaltung des Eingangsvorbereiches dient nicht nur als erste Abgrenzung, sondern vor allem als langsame Vorbereitung und architektonische Hinführung auf den eigentlichen Eingang. Der Zugang setzt das Gebäude in Zusammenhang mit dem Außenraum, wobei die Art und die Richtung der Annäherung das Bild vom Eingang und vom Gesamtgebäude prägen. Die Gliederung mit Hilfe von flankierenden Architekturelementen, Höhendifferenzen im Bodenniveau und in der Architektur, bewusst eingesetzte Führungselemente sowie Materialien speziell bei den Böden sind wichtige Kriterien, welche die Zone des Eingangs definieren. Sie rhythmisieren den Eingangsvorbereich und lenken sowohl den Blick als auch die Bewegung des Nutzers in eine bestimmte Richtung.

BEWEGUNGSFÜHRUNG, BEGLEITUNG

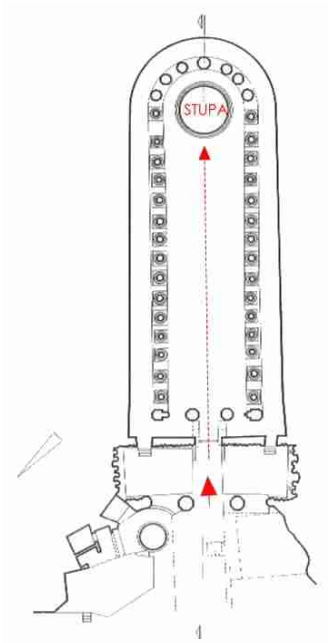
Am Beispiel der *caitya-Halle* (Gebetshalle)[276] des buddhistischen Höhlenklosters von *Karla* im Westen Indiens flankieren jeweils 15 achteckige, eng zusammenstehende Säulen in fortlaufender Reihung den Mittelraum der dreischiffigen Halle aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. (Abb. 333-335). Über dem Mittelschiff thront ein Tonnengewölbe mit Holzrippen[277], welche in ihrer Anordnung eine formale Weiterführung der Säulen in den Deckenraum anmuten. Da die Holzbögen keine statisch tragende Funktion haben, sondern nur schmückendes Beiwerk sind, mussten sie auch nicht direkt auf den Säulen aufgelagert werden. Decke und Säulen konnten so voneinander abgesetzt werden, was neben einem irrealen Eindruck eine zusätzliche Steigerung der perspektivischen Wirkung des Raumes hervorruft (Abb. 334).
Das Mittelschiff, der Versammlungsraum der Priester, ist damit in deutlicher Weise auf das Kultobjekt in der Apsis ausgerichtet: Hier geht das Tonnengewölbe in eine Halbkugel und darunter in einen Ehrenschirm über, unter welchen sich der Stupa[278] befindet.

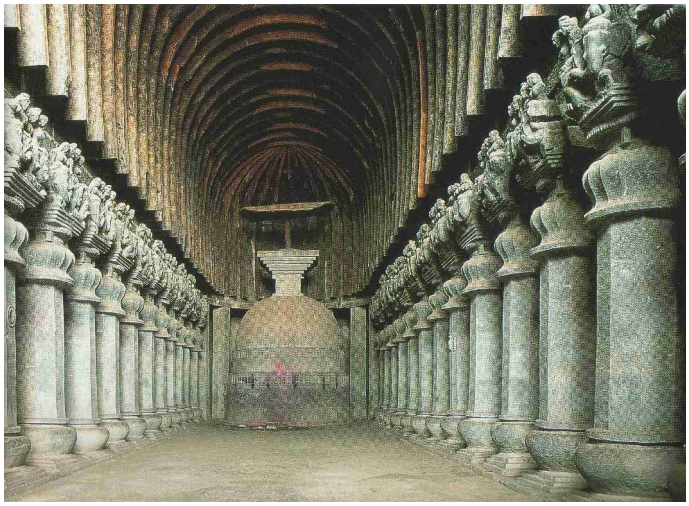
---

[276] Im indischen Sprachraum heißt der Stūpa auch *caitya* (Sanskrit) oder *cetiya* (Pali), eine Bezeichnung, die sich bis in vedische Zeit zurückverfolgen lässt. Ursprünglich waren die Begriffe *stūpa* und *caitya* in ihrer Bedeutung klar unterschieden, wobei *caitya* ein Terminus aus dem Bereich der Architektur war, unabhängig von seinem funktionalen Umfeld. Nach und nach wurde aber das Wort *caitya* gleichbedeutend mit Stupa gebraucht und zwar in der Bezeichnung kleinerer Gedenk-Stupas, errichtet zu Ehren mancher Mönche. Um die Stupa-Schreine näher zu bezeichnen, prägten die Buddhisten den Begriff *caityagriha*.
(nach: GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*…S. 9)

[277] Die Holzrippen sind ohne statische Funktion in das Tonnengewölbe eingefügt. Der gesamte Raum entstand durch „Aushöhlen" eines Felsens (*Negativarchitektur*) und benötigt daher keine zusätzlichen Tragkonstruktionen aus Holz. Die Holzrippen erinnern daher lediglich an den hölzernen Prototyp der *caityagriha*.
(nach: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*…S. 198)

[278] Der Stupa ist das wichtigste kultische Denkmal im Buddhismus. Ursprünglich war er ein geweihter Grabhügel. *Buddha* wies seine Schüler an, solche Erdhügel als (Denk-)Mal an Wegkreuzungen zu errichten. In Indien nahm er die Form einer Halbkugel an, ausgesteift durch Schoten, welche in die vier Kardinalsrichtungen weisen. Seine Form symbolisiert das Universum, seine vertikale Achse die Weltachse.
(nach: Lexikon der Weltarchitektur: Indien, Sri Lanka, Pakistan, S. 2. Digitale Bibliothek Band 37: Lexikon der Weltarchitektur, S. 2476 (vgl. LdWA, S. 289) (c) Prestel-Verlag)





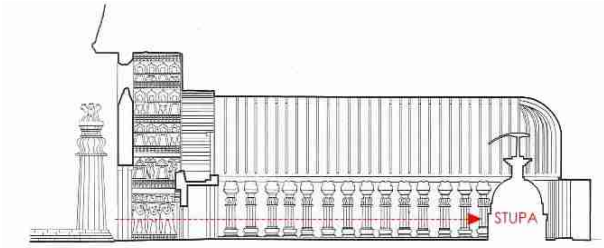


Abb. 333, links: Buddhistische *caitya-Halle* von *Karli*, Indien, 1. Jh. n. Chr., Grundriss.
Abb. 334, rechts oben: Blick in die dreischiffige *caitya-Halle* von *Karli*. Über dem Mittelschiff thront ein Tonnengewölbe. Die Apsis birgt den Stupa.
Abb. 335, rechts unten: Buddhistische *caitya-Halle* von *Karli*, Längsschnitt.

Diese Form des Gewölbeabschlusses verdichtet den Raum am Ende der linearen Eingangsachse zu einem zentralen Punkt und macht den Stupa zur signifikantesten Stelle im Raum. Zudem erhebt sich der Stupa über die Höhe der Kolonnaden und zeichnet sich damit sehr deutlich vor der ruhigen Struktur des Rippengewölbes ab.[279]
Die architektonische Hinführung des Gläubigen auf den Stupa erfolgt damit in Form von begleitenden Säulen als vertikale Elemente und in Form eines Tonnengewölbes mit Rippenbögen als Übergang der vertikalen in horizontale Elemente. Stützen und Rippen verbinden sich visuell zu „Triumph- oder Ehrenbögen", welche die Möglichkeit einer eindrucksvollen Raumpräsentation schaffen. Zudem bewirkt diese Anordnung, „unterstützt durch die außerordentliche Höhe des Raumes und den Materialwechsel zwischen Säulenstellung und Gewölbe, dass der Eintretende nicht in einer Felshöhle zu stehen vermeint, sondern eher unter freiem Himmel in einem von Kolonnaden gesäumten Hof, welcher sich zur Stupa hin öffnet."[280]
Der Besucher erschließt den Raum gleichsam „Schicht für Schicht" (Abb. 336), da sowohl durch die Säulen als auch durch die Deckenrippen Querachsen entstehen, welche die direkte Erschließungsachse in einzelne Raumabschnitte unterteilen. Je mehr Abschnitte der Besucher passiert hat, desto intensiver wird sein Bezug zum Allerheiligsten. Vergleichbar wäre dies mit der Rangordnung von buddhistischen *Theravadamönchen* beim traditionellen Almosengang (Abb. 338). Die Mönche gehen nacheinander in einer Reihe, angeführt von jenem Mönch, dessen Leben am längsten im Dienste des buddhistischen Glaubens steht.

[279] Vgl. STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*...S. 101ff.
[280] Ebd. S. 102

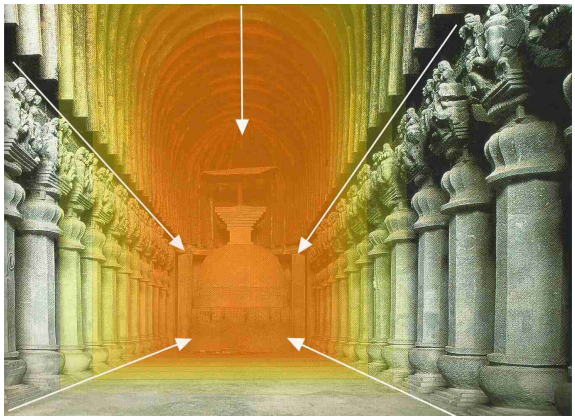


Abb. 336: Buddhistische *caitya-Halle* von *Karli*, Indien, 1. Jh. n. Chr., Grundriss. Der Besucher erschließt den Raum gleichsam „Schicht für Schicht".

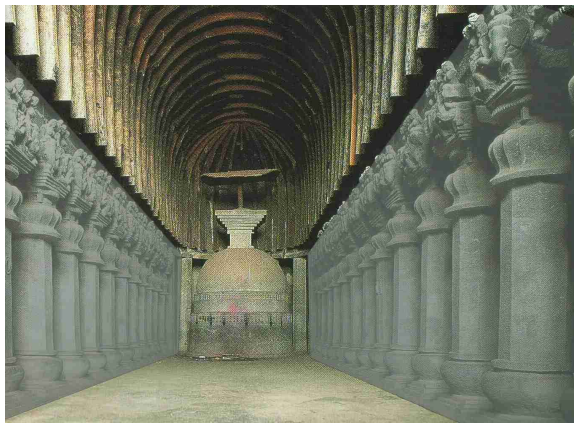


Abb. 337: Durchgehende, glatte Wände anstatt Säulen entlang des Mittelschiffes der *caitya-Halle* würden zwar als architektonische Führungselemente fungieren, machen jedoch eine geistige Vorbereitung und Hinführung des Besuchers auf das Allerheiligste sehr schwierig.

Die architektonische Führung zum kultischen Zentrum der *caitya-Halle* bringt damit das Grundprinzip der buddhistischen Lehre zum Ausdruck, nämlich „die Vorstellung von der spirituellen Entwicklung im Sinne eines allmählichen und schrittweisen Aufstiegs von niederen hin zu immer höheren Bewusstseinsstufen... Die treibende Kraft bei dieser Entwicklung des Bewusstseins -...- ist die Möglichkeit zur Erleuchtung."[281]

Würden sich anstatt der Säulen lediglich durchgehende glatte Wände entlang des Mittelschiffes befinden, könnte der Besucher die entsprechende Nähe und Intensität zum zentralen Element des Raumes kaum einschätzen und bewerten (Abb. 337). Eine geistige Vorbereitung und Hinführung auf die Begegnung mit dem Allerheiligsten wäre in diesem Fall äußerst schwierig. Das Mittelschiff würde vermutlich als ein einziger durchgehender Raum verstanden und dementsprechend wäre die Verhaltensreaktion: Der Besucher läuft rasch und daher unvorbereitet auf das Allerheiligste zu.

Durch das geringe Interkolumnium der Säulen werden diese nicht so sehr als Einzelelemente wahrgenommen, sondern eher in ihrer Gesamtheit in Form einer stark strukturierten Fläche. Zudem steigern der enge Säulenabstand und die dichte Reihung der Bögen die Tiefenwirkung des Raumes.

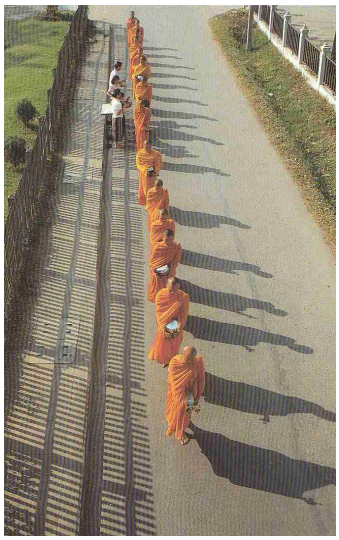


Abb. 338: *Theravadamönche* gehen mit Almosenschalen durch die thailändische Stadt *Chiang Mai*. Sie gehen nacheinander in einer Reihe, nach Rang geordnet, der durch die Dauer ihres Mönchsseins bestimmt wird.

[281] GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*...S. 102



Abb. 339, links: Staatsbesuch des polnischen Präsidenten *Aleksander Kwaśniewski* in Deutschland. Bilden eines Ehrenspaliers durch die Bundeswehr.



Abb. 340, links: Ehrenspalier der Schweizer Garde bei der Begräbnisfeier von Papst *Johannes Paul II*. in Rom.

Zu vergleichen wäre diese Situation mit dem Bilden eines „Spaliers“[282] etwa von Soldaten, um das Volk von einer bestimmten Person oder Situation abzuhalten. Auch heute stehen Menschen oft Spalier um beispielsweise einer ehrwürdigen Person eine besonders würdevolle Begleitung entlang des Weges zu bereiten (Abb. 340). Auch Ehrenbögen werden manchmal gebildet, um Raum zu schaffen, der sich von seiner Umgebung abgrenzt.
Die Eingangsachse der *caitya-Halle* entspricht der Symmetrieachse des Raumes. Genau über dieser Achse befindet sich die höchste Stelle des Gewölbes, also jene Stelle, welche der himmlischen Sphäre am nächsten ist. Zudem sind Größen-Oppostionen seit jeher ein erprobtes Mittel, einen Unterschied in Rang oder Bedeutung bestimmter räumlicher Situationen sichtbar zu machen.[283] Durch das Tonnengewölbe entsteht eine lineare Zentralisierung im Raum. Der Eintretende wird mit Hilfe der Architektur gleichsam „gezwungen“, mittig zu gehen. Das Zentrum am Ende der Eingangsachse, der Stupa, rückt damit in den absoluten Mittelpunkt des Geschehens.

Ein weiteres, signifikantes Beispiel aus dem Nahen Osten soll zeigen, dass flankierende Architekturelemente so gestaltet und angeordnet sein können, dass sie nicht nur eine ehrwürdige Begleitung für den ankommenden Besucher entlang der Bewegungsachse darbieten, sondern dass sie in der Lage sind, die Eingangszone eines Gebäudes in einen erhebenden, zeremoniellen, nahezu majestätischen Raum zu modifizieren.
Persepolis im heutigen Iran (Abb. 341), begonnen unter dem persischen König *Dareios I.* im 5. Jh. v. Chr., war „bestimmt zur repräsentativen Selbstdarstellung des pers. Großkönigtums. Die Anordnung der Gebäude, Freitreppen und Prunktore entspricht dem Zeremoniell der nationalen Feste.“[284]

---

[282] *Spalier*. Entlehnt aus dem italienischen *spalliera* (17.Jh.) für „Schulterharnisch, bunter wollener Wandteppich, Rückenlehne, Baumgeländer“.
(nach: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, S. 859f.)

[283] Vgl. FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*...S.121

[284] MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Allgemeiner Teil, Baugeschichte von Mesopotamien bis Byzanz*...S. 93

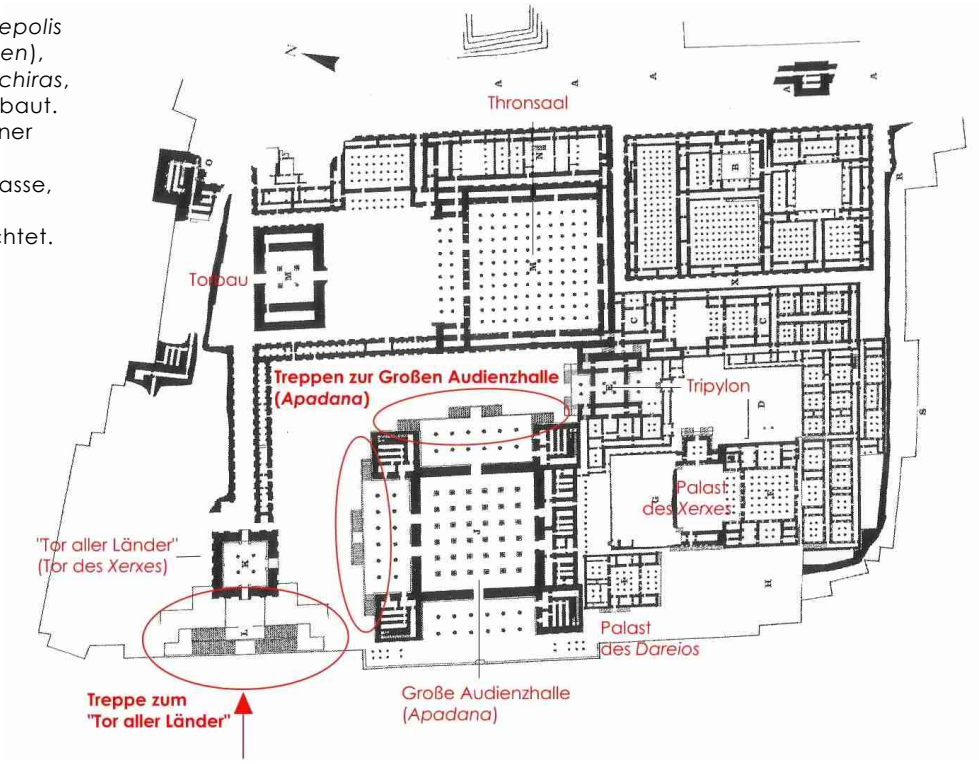


Abb. 341: Plan von *Persepolis* (*Palast der Achaimeniden*), 60 km nordöstlich von *Schiras*, Iran, 518 - 330 v. Chr. erbaut. Der Palast wurde auf einer aufgeschütteten, fast 460 x 300 m großen Terrasse, welche sich an einen Bergabhang lehnt, errichtet.

Gemeint ist das persische Neujahrsfest (*Nô Rûz*) zur Frühlingstagundnachtgleiche (21. März), an dem alle Völker des Reiches von überall her mit Tributen zum Palast nach *Persepolis*, der Zeremonialresidenz von König *Dareios I.* (Regierungszeit 522 - 486) und dessen Sohn *Xerxes I.* (Regierungszeit 486 - 465), kamen. Um die Verwaltung des persischen Großreiches finanzieren zu können, führten die *Achaimeniden* ein sorgsam überwachtes System der Besteuerung ein. *Dareios* ordnete eine Schätzung des jährlichen landwirtschaftlichen Ertrages aller seiner Länder an, um damit die Steuern festlegen zu können, welche jede Region zu zahlen hatte. Zur Zeit *Dareios* waren dies rund 20 Prozent des Wertes der jeweiligen Ernte, doch dürfte diese finanzielle Belastung für die Völker ein vergleichsweise niedriger Preis für den Frieden und Wohlstand unter persischer Herrschaft gewesen sein.[285] Die Bewohner des Landes genossen nun einen Lebensstandard wie nie zuvor, waren sich jedoch bewusst, dass die Grundvoraussetzung hierfür ihre Tributsleistungen an den königlichen Palast von *Persepolis* bildeten.
Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Architektur des Palastes, im Besonderen die prunkvolle Gestaltung der Treppenanlagen in den Eingangszonen, verständlich. „Persepolis war weder zum diplomatischen Zentrum noch zur Verwaltungshauptstadt bestimmt gewesen."[286] *Persepolis* wurde errichtet, um das Nationalgefühl der unterschiedlichen Völker des Reiches zu festigen. Hier her sollte das persische Volk kommen, um den Reichtum des Landes zu sehen. Die Grundlage für diesen Reichtum bildete das Volk selbst. Auch der Palast selbst wurde als Opfergabe des Volkes angesehen. Babylonier, Assyrer und Ionier erbauten ihn in gemeinsamer Arbeit und unter Einbeziehung ihrer verschiedenen Kulturen.

[285] Vgl. BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Das persische Weltreich*...S. 94f.
[286] ARNDT, Helmut, *Persepolis*...S. 30

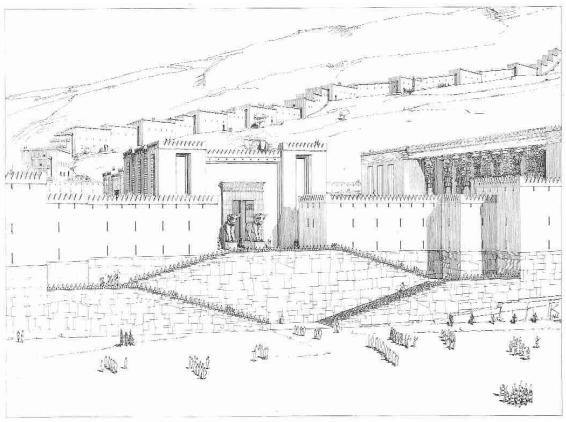


Abb. 342: Palast von *Persepolis*, Treppenanlage zum „Tor aller Länder". Zwei breite Treppen, die ein Hinaufreiten erlaubten, führten zu jener Terrasse, wo die Hauptgebäude auf einer wieder über Treppen erreichbaren Plattform lagern. Die einzelnen Stufen sind lediglich 10,5 cm hoch, jedoch sehr tief, was den Besucher zum langsamen Gehen zwingt.

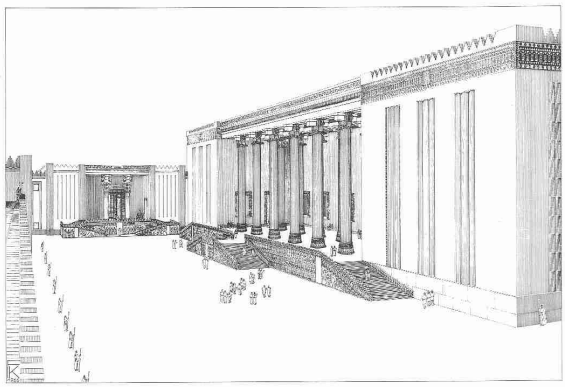


Abb. 343: Blick aus nördlicher Richtung auf die cirka 76 qm große und 12 m hohe Audienzhalle (*Apadana*) im Palast von *Persepolis*.

Die Übergabe der Tribute des Volkes erfolgte in einer feierlichen Zeremonie, welche in der Architektur des Palastes sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Am Neujahrstag schritten die hohen Würdenträger, der persische und medische Adel, die Treppe zum „Tor aller Länder" (auch „Tor des Xerxes" genannt) empor (Abb. 342), hinauf zur Terrasse vor der großen Audienzhalle (*Apadana*). Bewacht wurde der Eingangstorbau von ehrfurchtgebietenden Flügelstieren, Symbolen der Macht und Herrlichkeit des Reiches.[287] Nun schritten die Würdenträger durch den Vorhof bis zum *Apadana*, an deren Nord- und Ostseite zwei große Treppen in das Innere führten (Abb. 343). Die flankierenden Wände der Treppen waren mit Reliefs geschmückt. Ungewöhnlich ist dabei die Darstellung von Bäumen, welche jene Landschaften andeuten sollten, durch welche der Zug der Völker nach *Persepolis* führte (Abb. 344, 345). Auf der Treppenwand, welche gleichzeitig den Sockel des *Apadana* bildete, waren die Prozessionen der 23 untergeordneten Nationen sowie des medischen und persischen Hofstaats, welcher von Pferden, Königswagen und der Susianergarde eskortiert war, zu sehen (Abb. 346).

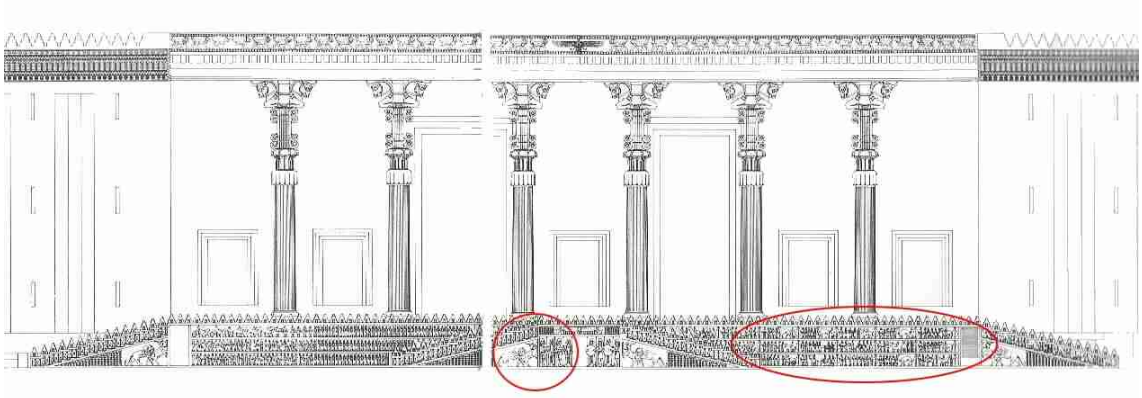


Abb. 344: Ansichtszeichnung der Nordseite der Großen Audienzhalle (*Apadana*) im Palast von *Persepolis*. Vor der Halle befindet sich eine prunkvoll skulpierte Treppenanlage, welche in das Innere des Hypostylensaales führt. Die Audienzhalle von *Persepolis* ist 112 m lang und cirka 23 m hoch.

[287] Vgl. ARNDT, Helmut, *Persepolis*...S. 31f.



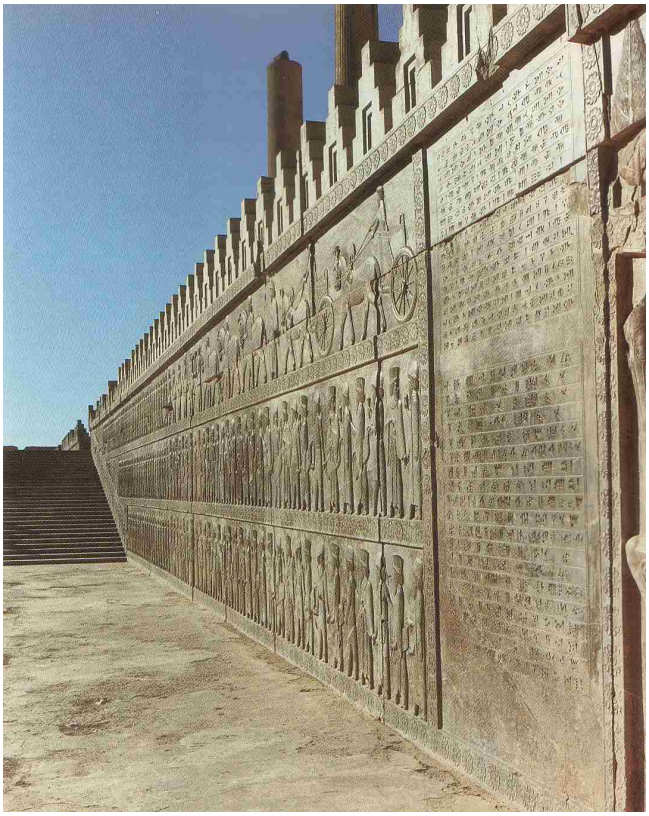


Abb. 345, links: Teilansicht der skulpierten Treppenanlage an der Ostseite der Großen Audienzhalle (*Apadana*) im Palast von *Persepolis*.
Abb. 346, rechts: Teilbereich der Osttreppe vor der Großen Audienzhalle. Ob die Figuren im Profil oder mit frontalisierten Oberkörper gezeigt werden, ihre Füße befinden sich immer auf einer einzigen unbeweglichen Standlinie. Die Figuren besitzen damit keinerlei Handlungs-spielraum. Sie bewegen sich in geordneten Prozessionen auf die Palasthalle zu.
Die politische Intention König *Dareios´*, viele verschiedene Völker und Kulturen auf eine gemeinsame Linie zu bringen, scheint hier unmissverständlich in den Reliefs wieder-gegeben worden zu sein.
Für die Treppenanlagen bedeutet diese Anordnung eine starke perspektivische Wirkung, welche den Treppenlauf zwar visuell verlängert, den Besucher jedoch in seiner Bewegung beschleunigt.

Da nicht jeder Besucher berechtigt war, die Audienzhalle des Königs zu betreten, wandten sich die flankierenden Reliefs der Treppenanlagen in erster Linie an den Zuschauer im Vorhof, „und deshalb kann man ihnen eine gewisse erzählerische Bedeutung nicht absprechen, wie groß auch ihr dekorativer Wert sein mag."[288]
Jenen Gästen, welche die Audienzhalle betreten durften, kündigten sie das Schauspiel an, das sie erwartete.[289] Reliefs anderer, ähnlicher Treppenanlagen im Palast lassen den weiteren Verlauf des Zeremoniells erkennen, wie etwa das Festmahl im Palast des *Dareios*.
Die flankierenden Reliefs der Treppenanlagen im Palast von *Persepolis* bieten demnach nicht nur eine würdevolle Begleitung für den Besucher, sondern transformieren die Eingangszonen zu den einzelnen Palasthallen in eine Art Denkmal, welches dem Volk das Zeremoniell der Tributsübergabe stets in Erinnerung halten soll. Zudem sollen sie Beständigkeit des persischen Reiches und seiner Völker symbolisieren. Menschen, Tiere und selbst die Landschaft Persiens werden im Palast des Königs in Form von steinernen Reliefs verewigt, was für das damalige Volk vermutlich eine große Ehre bedeutete.

[288] ARNDT, Helmut, *Persepolis*...S. 32

[289] Den persischen und medischen Adel empfing der König im *Apadana*, die Empfänge der Abgesandten der tributpflichtigen Völker fanden im Thronsaal (*Hundertsäulensaal*) der Palastanlage statt.



Abb. 347: Osttreppe der Großen Audienzhalle im Palast von *Persepolis*. Die gesamte Treppenanlage besitzt zwei symmetrisch angeordnete Doppelläufe von je 7,35 m Breite. An den Schmalseiten eines 21 m breiten Antrittspodesten beginnen die beiden auseinandergehenden unteren Läufe mit je 62 Steigungen, wenden auf den Zwischenpodesten um 180 Grad und münden mit weiteren 48 Steigungen der zusammenlaufenden oberen Läufe auf dem 40 m breiten Treppenaustritt.

ORIENTIERUNG, RHYTHMISIERUNG

Flankierende Elemente entlang der Eingangsachse, gleich ob architektonisch oder vegetabil, sind wichtige Orientierungshilfen für den Nutzer. Am Beispiel der *Plečnik-Promenade* im Tivoli-Park von Ljubljana in Slowenien ist die Weg-Achse durch die lineare Folge von Beleuchtungskörpern klar herausgehoben (Abb. 348). Architekt *Jože Plečnik* (1872-1957) führte diese Sandallee 1931 als Fortsetzung der zentralen Stadtpromenade aus. Am Ende der Promenade, welche heute nur noch fragmentarisch erhalten ist, befindet sich das *Internationale Grafikkunstzentrum* von Ljubljana. Entlang der Mitte des Zugangsweges befinden sich in fortlaufender Reihung Betonkandelaber mit ionischen Kapitellen. Im Gegensatz zu einer beidseitigen Aufstellung am Wegrand werden die Beleuchtungskörper durch die ungewöhnliche Positionierung in der Mitte des Weges viel wirksamer betont. Sie sind gleichsam „Haltepunkte" für das Auge (Abb. 349).[290]

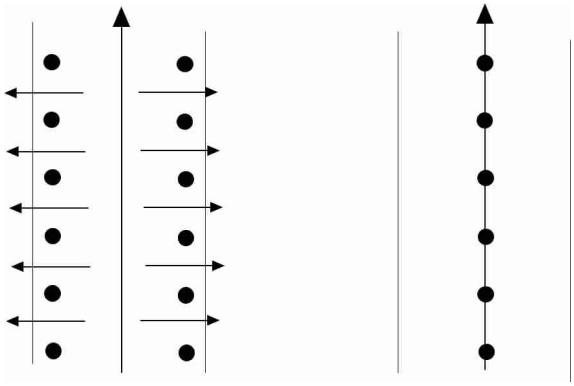




Abb. 348, links: *Plečnik-Promenade* im Tivoli-Park von Ljubljana, Slowenien.
Abb. 349, rechts: In der Mitte der *Plečnik-Promenade* positionierter Betonkandelaber.

[290] vgl. PRELOVŠEK, Damjan, *Josef Plečnik, 1872-1957*...S.284

Abb. 350: Bei der Verdopplung einer Reihung (linke Darstellung) treten Raumrichtungswechsel ein, welche der Weg-Achse ihre richtungweisende Kraft nehmen. Die einfache Reihung (rechte Darstellung) verstärkt die richtungweisende Kraft der Weg-Achse um ein Vielfaches.



Im Bezug zum Betrachter sind die Kandelaber „hintereinander“ und nicht „nebeneinander“ platziert, so dass sie in ihrer Gesamtheit in eine bestimmte Richtung, nämlich zum Museum am Ende der Achse, weisen.

“Wird eine solche Reihung verdoppelt, treten die charakteristischen Raumrichtungswechsel ein, wie man sie beim Durchschreiten eines Säulengangs, beim Durchfahren einer Allee oder Überquerung einer Straßenkreuzung erlebt.“[291] Es würden Querachsen entstehen, welche der Weg-Achse einen Teil ihrer richtungweisenden Kraft nehmen würden (Abb. 350). Für den Nutzer würde dies eine virtuelle Verzögerung des Weges bedeuten. In Anbetracht der Tatsache, dass die *Plečnik-Promenade* ungefähr vierhundert Metern lang ist, wäre eine beidseitige Aufstellung der Kandelaber in diesem Fall nicht von Vorteil gewesen.

Der Besucher empfindet die Promenade gleichsam wie eine Straße, da auch sie in zwei „Spuren“ unterteilt ist. Im Gegensatz zur Mittellinie einer Straße entfalten die Kandelaber auf der Promenade jedoch eine Raum bildende Wirkung und strahlen somit eine architektonische Wertigkeit aus.

Die Kandelaber entlang der Promenade stellen auch insofern ein architektonisches Führungs- und Orientierungselement für den Besucher dar, als dass sie als Einzelelemente hervorgehoben werden. Entsprechend einem auskragenden Gebäudeteil an einer Fassade bewirken auch sie eine Verzahnung mit der Landschaft. Sie treten aus dem Raum der beiderseits des Weges angelegten Bepflanzung heraus und signalisieren damit ihre besondere Bedeutung.



Abb. 351: Blick von der *Plečnik-Promenade* auf das *Internationale Grafikkunstzentrum* von Ljubljana.



Abb. 352: Blick vom Haupteingang des *Internationalen Grafikkunstzentrums* von Ljubljana auf die *Plečnik-Promenade* in Richtung Stadtmitte.

[291] FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*...S.59

Die Promenade endet ohne perspektivischen Stützpunkt im Grün des *Šiška-Hügels* im Tivoli-Park. Abbildung 352 wurde vom Eingang des Museums in senkrechter Linie zur Fassade ausgenommen. Deutlich zu erkennen ist die Abweichung der Promenaden-Achse von der tatsächlichen Eingangsachse des Museums. Der Besucher wird gleichsam im schrägen Winkel bis kurz vor das Gebäude geführt. Der Vorteil dieser Achsenabweichung liegt darin, dass der Besucher das Museum am Ende des Erschließungsweges nicht frontal, sondern in seiner Gesamtphysiognomie erkennen kann. Das Museum ist „aus der Achse" der Promenade gerückt, aber gerade diese Lageoppostion verleiht dem Gebäude seine volle Ausdruckskraft.

Die *Plečnik-Promenade* endet etwa 50m Meter vor dem Museum und geht in ein geschwungenes Wegesystem über, welches schließlich zum Haupteingang führt (Abb. 351 - 353). Mittig am Weg platzierte Kandelaber gibt es in diesem Bereich nicht mehr. *Le Corbusier* meint in diesem Zusammenhang: „Ein in die Raummitte gesetzter Gegenstand zerstört oft den Raum; denn er hindert einen, sich selbst in den Mittelpunkt des Raumes zu stellen und den Raum von der Achse aus zu betrachten."[292] Dies begründet möglicherweise auch die Abweichung der Promenaden-Achse von der Eingangsachse des Museumsgebäudes.
Die Kandelaber sollen den Besucher zum Eingang des Gebäudes führen und begleiten, andererseits soll der Weg zurück wieder gefunden werden. Die Allee mit ihrem hellen Sandboden wirkt wie ein Richtungspfeil zur Stadtmitte. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Kandelaber, welche in der Perspektive wie eine ununterbrochene Fläche gleich einem (Hinweis-)Schild in Richtung Stadt weisen.



Abb. 353: Lageaufnahme des Tivoli-Parks in Ljubljana. Teilbereich mit *Plecnik-Promenade* und Grafikkunstzentrum.

[292] Le Corbusier in CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur*...S.143



Abb. 354: *Candi Ceto*, hinduistische Tempelanlage auf Java in Indonesien; vermutlich aus der Zeit um 1470.
Der Tempel befindet sich etwa 40 Kilometer östlich von *Surakarta* am Westhang des 3265 Meter hohen *Gunung Lawu*.

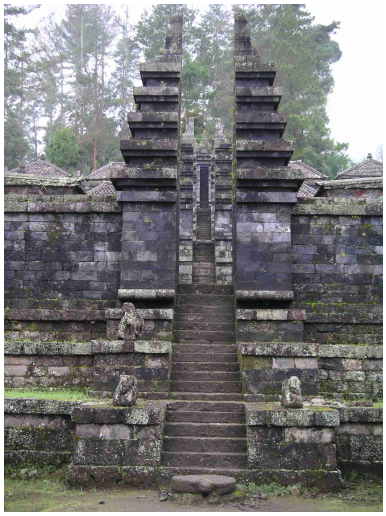


Abb. 355: Blick auf die Treppenanlage des *Candi Ceto*. Flankiert wird diese von *Candi Bentars*, so genannten „gespaltenen Toren".

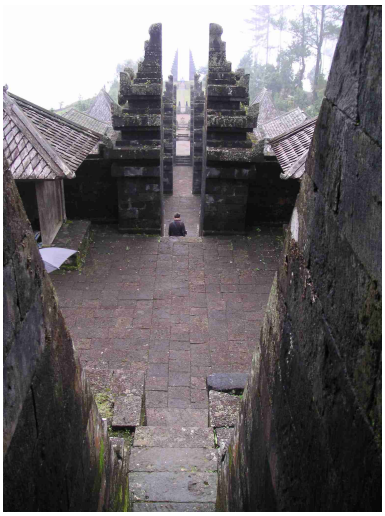


Abb. 356: Blick vom Sanktuarium des *Candi Ceto* auf die Eingangsachse der Tempelanlage.

Am Beispiel des *Candi Ceto*, einer hinduistischen Tempelanlage auf Java, werden architektonische Führungselemente entlang der Eingangsachse als Mittel der Verzögerung, als Schwellenbereiche eingesetzt (Abb. 354).
Der Haupttempel der Anlage, das Sanktuarium, wird über eine lange Eingangssequenz erschlossen, beginnend an einem Hang des 3265 Meter hohen *Gunung Lawa*. Gesäumt wird der Weg von Meditationspavillons und gespaltenen Toren, so genannten *Candi Bentars*.[293] Schließlich wird der Besucher über eine steile, einläufige Treppe hinauf zum eigentlichen Tempelbereich geführt. Auch diese wird von *Candi Bentars* flankiert. Je näher der Besucher dem Ziel am Ende der linearen Eingangssequenz kommt, desto geringer wird der Abstand zwischen den insgesamt sechs Toren. Innerhalb diesen befinden sich Zwischen-Räume, welche so in Richtung des Haupttempels immer dichter, in gegensätzlicher Richtung aber immer weiter werden.[294] „Für den Betrachter kommt es in diesem Zwischenraum zu einer wahrnehmbaren Drucksteigerung und Druckminderung".[295]
Die Tore geleiten somit den Besucher in immer deutlicher bestimmte Räume. Je näher er dem Sanktuarium kommt, desto mehr verdichtet sich die räumliche Situation. Gleichzeitig bedeutet dies, dass auch der Besucher eine immer stärkere Beziehung zu den Räumen entlang der Eingangssequenz entwickelt, da er gleichsam in immer engeren Abständen von ihnen umgeben ist. Für ihn gilt dieselbe Anordnungsrelation bezüglich der Nähe wie für die Architektur.
Die *Candi Bentars* entlang der Eingangsachse werden vom Besucher zwar als physische (Hemm-)Schwellen wahrgenommen, stellen jedoch keine architektonischen Barrieren dar. Die Durchgänge sind nach oben offen, also nur an drei Seiten begrenzt (Abb. 356).

---

293 Vgl. SIEBERT, Rüdiger, *Java. Bali. Eine Einladung*…S.231f.

294 *Arnheim* definiert den Raum als eine „Beziehung zwischen Objekten" und spricht in diesem Zusammenhang von „Dichte"; vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S. 215ff.

295 BENSE, M. in FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*…S.58

Die Wirksamkeit als Abschluss ist damit wesentlich geringer als bei einem Tor, welches mit einem Sturz ausgebildet ist. Zudem geben die *Candi Bentars* durchgehend den Blick auf die lineare Treppenanlage frei. Durch ihre starke perspektivische Wirkung betonen sie die Eingangsachse, welche zugleich Symmetrieachse der Tempelanlage ist, auf äußerst wirksame Weise.
Die Sequenz des Eingangs entspricht einem nach oben offenen Wegraum, welcher sich mit den aufeinander folgenden Räumen der Tempelanlage verschneidet. Im Kreuzungsbereich befindet sich jeweils ein *Candi Bentar*, welches den Gläubigen gleichsam darauf aufmerksam macht, dass er sich nun in einem neuen, spirituell höheren Abschnitt befindet. Ziel ist die Befreiung aus dem *Samsara*-Kreislauf[296], welche nach hinduistischem Glauben über bestimmte traditionelle Wege und Rituale und damit auch mit Hilfe der Architektur angestrebt werden kann.

[296] Vgl. CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*…S.125f.

WÄCHTER

Eingänge werden oftmals von Wächterfiguren flankiert. Mit ihren beiden Aufgaben, der Schutz- und Abwehrfunktion, zeigen diese einerseits eine dualistische Tendenz, andererseits lassen sie offensichtlich entgegengesetzte Verhaltensweisen als lediglich zwei Erscheinungsbilder „einer" Sache erkennen: Sie beschützen das Gute, etwa den eigenen Lebensraum oder ein kultisches Heiligtum, und leisten dem Bösen wie etwa irdischen oder überirdischen Feinden, vermeintlichen Geistern oder Dämonen Widerstand.
Diese antagonistische Unität von „Schutz und Abwehr" sowie von „Gut und Böse" zeigt sich bereits in der Frühzeit der Menschheitsgeschichte. In der offenen Höhle fand der vorgeschichtliche Mensch den ersten schützenden Raum, und durch ihren Eingang blickte er in die feindliche Umwelt, in der ihn Raubtiere, feindliche Artgenossen aber auch Hitze und Kälte bedrohten. „So ward der Eingang zur Höhle zum Tor des Lebens, er trennte zum ersten Mal die feindliche Umwelt von der sicheren Geborgenheit und schuf schon für die prähistorische Zeit eine klare Form des Dualismus, indem er die Welt des „Guten" – die Welt wie sie sein sollte – von der Welt des „Bösen" – der Welt wie sie war – schied."[297]
Der Eingang zum gesicherten Lebensraum war damit eine besonders gefährdete Stelle und musste beschützt werden. Wie der Mensch einst seine Feinde magisch zu beherrschen versuchte, zeigen die altsteinzeitlichen Tierzeichnungen in Höhlen wie beispielsweise *Altamira* in Nordspanien. Es handelt sich dabei vermutlich um die ältesten Beweise, wie der Mensch mit Hilfe figürlicher Darstellungen Gewalt über jene Wesen erringen wollte, welche ihr Leben in welcher Form auch immer bedrohten. „Das sichtorientierte Lebewesen Mensch ist eben von Natur aus ein Eidetiker, ein bildhaft Schauender…Im Bild spiegelt sich also – auch heute noch – für den Menschen alles sinnlich Wahrnehmbare."[298]

Das Aufstellen von Wächtern als respekteinflößende Indikatoren am Eingang zu eigentümlichen Räumlichkeiten oder aber auch an Besitzgrenzen ist eine Verhaltensweise, welche von Biologen auch immer wieder bei Tieren beobachtet wird. In Ostafrika wurde eine Antilopenart (*Topis*) beobachtet, die als lebende Grenzwächter in einem weiten Kreis auf Termitenhügeln stehen und, das Gehörn nach außen gerichtet, das lebensnotwendige Revier ihrer Herde sichern. Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang jene aus Holz geschnitzten oder aus Stroh gebundenen Figuren auf den Sundainseln, für die *W. Wickler*[299] nach den Aussagen der Priester dieser Völker und aus Funden verschiedenste Übereinstimmungen mit wachesitzenden Affen festgestellt hat. Am Beispiel eines 70 Meter langen, zweistöckigen Langhauses im Dayak-Dorf *Mancong*

[297] ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*…S.25

[298] Ebd. S. 26

[299] *Wolfgang Wickler* (*18. 11.1931 in Berlin) ist deutscher Zoologe, Verhaltensforscher und Publizist. Er leitete ab 1974 die Ethologische Abteilung und übernahm von 1975 bis 1999 als Direktor die Gesamtleitung des Max-Planck-Instituts für Verhaltensphysiologie in Seewiesen bei Starnberg.

in Ost-Borneo (Kalimantan) befinden sich vor jedem Eingang verschiedene hölzerne Figuren, welche unter anderem auch Affen in menschenähnlicher Form in sitzender Pose darstellen (Abb. 357, 358). Diese Figuren sind Wächter. Sie stehen mit dem Rücken zum bewachten Objekt und richten sich gegen feindliche Mächte und Gegner verschiedenster Art.[300]

Das genannte Beispiel aus Borneo legitimiert eine von mehreren Möglichkeiten der Darstellung von Wächterfiguren im Bereich der Eingangszone. In diesem Beispiel werden im gewissen Sinne Verhaltensweisen aus der Tierwelt rezipiert. Jenes Tier, welches erfolgreich sein Revier verteidigen kann, soll in symbolischer Form auch den Lebensraum des Menschen bewachen. Das „Wilde, Animale" wird gezähmt, um es dann für den Menschen gleichsam arbeiten zu lassen.

Es stellt sich nun die Frage, welchen Schutz eine leblose Wächterfigur etwa aus Holz oder Stein bieten soll? Wen oder was muss sie gemeinhin abwehren und vor allem wie? Das Positionieren von Wächterfiguren im Bereich der Eingangszone, welche lediglich psychisch und nicht physisch auf Eindringende einwirken sollen, ist möglicherweise „eine Reaktion des Individuums auf vorgestellte bzw. erlebte Belastungs- oder Gefahrensituationen"[301], kurz eine Art Abwehrmechanismus.
„Voraussetzung des Abwehrmechanismus ist der Angstaffekt, der als Gefahrensignal wirkt. Was Angstvorstellungen als Gefühl körperlicher oder seelischer Bedrängnis auslösen, hängt nicht von den Bedingungen der tatsächlichen Situation des Individuums, sondern von seinem durch Erziehungseinflüsse und Umwelterfahrungen geformten Charakter („Ich") ab."[302]



Abb. 357: Zweistöckiges Langhaus in *Mancong*, Ost-Borneo (Kalimantan), Kleine Sundainseln.
Das zweistöckige Langhaus (*lamin*) wurde in den 1980er Jahren erbaut und ersetzt ein ursprüngliches Langhaus des kleinen *Dayak*-Dorfes.



Abb. 358: Ein Eingang (von mehreren) zum zweistöckigen Langhaus in *Mancong*, Ost-Kalimantan.
Die wachesitzenden Figuren haben große Ähnlichkeit mit einer in diesem Gebiet angesiedelten Affenart.

[300] Vgl. ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*...S.18
[301] Vgl. HILLMANN, Karl-Heinz, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart (Kröner) 1994, S. 4 zum Begriff „Abwehrmechanismus".
[302] Ebd.

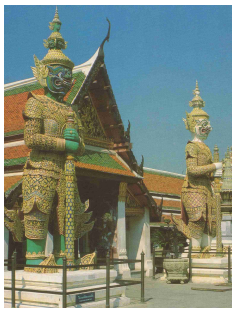


Abb. 359: *Wat Phra Kaeo*, Bangkok

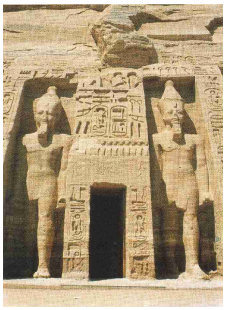


Abb. 360: Kleiner Tempel von *Abu Simbel*, Ägypten



Abb. 361: Grafikkunst-zentrum, Ljubljana



Abb. 362: Wächterfigur aus Bali



Abb. 363: *Phnom Rung*, Thailand

Demzufolge kann der Abwehrmechanismus in Form einer Wächterfigur je nach Kulturkreis verschiedenste Ausdrucksformen annehmen (Abb. 359 - 363).

Wächterfiguren an Eingängen sollen letztendlich dem Individuum den Affektzustand der Angst nehmen. *Anna Freud* erwähnt in diesem Zusammenhang, dass die mit dem Charakter des Individuums unverträglichen (Angst-)Vorstellungen „eine Kraft der Abstoßung wachrufen, deren Zweck die Abwehr dieser unverträglichen Vorstellung ist". Diese Abweisung wird z.B. als Verdrängung, Sublimierung, Regression, Rationalisierung u. Projektion wirksam."[303] In diesem Fall wird die Abweisung der Angst durch Projektion auf Wächterfiguren wirksam.

Die Positionierung von Wächtern in der Eingangszone zu individuellen Räumlichkeiten ist demzufolge ein Mittel, mit dem das Individuum versucht, sich von seiner Angst vor einer bestimmten, teils unbekannten Gefahrensituation zu befreien. Gefahren sollen bereits am Eingang durch jene, den Wächtern übertragene Abwehrkräfte aufgehalten werden. So kann das Individuum frei von Angst, rational und ohne emotionelle Erregung handeln. Es fühlt sich sicher. Jene „Kraft der Abstoßung" soll nun in Form der Wächterfigur auf den Feind wirken, wann immer er angreift.

Daraus lässt sich schließen, dass das äußere Erscheinungsbild von Wächterfiguren im Bereich des Eingangs davon bestimmt wird, wie schutzbedürftig das Individuum gegenüber dem Feind ist. So können Wächter beispielsweise schwer bewaffnet sein oder furchterregende Gestalt annehmen, überdimensional groß sein oder einfach nur symbolhafte Wirkung haben. Sind sie auf eine ganz bestimmte, verbreitete Gefahr gerichtet, sehen sie genau so aus und heißen wie das, was sie abwehren sollen, wie dies Beispiele aus Bali in weiterer Folge bestätigen werden.[304]

[303] FREUD, Anna, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, München (Kindler) 1958 in HILLMANN, Karl-Heinz, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart (Kröner) 1994, S. 4

[304] Vgl. SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*...S. 85ff.

WÄCHTERFIGUREN ALS RIESENHAFTE WESEN

Wächterfiguren im Bereich der Eingangszone sind in gewisser Weise zu einem semantischen Code geworden, der wie folgt lautet: Je größer und mächtiger, desto bedeutender ist das, was sich dahinter verbirgt wie etwa das Beispiel der Felsheiligtümer von *Abu Simbel* in Ägypten zeigt:
Hier flankieren vier Wächterfiguren in Form kolossaler, 22 m hoher Sitzbilder den Eingang zum *Großen Tempel Ramses´II.* (Abb. 364). Der Tempel ist den ägyptischen Reichsgöttern *Amunre, Horus von Mehu*, ferner dem *Ptah* und vor allem dem vergöttlichten *Ramses* geweiht.[305] Hinter der Tempelfassade öffnet sich eine hohe Felsenhalle (17,70 x 16,50 m) mit 2 x 4 Stützen, vor denen sich erneut kolossale, bis zur Decke reichende Standfiguren *Ramses´II*. befinden. Danach folgen der so genannte *Erscheinungssaal* sowie der *Opfertischraum*. Am Ende der linearen Eingangssequenz befindet sich schließlich das *Sanktuar* des Tempels, wo gleichsam die Deifikation und symbolische Vereinigung *Rames´II.* mit den Reichsgöttern stattfindet.
König *Ramses*, welcher den Felsentempel in Auftrag gab, verfolgte mit der Aufstellung der Kolossalstatuen im Bereich der Eingangszone vorrangig die Absicht, „menschliche Dimensionen zu sprengen und den König an göttliche Maßstäbe anzupassen."[306] Schon durch ihr riesenhaftes Äußeres sollte erkennbar sein, dass sie der „Ordnung einer anderen Welt unterliegen".[307] Zudem sollten die überdimensionalen Statuen auf Feinde bedrohend wirken und diese abschrecken sowie den Eingang des Tempels bewachen, was gleichzeitig zum Ausdruck bringt, wie akribisch *König Ramses II*. sein Ziel verfolgte, im Tod zu einem Gott zu deifizieren.
Die Darstellung der Wächterfiguren als Kolossalstatuen beruht vermutlich noch auf einem weiteren Motiv:

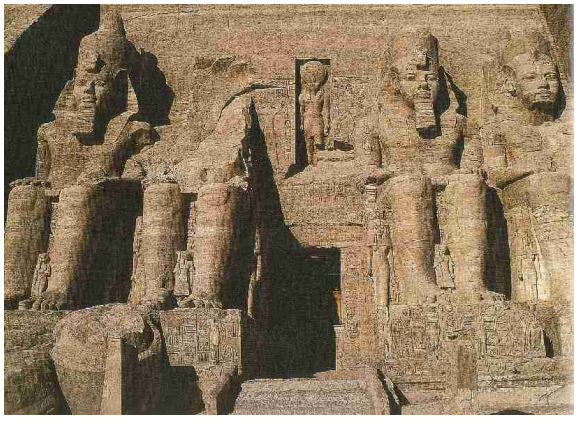
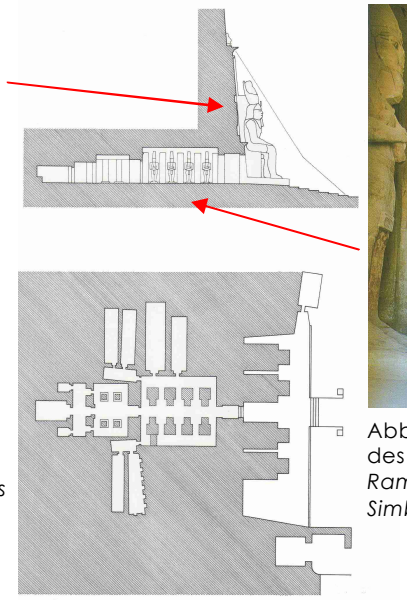


Abb. 364: Fassade des *Großen Tempels Ramses´II.*, *Abu Simbel*, Ägypten, 19. Dynastie, um 1260 v. Chr.
Abb. 365: Grundriss und Schnitt des *Großen Tempels Ramses ´II*. in *Abu Simbel.*



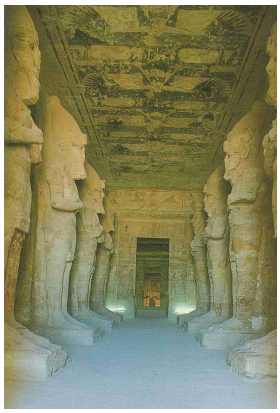


Abb. 366: Pfeilerhalle des Großen *Tempels Ramses ´II.* in *Abu Simbel*, Ägypten.

[305] Vgl. SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*...S. 213ff.
[306] ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*...S. 125f.
[307] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S. 617

Die Deifikation *Ramses´II.* entspricht gleichsam einer „Initiation", einem Übergang oder Eintritt in eine neue Phase der Existenz. *Hirsch*[308] spricht in der Struktur von Übergangsritualen von 3 Phasen:

„1. Die Absonderung vom bisherigen Lebensbereich.
2. Die Einweihung in den neuen Lebensabschnitt.
3. Die Übernahme der neuen Aufgabe."[309]

Interessant ist diesbezüglich die zweite Phase, welche von *Victor Turner*[310] als „Liminalphase" bezeichnet wird. Ihr Charakteristikum ist das Ungefähre, Undeutliche, Unscharfe, Unförmige, aus dem sich erst wieder allmählich die erkennbare Form herausbildet.[311] Im Beispiel *Ramses II´.* entspricht sie gleichsam jenem Schwellenbereich oder Zustand, in welchem König *Ramses II.* keine menschlichen Züge mehr in sich trägt, jedoch aber noch nicht zum Gott deifiziert ist. „Die Andersartigkeit der Liminalzeit wird in Übergangsritualen nicht zu kaschieren versucht, sondern sie wird sogar noch herausgehoben, indem sie extrem übertrieben wird."[312]
In *Turners* Untersuchungen ist das Phänomen der grotesken Übersteigerungen ein wichtiger Punkt. Gerade durch sie soll der Neophyt, also König *Ramses II*., lernen, die Realität neu und mit Abstand zu beurteilen. *Turner* bringt es mit einem Beispiel auf den Punkt: „Setze einen Menschenkopf auf einen Löwenkörper, und du denkst über den menschlichen Kopf im Allgemeinen nach."[313] Die Darstellung König *Ramses´II.* als Kolossalstatue am Eingang zum Tempel bringt damit zum Ausdruck, dass die Initiation den Menschen mit Geist, Leib und Seele erfasst. Er erhält gleichsam jene (geheimnisvolle) Größe und Kraft, mit deren Hilfe er seine neue Aufgabe erfüllen oder seine neue Stellung einnehmen kann.

Darüber hinaus nimmt die Figur des Wächters gerade im Übergangsritual mit ihrer Todessymbolik eine wichtige Position ein: Der Wächter soll jene Angst bewältigen, welche sich hinter der so genannten „letzen Schwelle"[314], also dem Tod befindet.
Die Wiedergeburt als Gott im Beispiel von *Abu Simbel* bedingt konsequenter Weise ein vorausgehendes Sterben. *Hirsch*[315] geht davon aus, dass dem endgültigen Tod die tiefste Angst des Menschen gilt.

---

308 *Dr. Angelika-Benedicta Hirsch* studierte an der FU-Berlin Judaistik und Religionsgeschichte und arbeitet als Dipl. Sozialpädagogin in Westberlin. Thematische Schwerpunkte in ihren Büchern sind Übergangsrituale, Märchen, Symbole und frühe Religionsgeschichte.

309 HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*…S. 23

310 *Victor Turner* (1920-1983) war einer jener Wissenschaftler, welcher die grundlegenden Untersuchungen „Les rites de passage" von *Arnold van Gennep* aus dem Jahre 1909 weiterführte. *Turners* Hauptwerke sind u.a. *Das Ritual* aus dem Jahr 1989 sowie *The Forest of Symbols*.

311 Vgl. HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*…S. 27

312 Ebd.

313 *Victor Turner* in HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*…S. 146

314 Vgl. Ebd. S. 123

315 Ebd.

Die „Kraft der Abstoßung“, welche der Mensch gegenüber der Todesangst wachruft, zeigt sich in der mächtigen Darstellung der sitzenden Wächterfiguren am *Großen Tempel Ramses´II*.
Nachdem *Rames II*. selbst die Wächterfiguren verkörpert, welche noch dazu als lebend[316] gedacht sind, liegt die Vermutung nahe, dass der König in dieser kolossalen Darstellung das Überwinden der Todesangst demonstriert und damit bereit ist, in eine neue Form der Existenz überzutreten.

WÄCHTERFIGUREN ALS MISCHWESEN

„Mischwesen sind Fabelgestalten, die aus menschlichen und tierischen Anteilen bestehen. Ihre Schöpfungen entspringen der menschlichen Phantasie… Die Gestaltmischungen sind sehr unterschiedlich und meist mit Übertreibungen natürlicher Phänomene verbunden, wobei Motive beeindruckender Tiermerkmale bevorzugt werden, zum Beispiel der Rumpf eines Rosses oder Löwen, die Schwingen eines Raubvogels, die Hörner eines Wildtieres, der Rachen eines Raubtieres etc.“[317]
Die Wächterfigur der Sphinx bei den Pyramiden von *Gizeh* (Abb. 367) gehört zur Gruppe der so genannten *Menschentiere*.[318] Das gewaltige Monument, bestehend aus Löwenleib und Männerkopf, repräsentiert den ägyptischen König der 4. Dynastie (um 2600 – 2500 v. Chr.) in Gestalt eines mächtigen Tieres. Es zeigt ein Wesen, „in dem sich die Kraft des mächtigen Raubtieres mit der Intelligenz des menschlichen Herrschers zu einem göttlichen Wesen verbindet.“[319]

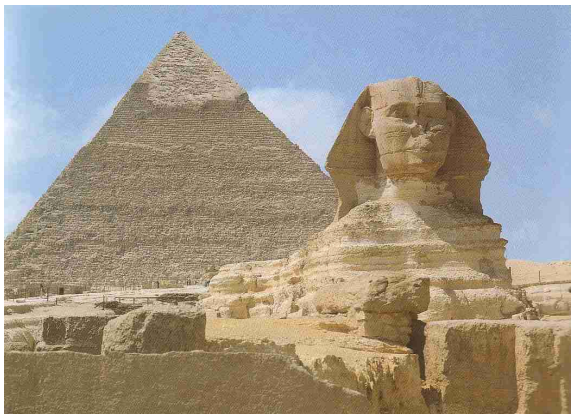


Abb. 367: *Große Sphinx* von *Gizeh*, Ägypten, 4. Dynastie, um 2590 v. Chr. Die Höhe des Monuments beträgt cirka 20 m, die Länge cirka 73,50 m. Ikonographische Untersuchungen ergaben, dass die Sphinx schon unter König *Cheops* entstanden sein muss.

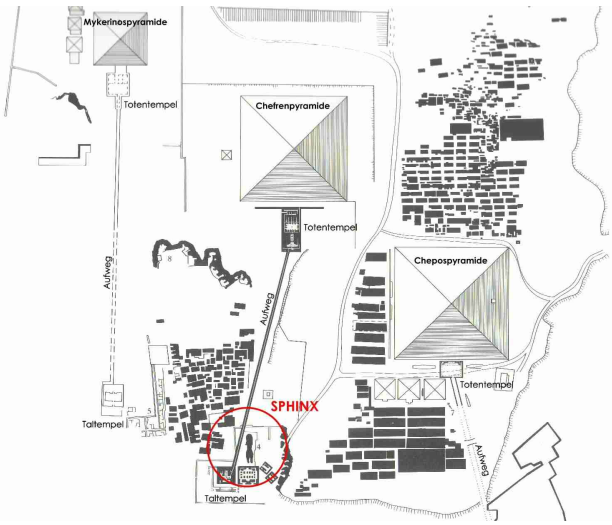


Abb. 368: Lageplan der Pyramiden und *Großen Sphinx* von *Gizeh*, Ägypten.

316 Vgl. ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*…S. 10

317 SCHUMACHER, Gert-Horst, *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*…S. 124

318 Nach der Dominanz bestimmter Merkmale werden *Tiermenschen, Menschentiere, Mischtiere* sowie weitere *Mischwesenkombinationen* unterschieden.
(nach: SCHUMACHER, Gert-Horst, *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*…S. 124)

319 SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S. 75

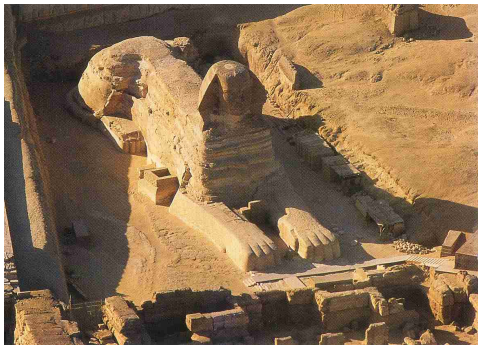
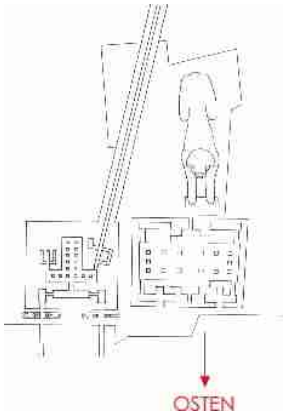


Abb. 369, links: *Große Sphinx* von *Giseh*, Ägypten. Der *Sphinxtempel* befand sich unmittelbar vor den Pfoten des Mischwesens. Südlich des *Sphinxtempels* war der *Taltempel* des *Chefren* positioniert.
Abb. 370, rechts: Lageplan *Sphinx*, *Sphinxtempel* und *Taltempel* des *Chefren* in *Giseh*.



Stadelmann[320] sieht in der *Großen Sphinx* von *Gizeh* ein „Lebendes Abbild" des vergöttlichten Königs, welcher als Nekropolengott den *Achet-Horizont*, die Jenseitsresidenz des *Cheops* in dessen Rolle als Sonnengott *Re*[321], beschützt. Eine Begründung hierfür sieht *Stadelmann* in der Situierung der aus Kalkstein gemeißelten Sphinx an der östlichen Grenze des Pyramidenbezirkes von *Gizeh*, welcher auch „Horizont des Cheops" genannt wurde. Diesen östlichen Bereich stellten sich die Ägypter als jenen Ort vor, an dem der Sonnengott auf- und untergeht und in dem er letztlich ruht. „Dazu kommt als ein weiteres Argument noch der Sphinxtempel, der nach den Untersuchungen von Ricke zweifelsfrei als eine Art Sonnenheiligtum, ein Re-Tempel mit Kultrichtung nach Osten und Westen, anzusehen ist."[322]
Bezüglich des Löwenkörpers der Sphinx ist zu erwähnen, dass in Ägypten der Löwe als Erscheinungsform des Sonnengottes galt.[323] Zudem hüten nach ägyptischer Vorstellung zwei Löwen den Ein- und Ausgang der Unterwelt. Auch *Horus* konnte als Gott der Morgensonne (*Harachate*) ein Löwenhaupt annehmen. „In der Symbolik der Elemente ist das Tier [der Löwe] dem Feuer zugeordnet. Dem Lichtreich angehörig, hat der Löwe apotropäischen Charakter und fungiert als Wächter an Gräber und Tempeln."[324]

Der ägyptische Pharao besaß im kolossalen Monument der Sphinx Größe, Kraft und das Erscheinungsbild des Löwen; lediglich das Haupt wurde als vermutlich naturgetreues Abbild des Herrschers dargestellt. Das Mischwesen der Sphinx besaß damit den Geist des Pharaos kombiniert mit der körperlichen Kraft des Tieres. Damit war es dem Pharao möglich, sich gleichsam in einen Übermenschen zu verwandeln, in dem er sich die magische Kraft eines Raubtieres einverleibte. Wie am Beispiel der Wächterfiguren von *Abu Simbel* liegt hier offensichtlich wieder ein Initiationsthema zugrunde: die magische Verwandlung in ein mächtiges Raubtier. Durch das Annehmen eines Löwenkörpers eignet sich der ägyptische Pharao das Verhalten dieses Tieres an und wird damit unverwundbar. Gesteigert werden diese Kräfte, also sowohl psychische als auch physische, durch die überdimensionale Größe des 73,50 m langen und 20 m hohen Monuments.

---

320 Vgl. STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*…S. 125

321 Nach altägyptischer Vorstellung vollzieht der falkenköpfige Sonnengott *Re* in seiner Barke den zyklischen Sonnenlauf in Form einer Tages- und Nachtfahrt zu je zwölf Stunden. Diese Vorstellung vom Sonnenlauf steht synonym für die ewige Wiederholung der Schöpfung und aller regenerativen Kräfte.
(nach: SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*…S. 523)

322 STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*…S. 125

323 Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*…S. 443

324 Ebd.

Die ägyptische Sphinx wurde damit nicht allein durch die Ausstrahlung körperlicher und geistiger Kraft sowie Tapferkeit zu einem Wächter der Jenseitsresidenz des Pharaos, sondern infolge einer magisch-religiösen Erfahrung, einer Initiation. Diese besteht darin, die menschliche Natur in die eines Tieres zu verwandeln. Dazu bedarf es einer geheimnisvollen, unmenschlichen Kraft, einer Erregung oder Anschwellung, welche möglicherweise durch die immense Statur der Sphinx zum Ausdruck kommen sollte.[325]

WÄCHTERFIGUREN ALS MONSTER UND DÄMONEN

"Das Monster ist die Gestalt, die wir dem Unbekannten geben, es darf so gesehen als ein Produkt der „Fremdenphobie" bezeichnet werden".[326] Wächterfiguren in Form von Monster und Dämonen sollen genau jene Widerwärtigkeit und jenes Unbehagen ausstrahlen, welche das Individuum gegenüber dem (unbekannten) Feind empfindet. *H.P. Lovecraft*[327] bemerkt hierzu: „ …die älteste und stärkste Art von Angst ist die Angst vor dem Unbekannten."[328] Er definiert den Ursprung jeder Aversion in der mehr oder weniger unbewussten Angst, etwa vor dem Einbruch des Fremden, Anomalen, Unbestimmten oder Unerklärbaren, also auch vor dem Tod.
Monströse Wächterfiguren im Bereich der Eingangszone zu positionieren bedeutet in erster Linie, sich mit dem Unbekannten „vertraut" zu machen, es für den Menschen sichtbar und damit „angreifbar" zu machen. „Mögen unsere Ängste vor dem Unbekannten noch so diffus sein, in der Erschaffung schrecklicher Ungeheuer haben sie sich doch immer wieder verdichtet, bzw. materialisiert. Die Angst vor dem Dunkel bekam so ihr Gesicht."[329]
Wächterfiguren in Form von Monster und Dämonen spiegeln jene Aversion wider, welche der Mensch im Affektzustand der Angst gegenüber dem unbekannten Feind empfindet. Je größer, mächtiger oder unergründlicher der Feind ist, desto intensiver ist die Antipathie und Zurückweisung des Menschen gegenüber diesem, was letztendlich in Form eines „mächtigen" Wächters am Eingang zu individuellen Bereichen zum Ausdruck kommt. Dieser ist das „Abbild des Bösen", zugleich aber auch dessen „Gegenbild", der Sieger im Kampf gegen das Böse.

Anregungen für jedwede Dämonen- und Monsterwelt liefern seit jeher Tiere sowie Mischwesen verschiedenster Art. Eindrucksvolle Beispiele dieser Arten finden sich - in Stein nachgebildet - an den Ein- und Durchgängen balinesischer Tempelbezirke (Abb. 371-374).

---

325 Vgl. ELIADE, Mircea, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*…S. 155ff. zur Thematik der Initiationsriten.

326 BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*, Berlin (Imprint) 2000, 2. Auflage…S. 4ff.

327 *Howard Phillips Lovecroft* (1890-1937) gehört neben *Edgar Allan Poe* und *Ambrose Bierce* zu den wichtigsten Autoren der modernen unheimlich-phantastischen Literatur sowie zur amerikanischen Horrorliteratur.

328 LOVECROFT, H. Ph. in BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*… S. 4

329 Ebd. S. 7





Abb. 371, oben: *Kala Boma-Kopf* am *Pura Desa* (Dorftempel) in *Kapal* im Süden Balis.
Abb. 372, links: *Kori Agung* mit *Kala Boma-Kopf*, *Ubud*, Südbali.

Eine Schlüsselrolle spielt dabei der besonders im Süden Balis imposant ausgestaltete *Kala Boma-Kopf* über dem *Kori Agung*[330], dem gedeckten Eingangstor zu einer balinesischen Tempelanlage. Das Tor stellt speziell in Südbali den auffälligsten und mit Abstand am aufwendigsten ausgestatteten Teil des Tempels dar.
„Daß ausgerechnet ein Durchgang derart imposant ausgebaut wird, bei weitem eindrucksvoller als das Allerheiligste, mag den Abendländer zunächst befremden. Aus balinesischer Sicht ist es nur konsequent."[331] Die verschiedenen Tore einer balinesischen Tempelanlage symbolisieren nach hinduistischer Religionsvorstellung die Durchgänge von einer Existenz zur anderen, etwa vom Kind zum Erwachsenen, vom Menschen zum Totengeist oder vom vergöttlichten Ahnen zur Wiedergeburt.[332] Sie werden als die wichtigsten Stationen im Leben wie auch in der Nach- und Vorlebens-Existenz empfunden. Demzufolge wird versucht, diese Durchgänge mit Hilfe aufwendiger Riten und magischen Absicherungen vor dämonischen Einflüssen zu bewahren.
„So wie die Durchgangsriten einen besonders gefährlichen Zeitraum darstellen, so ist der Zugang zum dämonenfreien Bezirk, eben das Tor, eine besonders bedrohte Stelle. Daher muss der Durchgang auch von schwerbewaffneten Wächterdämonen oder Wächterhexen beschützt werden, die alle genau so aussehen und alle genau so heißen wie das, was sie abwehren sollen."[333] (Abb. 371)
Das bekrönende Element des *Kori Agung*, die Wächtermaske in Form eines *Kala Boma-Kopfes* (*Kala* = Dämon) hat darüber hinaus noch eine weitere bildhafte Bedeutung. „Boma, der Sohn der Erde, Herr der Wälder, eine Erd- und Baumgottheit, verschlingt die, die von einer Existenz hinübergehen in die andere."[334]

---

330 Das *Kori Agung* wird auch *Gelung Agung, Candi Kurung* oder *Paduraksa* genannt. Eigentlich wird es nur selten als Ein- oder Durchgang genutzt, da der schmale Türflügel in der Mitte in der Regel nur sehr selten offen steht. Vielmehr soll es als echtes „Hindernis" fungieren, welches das Eindringen böser Geister in die Tempelanlage verhindern soll.

331 SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*…S. 85f.

332 Vgl. Ebd. S. 48ff. sowie S. 85f.

333 Ebd. S. 86

334 SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*…S. 87

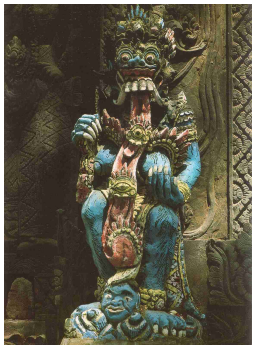
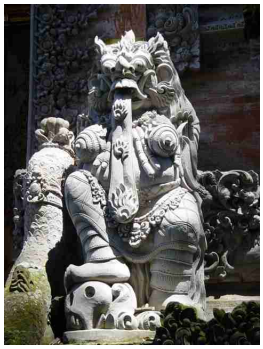




Abb. 373: Wächterdämonen und –hexen an Eingängen (*Kori Agung*) zu balinesischen Tempelanlagen.



Abb. 374, ganz rechts: *Kori Agung* in Sidan, Bali. Seine Form soll die in Bali existierende Vorstellung vom Welten- oder Lebensbaum zum Ausdruck bringen. Das Tor dient nach balinesischer Vorstellung nicht nur als Durchgang für die Menschen, sondern bedeutet auch jene Stelle, an der die Ahnen und Götter zu dem Menschen herabsteigen.

In Asien existiert unter anderen die Vorstellung von der Weltachse als Weltenberg und als Welten- oder Lebensbaum, welcher in Form des gedeckten Tempeltores, dem *Kori Agung,* zum Ausdruck gebracht wird (Abb. 374). Dieser Lebensbaum wurzelt in der Unterwelt, und sein Wipfel ragt in den Himmel, wo die Ahnenseelen wohnen. Damit kann das *Kori Agung* gewissermaßen als eine Art Himmelsleiter angesehen werden, auf welcher die Ahnen und Götter zu den Lebenden herabsteigen.[335]

Der *Kala Boma-Kopf* soll weiters das ekstatische Erlebnis eines Durchgangsritus von einer Existenz zur anderen zum Ausdruck bringen. Ursprünglich wurde die Fratze ohne Unterkiefer dargestellt. Ersatz hierfür war die Türschwelle (Abb. 375). Der Eintretende verschwand damit im Rachen des Wächterdämons, was gleichzeitig den Übergang von einer geistigen Sphäre in eine andere bedeutete. Wie bereits am Beispiel von *Abu Simbel* erwähnt, bedingt jede Erneuerung der Existenzform ein vorausgehendes Sterben. „Im Hineingehen in den symbolischen Tod während des Rituals werden magische Kräfte, Beziehungen oder Fähigkeiten gewonnen, die allem Anschein nach sonst nicht erlangt werden können und die helfen, das Leben besser zu bestehen. Magisch bedeutet hier: geheimnisgeladen, kraftgeladen. Magisches Handeln ist ein Handeln, das nicht in unserem abendländischen Sinne rational zu erklären ist – und trotzdem ist es wirkungsvoll. Es ist symbolisches Handeln. Es wird getragen durch Erfahrung und Glauben."[336]



Abb. 375: *Borobudur*, Java, eines der Tore der axial angelegten Treppen zwischen den Galerien, welchen den Zugang zu den Rundterrassen bilden. Die *Boma-Maske* mit dem aufgerissenen Schlund hat es schon auf altjavanisch-buddhistischen (*Borobudur*) und hinduistischen (*Dieng-Plateau*) Monumenten des 8. Jahrhunderts gegeben. Das Tor am *Borobudur* wird von einem *Kala-Kopf* ohne Unterkiefer überragt, wobei man sich den Unterkiefer unter den Schritten des Pilgers, das heißt unter der Schwelle vorzustellen hat. Das Tor mit dem bekrönenden *Kala-Kopf* symbolisiert den Übergang von einem geistigen Zustand zum anderen.
(Vgl. FRÉDÉRIC, Louis und NOU, Jean-Louis, *Borobudur*...S. 21)

[335] Vgl. SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*…S. 87

[336] HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*… S.124

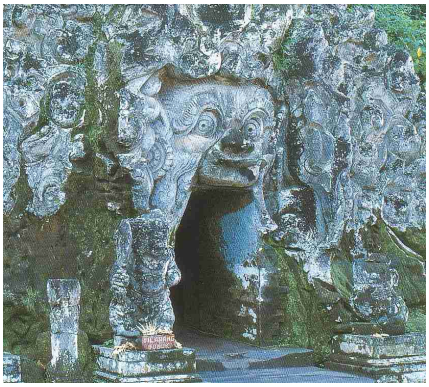


Abb. 376: *Goa-Gajah-Grotte*, *Bedulu, Gianyar*, Bali, 1000-1100 n. Chr.

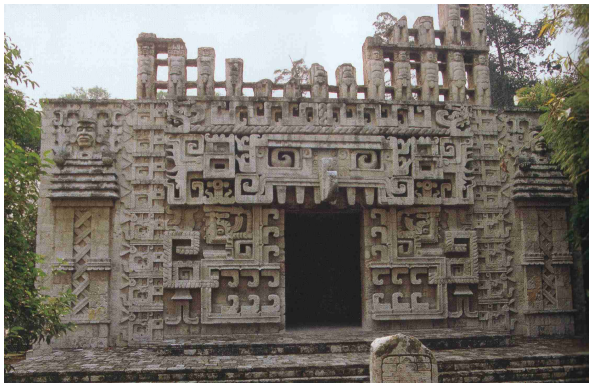


Abb. 377: Portal des *Tempels II* von *Hochob,* Yucatan, Mexiko, um 800 n. Chr.

Ein balinesisches Monument, das man tatsächlich durch ein geöffnetes Felsenmaul betritt, ist die *Goa-Gajah-Grotte* bei *Bedulu* in Zentralbali (Abb. 376). Ein Riesenkopf öffnet seinen 2 m hohen Rachen als Eingang in einen Höhlentempel. Zudem flankieren freistehende Wächterfiguren den Eingang. Über die Bedeutung dieser dämonischen „Eingangsfratze" gibt es verschiedene Vermutungen, wobei jene des *Kala-Boma-Kopfes* am überzeugendsten klingt, da sie sich „in eine Tradition einfügt, die von den javanischen Candis des 8. und 9. Jahrhunderts bis zu den jüngeren, gedeckten Tempeltoren Balis reicht."[337] Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um eine Vorform des balinesischen Tempeltores, nur dass der Eingang nicht in einen Tempelhof, sondern in eine Höhle mündet.
Auch hier symbolisiert der Eingangsdämon den Übergang von einem geistigen Zustand in einen anderen. Der Initiant, welcher den Höhlentempel betritt, wird unweigerlich mit einem furchterregenden Dämon konfrontiert, was dem „Durchgangsritus" zusätzliche Spannung verleiht. Er geht auf das Böse, den Dämon, zu und wird gleichsam eins mit ihm, indem er symbolisch von ihm verschlungen wird. *Spitzing* bemerkt in diesem Zusammenhang: „In aller Welt scheint man sich darüber einig zu sein, dass besondere Heiligkeit eben auch eine besonders sündige Vergangenheit voraussetzt, weil nur unter dieser Voraussetzung der totale, das Leben völlig umstülpende Bekehrungsschock erlitten werden kann -..."[338]

Unabhängig von den bisher genannten Beispielen sind in Mesoamerika ähnliche Eingänge in Form riesiger Dämonen-Köpfe zu finden. Sie entstanden etwa um die gleiche Zeit (ca. 800 n. Chr.) in der so genannten Spätklassischen Periode der Maya-Kultur. Das Portal des *Tempels II* von *Hochob* in Yucatan (Abb. 377) repräsentiert vermutlich den aufgerissenen Rachen eines „Erdenmonsters".[339]

---

[337] SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*...S. 182

[338] Ebd. S.183

[339] Vgl. DOMENICI, DAVIDE, *Mexiko. Archäologischer Reiseführer*...S.140 sowie GRUBE, Nikolai, *Maya. Gottkönige im Regenwald*...S. 438
Im Gegensatz zur himmlischen und irdischen Sphäre ist die Unterwelt der Bereich, in dem die Toten in der Glaubensvorstellung der Maya ihre Seelenwanderung antraten. Diesen Ort im Erdinneren bewohnten finstere, Furcht einflößende Wesen, welche von den Maya in Form von Skulpturen oder Keramiken eindrucksvoll dargestellt wurden.

Für den Herrscher oder Priester dienten die bedrohend wirkenden Eingänge in erster Linie als Hintergrund für ihr Bemühen, sich dem Volk als Vertreter der allmächtigen Götter begreiflich zu machen. Hier sollte zum Ausdruck kommen, dass das Wesen der Götter bedrohend und übermächtig war. Vor Eingängen wie diesen sollte der Mensch hilflos und flehend der mächtigen Gottheit gegenüber sehen.
Interessant ist die Tatsache, dass auch in der Kultur Mesoamerikas - ähnlich der balinesischen Religionsvorstellung - der Kosmos in drei Ebenen unterteilt war: „in das blaue Himmelsgewölbe, in dem die Götter herrschten (…), in die Mitte, die steinige Erde, auf der die Menschen lebten, und schließlich in das schwarze Wasser der Unterwelt, zu der nur die Götter und die Verstorbenen Zugang hatten."[340]
Es stellt sich daher die Frage, ob auch hier von einem „Durchgangsritus" ähnlich der balinesischen Tempelkultur gesprochen werden kann. Der Priester, welcher den Tempel betritt, würde demnach vom Dämon verschlungen, um in eine andere Form der Existenz übertreten zu können. Diese Annahme würde sich insofern bestätigen, als dass in der Religion der Völker Mesoamerikas die Priester im Trancezustand (der wohl meist durch starkes Aderlassen erreicht wurde) in die Unterwelt hinab stiegen. „Nach dem Erwachen aus diesem Zustand konnten sie dem Volk verkünden, was Götter oder Ahnen ihnen dort aufgetragen hatten."[341]

UNBEWEGLICHE ABER DENNOCH DYNAMISCHE WÄCHTER

Schließlich soll hier auf die Frage eingegangen werden, welchen Schutz eine leblose, unbewegliche Wächterfigur am Eingang zu individuellen Bereichen bieten kann. Am Beispiel der *Niô*-Wächterstatuen am *Großen Südtor* (*Nandaimon*)des *Hôryû-ji-Tempels* in Nara, Japan, ist auffällig, dass die Figuren nicht - wie in den meisten Fällen - frontal dargestellt sind, sondern mit bewegter Körpershaltung. Die Torwächter sind bis zur Drastik gesteigert und wirken dadurch sehr dynamisch und unruhig. Zudem haben beide Holzskulpturen kolossale Größe.



Abb. 378: *Großes Südtor* (*Nandaimon*) des *Hôryû-ji-Tempels* („Tempel des erhabenen Gesetzes"), Nara, Japan, 6. Jh. n. Chr.



Abb. 379: Figuren der Torwächter am *Großen Südtor* des *Hôryû-ji-Tempels* in Nara, geschaffen vom japanischen Meister *Unkei*.

[340] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S.15
[341] Ebd.

Agyô, „Beschützer des Tageslichts", hat eine Höhe von ungefähr 8 m und ist mit roter Haut und offenem Mund dargestellt (Abb. 379, rechts).[342] *Ungyô*, „Verteidiger der Nacht", ist in etwa gleich groß und mit schwarzer Haut und zusammengebissenen Zähnen dargestellt (Abb. 379, links). Beide *Niôs* sind mit expressiv geformten, schwellenden Muskeln und Sehnen dargestellt. Besondere Ausdruckskraft haben ebenso die weit aufgerissenen Augen sowie der grimmige Gesichtausdruck. „Der Glaube an den bösen Blick, der den davon Betroffenen nachhaltig schädigen kann, findet sich in allen Kulturen."[343]
Das grundlegendste und wirksamste Mittel zur Erzeugung von Dynamik und Bewegung, um den Figuren eine gewisse Lebendigkeit zu verleihen, ist wahrscheinlich die Schrägstellung der Figuren. „Schrägheit wird spontan als ein dynamisches Streben wahrgenommen, entweder zum grundlegenden vertikal-horizontalen Raumgerüst hin oder von ihm weg."[344] Zudem weicht die vom Betrachter wahrgenommene Stellung von der „normalen" ab, was die Dynamik der Wächterskulpturen zusätzlich verstärkt. Gemeint ist jeweils ein gehobener Arm, von dem der Betrachter weiß, dass er nur vorübergehend gehoben ist, denn die „normale" Körperhaltung des Objektes wäre jene mit herabhängenden Armen.[345]

Wächterfiguren, wie auch in diesem Beispiel, dienen in ihrer ursprünglichen Bedeutung vor allem dazu, Dämonen abzuschrecken und böse Geister zu vertreiben. Unweigerlich üben sie auch eine ganz bestimmte Wirkung auf die Menschen aus. Physisch betrachtet, kann ein lebloser Wächter aus Stein oder Holz niemand davon abhalten, den Eingang zu passieren. Psychisch jedoch zeigen sie sehr große Wirkung. Die in vielen Fällen von extremer Bösartigkeit gekennzeichneten Wächterfiguren können den Betrachter in gewisser Weise hypnotisieren und damit dominieren. Sie können Panik in ihm auslösen und alle möglichen monströsen Szenarien vor seinem geistigen Auge entstehen lassen. „Da das Böse in unserer Vorstellung zumeist von monströser Gestalt ist, bedarf es nicht einmal einer niederträchtigen Tat [etwa in Form einer tatsächlichen Abwehrhandlung], um in uns das Gefühl der Panik auszulösen. Das überzeugendste Monstrum ist immer noch dasjenige, das es nicht nötig hat, durch Hyperaktivität hervorzutreten,… Hektik ist oft nur ein Ausdruck von Schwäche oder Subalternität… So bleibt der Schrecken weit unheimlicher und verunsichernder, als wenn es zu einem albernen Handgemenge gekommen wäre."[346]

342 Vgl. PÖRTNER, Peter, *Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*…S. 57f.

343 BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*… S. 8

344 ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S. 426f.

345 Vgl. ebd.

346 BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*… S. 7f.

HINDERNISSE

Der Begriff „hindern“ stammt aus dem 9. Jh. und leitet sich vom althochdeutschen *hintaren* sowie vom altenglischen *hindrian* oder *hindra* ab und ist eine Ableitung zum Begriff „hinter“, was soviel wie „hintansetzen, zurückhalten“ bedeutet.[347] Hindernisse in der Erschließungszone sind damit Schwellenbereiche, welche den Erschließenden bremsen, hemmen oder sogar stoppen sollen. Um sie zu überwinden, muss ihnen ausgewichen werden, dass heißt, die Richtung der Erschließung (Eingangsachse) muss umgelenkt werden. Je nach Art und Bedeutung des Hindernisses, kann dieses im einfachsten Fall mit geringem Aufwand umgangen werden, es kann aber auch so sein, dass durch sie große Umwege entstehen.

HINDERNISSE AUF DER ERSCHLIESSUNGSACHSE

ARCHITEKTONISCHE HINDERNISSE AM BEISPIEL DES ALING-ALING

Aling-Aling bedeutet „Geister- oder Schutzmauer“. Es handelt sich dabei um ein speziell im südostasiatischen Raum verbreitetes querliegendes Mauerelement, welches sich direkt auf der Erschließungsachse hinter dem Eingang, etwa dem *Kori Agung* einer balinesischen Tempelanlage, befindet (Abb. 380). Dieses „Mauerschild“, welches sich der Eingangsachse gleichsam entgegenstellt, soll nicht nur vor neugierigen Blicken schützen. Nach Ansicht des südostasiatischen Kulturkreises soll es auch verhindern, dass böse Geister den Eingang zu sakralen aber zum Teil auch profanen Gebäuden passieren können. Hier „rennen sich die Dämonen die Köpfe ein, denn blindwütig, wie sie sind, begreifen sie nicht, daß man vor der Mauer nach links oder rechts abbiegen könnte“.[348]
Für Dämonen und alles Böse stellt die Schutzmauer somit eine tatsächliche Barriere, eine Abgrenzung dar, für Gläubige oder Familienmitglieder eines Gehöftes in Bali hat das Hindernis die Bedeutung eines physischen Schwellenbereiches, der umgangen werden kann. Zudem ist es ein sichtbares Zeichen der Zusammengehörigkeit innerhalb der Tempel- oder Wohnanlagen. Das *Aling-Aling* ist ein Instrument, mit dessen Hilfe eine Art Schleuse zwischen Eingangstor und Innenbereich entsteht, welche die Gefahr vor Verunreinigung durch böswillige Geister beseitigen soll.

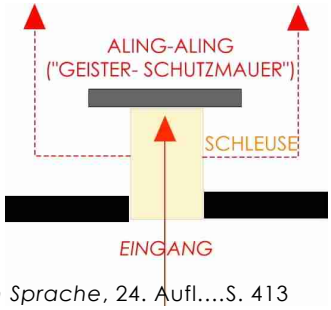


Abb. 380: Architektonische Anordnung eines *Aling-Aling* („Geiter-Schutzmauer“) hinter dem Eingang (schematische Skizze).

[347] Begriffsherleitungen nach KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Aufl....S. 413
[348] SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*...S. 74



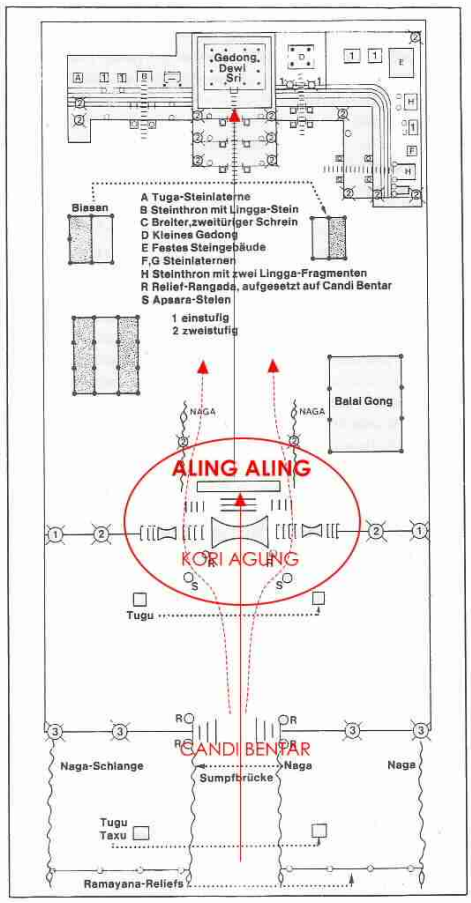


Abb. 381: *Pura Beji* in Sangsit, Nordbali, 15. Jh.
Die Abbildungen zeigen Vorder- und Rückseite der „Geister-Schutzmauer" (*Aling-Aling*) direkt hinter dem *Kori Agung* der Tempelanlage. Eindringende Dämonen landen gleichsam direkt im Gesäß des Drachen.
Abb. 382, rechts: Grundriss des *Pura Beji*, Sangsit, Bali.

Am Beispiel des *Pura Beji* in *Sangsit* in Nordbali, einem so genannten *Subak*-Tempel, also der Reis- und Fruchtbarkeitsgöttin *Dewi Sri* geweiht, wurde die „Geistermauer" besonders aufwendig und auffällig gestaltet. Es ist mit üppigem Rankenwerk sowie mit Dämonenfratzen bedeckt. Mittig im Mauerwerk befindet sich eine Aufsehen erregende Figurendarstellung (Abb. 381). „Es handelt sich um eine Skulptur, die scheinbar in die Mauer eingearbeitet wurde, die von beiden Seiten plastisch hervortritt. Von der Türseite betrachtet, streckt diese Figur, genau in der Achse liegend, ihr Hinterteil in die Höhe. An der dem Haupttempel zugewandten Seite des Aling Aling sieht man die zähnefletschende, oder auch lachende Gestalt – ein amüsantes, beispielhaftes Exemplar nordbalinesischen Dekors."[349]

Um nochmals auf die Begriffherleitung des Wortes „Hindernis" zurückzukommen, sei erwähnt, dass aus dem Adjektiv *hinter* „der Hintere" oder „Hintern" (mittelhochdeutsch *hinder*) substantiviert ist, was soviel wie „Gesäß" bedeutet.[350] Am *Pura Beji* wurde damit die Bedeutung des Begriffes „Hindernis" in Form einer Geisterschutzmauer – vermutlich unbewusst – wortwörtlich in die Architektur übertragen.

[349] http://www.baukunst.tuwien.ac.at/abk/texte/website%20bali/site/pura_beji/pura_beji.htm vom 30.03.2006

[350] Begriffsherleitungen nach KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Aufl....S. 413

BEGEHBARE HINDERNISSE ABER DENNOCH BARRIEREN

Eine geringe, vorübergehende Änderung des Bodenniveaus entlang der Erschließungsachse bedingt primär eine Verlangsamung der Bewegung. Der Besucher wird dazu veranlasst, auf die veränderte Situation zu reagieren und so am zügigen Weitergehen gehindert. Obwohl im Fall einer Bodenschwelle von geringem Ausmaß nicht wirklich von einer architektonischen Barriere gesprochen werden kann, reicht in vielen Fällen deren Verzögerungswirkung aus, um sie als Hindernis zu betrachten.
Eine mögliche Begründung dafür liegt in der formalen Opposition gegenüber dem bereits erschlossenen, vertrauten Weg. Ungeachtet der inhaltlichen Relevanz dieses divergenten Bereiches der Eingangszone, bringt er den ankommenden Besucher aus seinem „Gehrhythmus", da er aufgrund der geänderten Bodenformation aller Voraussicht nach seine Gehgeschwindigkeit ändern muss. Zudem bedarf es besonderer Aufmerksamkeit, um die Bodenschwelle nicht zu übersehen.

Hirsch spricht in diesem Zusammenhang von einer hinzukommenden Gemütsbewegung des Menschen: „Wir fühlen uns nicht wohl, wenn wir gegen den eigenen Willen, gegen das eigene Tempo oder unvorbereitet in eine andere, neue Situation hineingeraten."[351] Allzu verständlich ist daher ist Reaktion des Passanten, nach einer Möglichkeit zu suchen, dieser Situation „aus dem Weg zu gehen". Die wirkungsvollste wäre, das Hindernis zu umgehen. Dabei muss er weder seine Gehgeschwindigkeit ändern, noch eine Stufe steigen, was ihn vermutlich in seiner Entscheidung bestätigt, dass der Weg ohne Hindernis zwar der längere aber dennoch der angenehmere ist.

Eine ähnliche Verhaltensreaktion ist auch bei bildlichen oder skulpturalen Darstellungen, etwa bei Bodenreliefs zu beobachten. Hier kann insofern von einer „virtuellen Verzögerung" der Erschließung gesprochen werden, als dass dem Besucher mit Hilfe einer bildlichen Darstellung eine ganz bestimmte Botschaft vermittelt werden soll ehe er das Ziel erreicht. „Wenn wir Gestalt wahrnehmen, setzen wir immer – bewusst oder unbewusst – voraus, dass sie etwas bedeutet, d.h. daß sie die Form eines Inhalts ist."[352] Die Konsequenz daraus ist, dass der Erschließende in der Regel vor diesem Hindernis oder Bedeutungsträger Einhalt gebietet und sich bezüglich des Dargestellten besinnt. Um ein umfassendes Bild zu bekommen, wird es in machen Fällen sogar erforderlich sein, die Darstellung ein- oder mehrmals zu umrunden.

Architektonische Gestaltungen dieser Art werden in der Regel ganz bewusst eingesetzt, um den Besucher auf eine ganz bestimmte Weise auf die vor ihm liegende Situation vorzubereiten. Schwellenbereiche in Form von Hindernissen am Weg sollen in erster Linie eine direkte Bewegung zum Ziel verhindern. Zudem sind sie ein besonders gängiges Mittel, einen Inhaltswechsel sichtbar zu machen.[353]

---

[351] HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*…S. 7
[352] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S. 93
[353] Vgl. FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*… S.121

Abb. 383, links. : Emblem der CIA im Eingangsbereich zum Hauptquartier in Langley, Virginia, USA.



Abb. 384, rechts: Kathedrale von *Chartres*, Frankreich, 1260 geweiht. Blick vom Eingangsbereich auf das Bodenlabyrinth im Mittelschiff.



Am Beispiel der Eingangshalle des amerikanischen Auslandsgeheimdienstes *CIA* (*Central Intelligence Agency Headquarters*) in Langley, Virginia, wurde das Emblem des *CIA* direkt auf der linearen Erschließungsachse positioniert (Abb. 383). Es befindet sich nur wenige Meter vor der strikten Zugangskontrolle, dem eigentlichen Eingang ins Innere des Gebäudes. Die Bodeninsignie trennt den repräsentativen Eingang, der raumabschließenden Grenze zwischen Innen und Außen, vom performativen Eingang[354], also jenem Bereich, welcher die tatsächliche Erschließung des Gebäudes ermöglicht.
Der zweite, maßgebliche Eingang im Bereich der elektronischen Schranken gibt sich architektonisch nicht als solcher zu erkennen, da sich die Gestaltung des umgebenden Raumes kaum ändert. Dass der Besucher erneut eintritt, spürt er nur unbewusst durch die vorgelagerte „Platzsituation" der Bodeninsignie. Die lineare Erschließungsachse erhält in diesem Bereich eine abweichende Wirkung, eine Verzögerung. Der Schriftzug „United States of America" führt die Besucher entsprechend einer Bodenmarkierung um den Platz herum. Als virtueller Schranken bestimmt er gleichsam deren Verhalten. Zudem schafft die „spirituelle Qualität des Emblems"[355] eine Art „Tabuzone" ohne räumliche Begrenzung, welche den Besucher gleichsam am Betreten des Emblems hindert. Dieses symbolisiert das individuelle Zeichen der *CIA* und markiert somit einen persönlichen Bereich, welcher vom Besucher in der Regel respektiert wird.

Ähnliche Situationen begehbarer Hindernisse, respektive virtueller Schwellen, finden sich mitunter in Eingangszonen zu Sakralbauten, etwa im Mittelschiff der Kathedrale von *Chatres* in Frankreich. Es handelt sich dabei um ein Bodenlabyrinth mit einem Durchmesser von ungefähr 12,50 Metern. Der vom Westportal kommende Gläubige kann der Aufforderung des Labyrinths unmissverständlich folgen: „nicht einfach über die Linien hinweg weiter zu Altar und Reliquie (Schleier Mariens) weiterzugehen, sondern zuerst durch den auf der Westseite liegenden Eingang das Labyrinth zu betreten und

354 Vgl. RUBY, Ilka und Andreas, *Schwellenräume – Zur Transformation des Eingangs in der Kultur des Übergangs*, in der Zeitschrift DETAIL, 44. Serie 2004-11, München (Institut für internationale Architektur-Dokumentation GmbH & Co. KG) 2004

355 Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S. 170f.

dort zum Zentrum vorzudringen."[356]
Auch hier kann von einem zweiten Eingang gesprochen werden, welcher das Eintreten nicht nur repräsentiert, sondern tatsächlich vollzieht: Das Labyrinth wird im Allgemeinen als Läuterung der Seele verstanden, als Vorbereitung auf die Begegnung mit Gott.[357] Indem der Gläubige den gesamten Innenraum des Labyrinths abschreitet, nimmt er einen mühevollen Umweg auf sich. Architektonisch betrachtet, soll es den Besucher daran hindern, den Raum in linearer Richtung und ohne jegliche Kontemplation zu erschließen. Folge dessen kann das Bodenlabyrinth nicht nur als Pufferzone, sondern zudem als Barriere, als virtuelles Hindernis bezeichnet werden.

Ein weiteres Beispiel, nun aus Indonesien, soll die zu Beginn getroffenen Feststellungen einmal mehr veranschaulichen. Hier soll auf die Bedeutung jener Barriere im Boden eingegangen werden, welche sich auf der linearen Erschließungsachse des *Candi Ceto*, einem hinduistischen Tempel auf Java, befindet (Abb. 385 - 387).
Das Bodenrelief nimmt aller Wahrscheinlichkeit nach die Form einer liegenden Schildkröte ein, deren symbolische Bedeutung vielfältig ist. Im Hinduismus gehört sie zu einem System von zehn *Avatāras*[358], die eine Art Evolutionsreihe darstellen[359]: *Vishnu* steigt in jeder Weltperiode in Tier- und/oder Menschengestalt auf die Erde herab (*Avatāra*), um die Dämonen (die Bösen) zu bekämpfen und die Guten zu retten, um so die Ordnung unter Göttern und Menschen wiederherzustellen.[360]





Abb. 385, links: *Candi Ceto*, hinduistische Tempelanlage auf Java in Indonesien; vermutlich aus der Zeit um 1470. Blick auf Treppenanlage und Sanktuarium. Direkt auf der Erschließungsachse befindet sich das Bodenrelief einer Schildkröte.
Abb. 386, Mitte: Blick in gegensätzlicher Richtung auf die Eingangszone des *Candi Ceto*.
Abb. 387, rechts: Detail des Bodenreliefs (Kopf der Schildkröte) auf der Erschließungsachse des *Candi Ceto*.

356 KERN, Hermann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*… S. 225

357 Ebd. S. 213

358 *Avatāra*, sankr. „Herabstieg"

359 Zu dieser Evolutionsreihe gehören weiters der FISCH (*Matsya*), der RIESENEBER (*Varāha*), der MANNLÖWE (*Narasimha*), der ZWERG (*Vāmana*), *RĀMA* (Held des Epos *Rāmāyana*), *Krishna*, der göttliche HIRTENKNABE, *Buddha* und *Kalkin*, der am Ende der gegenwärtigen Weltperiode erwartet wird und meist auf einem WEISSEN PFERD reitend dargestellt wird.
(vgl. LURKER, Manfred, Wörterbuch der Symbolik…S. 64f.)

360 Vgl. BELLINGER, Gerhard J., *Knaurs Lexikon der Mythologie. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker*…S. 61

Demzufolge ist im Hinduismus die Schildkröte (*Kūrma*) eine Inkarnationsstufe *Vishnus*.[361] Zudem ist sie ein altes kosmogonisches Symbol: „Im Mythos von der Quirlung des Milchozeans, bei der die Götter den Nektar gewinnen, dient sie dem Weltberg Meru, der als Quirlstock benutzt wird, als Grundlage [Fundament]."[362]
Dank ihrer langen Lebensdauer (250 Jahre und mehr) dient die Schildkröte weiters als Symbol der Unsterblichkeit, wegen ihrer vielen Eier als Symbol der Fruchtbarkeit.

Daraus lässt sich schließen, dass im genannten Beispiel des *Candi Ceto* das Bodenrelief der Schildkröte den Herabstieg und die Erscheinung des hinduistischen Gottes *Vishnu* auf Erden versinnbildlicht. *Vishnu* in der Verkörperung als Schildkröte ist Träger des Achsenberges *Meru* und damit Schöpfer und Erhalter von Erde und Menschheit. Zur Wahrung der Weltordnung soll er auf der Erschließungsachse des *Candi Ceto* das Böse am weiteren Vordringen in die Tempelanlage hindern. „Vishnu trägt die Verantwortung dafür, das Gleichgewicht zwischen der natürlichen Ordnung und den Zerreißkräften des Universums aufrechtzuerhalten."[363]

Das Bodenrelief der Schildkröte befindet sich unmittelbar vor der weitläufigen Treppenanlage des Sanktuariums. Ihr Blick ist auf den ankommenden Besucher gerichtet, welcher bereits einen Teil der komplexen Raumsequenz passiert hat.
Auch in diesem Beispiel führt die Ausweitung der Schwelle letztendlich zu einer Verdopplung der Eingänge. Die Schwelle am Boden, das Relief der Schildkröte, ist die Schranke, die Grenze, welche den tatsächlichen Übergang von der profanen zur religiösen Welt vollzieht. „Schwelle und Tür *zeigen* auf unmittelbare und konkrete Weise die Aufhebung der räumlichen Kontinuität; darin liegt ihre große religiöse Bedeutung, denn sie sind Symbole und Mittler des *Übergangs* in einem."[364]

Der Bereich des Bodenreliefs wird durch seine symbolische Bedeutung des „Herabstiegs *Vishnus* auf die Erde" aus seiner kosmischen Umgebung herausgelöst. Seine Symbolik verändert ihn qualitativ insofern, als dass sie „ihn nach oben „offen" macht, ihn in Verbindung setzt mit dem Himmel, als paradoxen Punkt des Übergangs von einer Seinweise zur anderen."[365]
Der Gläubige sieht die Darstellung der Schildkröte vermutlich als ein „Zeichen", welches religiöse Bedeutung trägt. „Etwas, was nicht von dieser Welt ist [*Vishnu*], hat sich auf gebieterische Weise manifestiert und damit eine Richtung bestimmt oder ein Verhalten vorgeschrieben."[366] Es wird nun vom jeweiligen Betrachter abhängen, wie er mit dem Bodenrelief umzugehen vermag. Aber aller Voraussicht nach wird es nicht nur der gläubige Pilger als virtuellen Schranken erkennen und an dieser Stelle Einhalt gebieten, sondern auch jene Personen, welche einem anderen Kulturkreis angehören.

---

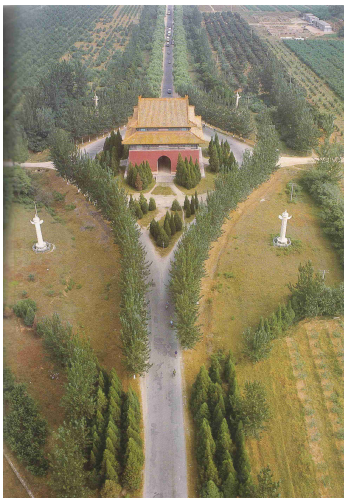
361 vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S.647
362 Ebd. S.64
363 MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S.26
364 ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S.26
365 Vgl. Ebd. S.27
366 ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S.28

In seiner architektonischen Ausdrucksform oder „Sprache“ als Hindernis mitten am Weg kann jeder verstehen, dass dieser Bereich eine ganz besondere Stelle der Eingangszone darstellt. Jeder Kulturkreis erkennt in der Schildkröte eine sinnbildliche Darstellung, wenn auch deren Bedeutung nicht wirklich geläufig ist. Die Botschaft ist dennoch ablesbar.

BETONUNG VON ACHSEN

Axiale Anlagen in der Architektur sind weitgehend durch einen mittig angelegten Erschließungsweg gekennzeichnet, welcher ein fortschreitendes, allmähliches Erfassen der baulichen Gesamtkonzeption ermöglichen soll. Flankierende Elemente, aber auch Hindernisse entlang der linearen Erschließungsachse, bedingen in erster Linie eine langsame, stufenweise Identifikation des Besuchers mit der gegebenen Raumsituation. Sie schaffen Schwellenbereiche, welche eine zugleich räumliche wie zeitliche Annäherung an das Ziel ermöglichen. Hindernisse, welche direkt am Weg positioniert werden, wirken zudem richtungweisend, indem sie dem Weg eine zusätzliche Betonung verleihen. Sie stellen gleichsam eine Oppositionsstruktur her[367], indem sie als orthogonale Elemente die horizontale Ebene des Weges an einer präzise ausgewählten Stelle stark akzentuieren. Es entsteht gleichsam ein Knotenpunkt, eine Verbindungsstelle an der Erschließungsachse, welcher sich bezüglich seiner Form und Konstruktion erheblich von seiner Umgebung unterscheidet. Diese spezielle Ausformulierung der Wegachse betont jedoch gleichzeitig die Relevanz der Erschließung entsprechend einem festgelegten „Handlungsablauf“. Ein Beispiel aus China soll dies verdeutlichen.

Die Grabanlagen von 13 *Ming-Kaisern* im Nordwesten Pekings werden durch einen gemeinsamen, nahezu linearen Erschließungsweg, dem so genannten *Seelenweg* oder der *Straße der Seelen* erschlossen (Abb. 388, 389). Dieser *Heilige Weg* erstreckt sich über eine Länge von 6,5 km vom Eingangstorbau bis zur Grabanlage des Kaisers *Yung-lo* (*Ch´ang-ling*), eines der größten Gräber der Nekropole.



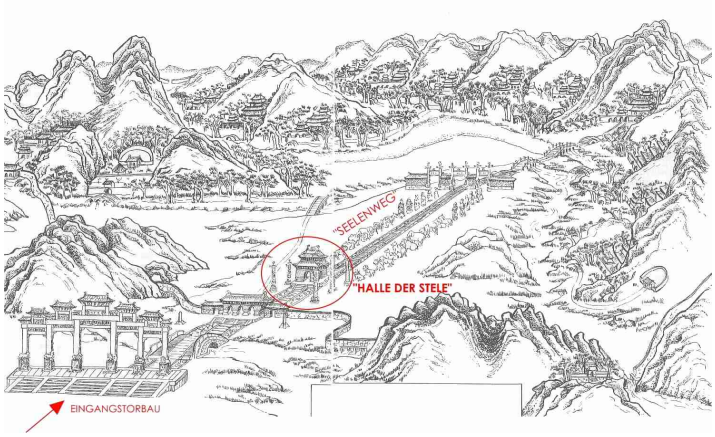


Abb. 388, rechts: Ming-Grabanlagen im Nordwesten von Peking, China, 15. Jh. n. Chr.
Abb. 389, links: *Halle der Stele* am *Seelenweg* zu den Grabanlagen der Ming-Kaiser.

[367] FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*...S. 117f.



Abb. 390: *Halle der Stele* (*Bei Ting*) am *Seelenweg* zu den Ming-Grabanlagen nahe Peking, China, um 1426.

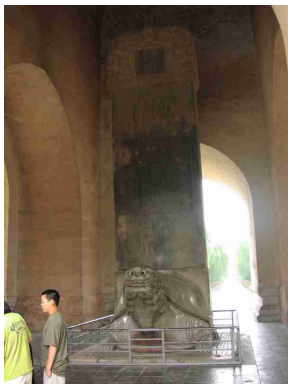




Abb. 391, links: *Gedächtnisstele* mit langer Inschrift auf dem Rücken einer Marmorschildkröte im Zentrum der Stelenhalle. Ansicht von vorne, dem ankommenden Besucher zugewandt.
Abb. 392, rechts: *Gedächtnisstele*, Seitenansicht.

Direkt auf dem *Seelenweg*, welcher zugleich als Mittelachse der cirka 17 km² großen Anlage fungiert, steht die *Halle der Stele* (Abb. 389, 390). Das Gebäude besitzt einen rechteckigen Grundriss und ruht auf einer niedrigen Terrasse. Jede Fassadenseite ist mit einem axialen Rundbogentor versehen. Im Zentrum der Halle befindet sich die 9 m hohe *Gedächtnisstele*(Abb. 391, 392). Sie steht auf dem Rücken einer Marmorschildkröte, dem Symbol der Unsterblichkeit.[368]
Der weitere Verlauf des *Seelenweges* ist mit großen, paarweise aufgestellten Steinstatuen gesäumt, die zivile und militärische Beamte sowie Tiere darstellen (Abb. 388). Die Statuenreihe führt im Norden zu einem weiteren Torbau, danach führt der Weg weiter zum Grab des Kaisers *Yung-lo*. Vom *Seelenweg*, der Hauptader der Nekropole, gehen verschiedene Wege aus, welche zu den weiteren Grabstätten der Ming-Kaiser führen.

Die verschiedenen Torbauten, die *Halle der Stele*, die Steinstatuen sowie mehrere Brücken sind gleichsam Bezugspunkte, welche die Erschließungsachse akzentuieren. Umgekehrt stellt die Achse des *Seelenweges* eine Beziehung zwischen diesen Orten her. Mit Hilfe dieser Bezugspunkte kann der Besucher durch die weiträumige Grabanlage gleichsam hindurchnavigieren. Der markanteste unter ihnen ist zweifelsohne die *Halle der Stele*. Der Erschließungsweg führt axial durch die Halle hindurch und überlagert sich mit dem Schnittpunkt der Gebäudeachsen. Markiert wird diese Stelle durch die signifikante Skulptur der *Gedächtnisstele*. Durch ihre zentrale Lage im Gebäude sowie auf dem Erschließungsweg hindert sie den Besucher daran, die Halle in direkter Linie zu passieren. Er muss die Stele umgehen, was den Weg räumlich wie auch zeitlich verzögert.
„Der Schnittpunkt mehrere Achsen ergibt einen *Knoten*,... Das Knotenhafte stellt psychologisch den Eindruck eines Zentrums her, *macht einen Ort enorm bedeutsam*. Aus diesem Grund positioniert man in Knoten auffällige Denkmäler: den Triumphbogen in Paris, die Nelson-Säule am Trafalgar Square. *In Knoten werden Helden verehrt*."[369]

[368] Vgl. ROLF, Anita, *Kleine Geschichte der chinesischen Kunst*...S. 301
[369] MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*...S. 47

Das Hindernis der Stelenhalle übernimmt damit mehrere Funktionen. Zum einen betont es die Achse der Erschließung. Mit freiem Auge ist diese kaum wahrzunehmen, doch markante Bauwerke, wie eben die Stelenhalle, ziehen den Blick über die Teilstücke der Achse hinweg und lassen sie so zur Einheit verschmelzen. Für den Besucher werden diese gleichzeitig als Merk- oder Orientierungspunkte wirksam. Sie sind „vertraute Wegweiser, die besondere Hilfestellung leisten, um uns trotz Abkürzung oder Umweg zum Ziel zu führen."[370]

Zum anderen fungiert die Halle als begehbares Denkmal. Die Stele im Zentrum enthält zwei Inschriften vom Ming-Kaiser *Zhu Guozhi* (*Hongxi*, Regierungszeit 1424-1425) und dem Qing-Kaiser *Hongli* (*Qianlong*, Regierungszeit 1735-1796).[371] Das Denkmal als Hindernis zu positionieren, ist demzufolge nur allzu verständlich. Der Besucher soll hier zu Ehren der verstorbenen Kaiser kurz innehalten und über deren Lebenswerk informiert werden ehe er zu deren Gräber vordringt. Um sich der Bedeutung des Denkmals widmen zu können, muss er selbst zur Ruhe kommen, sich konzentrieren. Im „Vorbeigehen" am Denkmal wäre dies kaum möglich.
Die Betonung des Zentrums der Stelenhalle erzeugt zudem ein erhebendes Gefühl. „In einem Knoten hat man das Gefühl des Ankommens. Den „Hier-bin-ich"- Effekt nennt das Kevin Lynch."[372] Die *Halle der Stele* kann demnach als einer von mehreren Zielpunkten, als hierarchisch bedeutende Stelle entlang der Erschließungsachse bezeichnet werden.

HINDERNISSE ERZEUGEN SPANNUNG

Ausgeprägte Achsen „ziehen" den Besucher regelrecht über das Gelände, sie beschleunigen dessen Gehbewegung, mit welcher er sich von einem Ort zum anderen bewegt. Direkt auf dieser Achse ein Denkmal zu positionieren, bewirkt genau das Gegenteil, sie „stoppen" ihn. Hier stoßen zwei Extreme aufeinander: Die dynamische Wirkung der Achse wird durch die statische Wirkung des Denkmals unterbrochen, gleichzeitig aber auch verstärkt, da hier enorme Gegensätze aufeinander stoßen. Die Annäherung des Besuchers an das Ziel, wie etwa der Ming-Gräber am Ende des *Seelenweges*, erfährt durch das „Umschreiten" des Denkmals eine starke Verzögerung, welche wiederum Spannung erzeugt.
"Spannung entsteht immer dann, wenn ein *Brain Script*, ein Drehbuch im Kopf, aufgerufen, dessen Anwendung aber *verzögert* wird."[373] Der Besucher hat sich zum Ziel gesetzt, die kaiserlichen Grabanlagen zu besichtigen. Die *Halle der Stelle* mit seiner zentralen *Gedächtnistele* lässt ihn erahnen, antizipiert den Kaiser, indem an dessen Taten mittels einer Inschrift auf der Stele erinnert wird.

370 MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*...S. 48
371 Vgl. SCHECK, Frank Rainer, *Volksrepublik China. Kunstreisen durch das Land der Mitte*...S. 235
372 MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*...S. 62
373 Ebd. S. 78

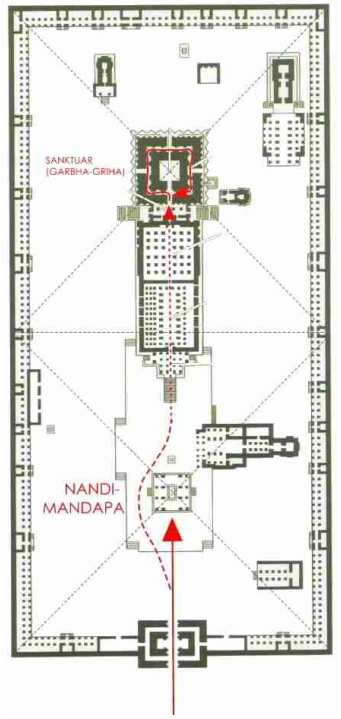






Abb. 393, links: *Brihadeshvara-Tempel*, Tanjore, Indien, 11. Jh., Grundriss.
Abb. 394, Mitte: Blick vom Eingang (*Gopura*) auf das *Nandi-Mandapa* (17. Jh.).
Abb. 395, rechts: Blick auf die *Nandi* (Stier)-Skulptur im *Nandi-Mandapa*.

„Die *kognitive Dissonanz* zwischen dieser Ahnung und der Realität, die uns deren Erfüllung erst einmal vorenthält, erzeugt das Spannungsgefühl."[374]
Das Grab selbst befindet sich noch in großer Entfernung. Das Denkmal kündet dieses jedoch bereits im Vorfeld an. Es soll den Besucher motivieren, dem weiteren Weg zum Ziel erwartungsvoll entgegenzusehen.

Ein ähnliches architektonisches Konzept – nur in wesentlich kleinerem Maßstab – liegt dem *Brihadeshvara-Tempel (Bragatheeswarar-Tempel)*, einem hinduistischen Kultbau aus dem 11. Jahrhundert zugrunde (Abb. 393). Der Tempel befindet in *Thanjavur*, dem früheren *Tanjore*, im Süden Indiens und ist der hinduistischen Hauptgottheit *Shiva* geweiht. Die Tempelanlage setzt sich aus verschiedenen axial ausgerichteten Bauwerken zusammen, welche alle innerhalb einer weiten, mit Nebenschreinen ausgestatteten Einfriedungsmauer stehen. Etwa 30 m hinter dem Eingangsbauwerk (*Gopura*) erreicht der Besucher den so genannten *Nandi-Schrein*[375] (Abb. 394). In dessen Zentrum befindet sich *Nandi*, eine Stier-Skulptur, welche das Reittier (*vahana*) der Gottheit *Shiva* verkörpert. Die Skulptur befindet sich direkt auf der linearen Erschließungsachse und muss daher vom ankommenden Besucher umgangen werden.
Auch in diesem Beispiel kann - rein architektonisch betrachtet[376] - von kalkulierter Verzögerungstaktik gesprochen werden: Der *Nandi-Pavillon* „versperrt" dem Besucher den direkten Weg zum Ziel (Abb. 393). Er stellt damit gleichsam ein Spannungselement

[374] MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*...S.78

[375] In der hinduistischen Religion ist nahezu jedem Gott und jeder Göttin ein bestimmtes Tier zugeordnet. *Nandi, Shivas* Stier, symbolisiert nicht nur einen wesentlichen Aspekt der göttlichen Persönlichkeit, die Sexualität, sondern verkörpert auch dessen Transportmittel oder „Fahrzeug", eine Besonderheit bei der Darstellung hinduistischer Gottheiten.
(nach: *MICHELL, George, Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...S. 45f.)

[376] Auf die religiöse Bedeutung des „Umgehens" wird im nachfolgenden Kapitel ausführlich eingegangen.

dar, welches die Gottheit am Ende der Erschließungsachse erahnen lässt. *Mirkunda* erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Personen - in diesem Fall wäre es die Gottheit - angekündigt werden müssen, um einen wirklich großen „Auftritt" zu erhalten.[377] „Immer schon ging dem Erscheinen des Königs ein Fanfarenstoß voraus. Auf dem Theater war es jahrhundertelang üblich, den Beginn der Vorstellung mit drei deutlichen Klopfzeichen einzuleiten."[378] So wird auch Gott *Shiva* am Ende der Erschließungsachse des *Brihadeshvara-Tempels* durch den *Nandi-Stier*, seinem Begleittier, bereits im Voraus angekündet.

Diesbezüglich ist auch der Blick des *Nandi-Stieres* in Richtung des Götterbildes im Inneren des Sanktuariums zu erwähnen. „Blickkontakt ruft die Achse einer Paarbeziehung auf."[379] Dieser „unsichtbare Faden" überlagert sich mit der Achse der Erschließung und kann daher als zusätzliches „Navigationsinstrument" bezeichnet werden. Er verstärkt die Achse, da er nicht nur eine Beziehung zwischen der *Nandi-Skulptur* und der Gottheit herstellt, sondern auch zum Gläubigen, welcher sich ebenfalls auf dieser Achse befindet. Auch unter diesem Aspekt zeigt sich die besondere Positionierung des *Nandi-Schreins* entsprechend einem „Hindernis" direkt auf der linearen Erschließungsachse. Als Knotenpunkt formt es zusammen mit Eingang und Ziel eine Art „*Leitsystem*, das das menschliche Bedürfnis erfüllt zu spüren, wo etwas beginnt und wo etwas endet, was zusammengehört und was getrennt ist."[380] „…verbindende Signale im Leitsystem sind wie die Bindeworte „und", „aber" usw. Unser Gehirn hat von der Sprache so viel gelernt, daß diese Fähigkeit auch auf andere Lebensbereiche übergesprungen ist."[381]
Die zentrale Bedeutung des *Nandi-Schreins* zeigt sich schließlich auch an dessen exakter Lage über dem Schnittpunkt der Diagonalen eines Quadrats, welches zusammen mit einem weiteren Quadrat derselben Abmessung um den *Vimana*[382] die äußere Begrenzung des Heiligtums festlegt (Abb. 393). Das *Nandi-Mandapa* wurde ebenso wie die zahlreichen Nebenschreine erst zu einem späteren Zeitpunkt als der Haupttempel errichtet. Die wahllose Verteilung der Nebenschreine zeigt, dass das Planschema der Tempelanlage keine wesentliche Rolle mehr spielte. Der *Nandi-Schrein* hingegen wurde trotz seiner späten Konstituierung im 17. Jahrhundert exakt über dem Mittelpunkt des Quadrats errichtet. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass der *Nandi-Stier* bereits von Beginn an in der Anlage integriert war und jenen Platz einnahm, an welchen er sich heute noch befindet.[383]

377 Vgl. MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*…S. 85
378 Ebd.
379 Ebd. S. 64
380 Ebd. S. 85
381 Ebd. S. 88
382 Pyramidenförmiger Dachaufbau mit Terrassen über der Cella (Südindien)
(Definition nach: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*…S. 288)
383 Vgl. STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*…S. 143

DIE BEDEUTUNG DES „UMGEHENS“ IN DEN RELIGIONEN

Wie bereits im Kapitel zuvor erwähnt, ist die Anlage des *Brihadeshvara-Tempels* in *Thanjavur* in zwei Sektoren unterteilt ist: Im Zentrum des ersten Sektors steht der Pavillon des Stieres *Nandi*, im zweiten der Tempel mit der Cella (*Garbha Griha*), welche von einem engen Wandelgang umgeben ist (Abb. 396). Beide Zentren befinden sich direkt auf der Symmetrie- und Erschließungsachse der Tempelanlage, beide bringen die große Relevanz des Voranschreitens und der Bewegungsrichtung des Gläubigen zum Ausdruck:
Der *Nandi-Stier* im Zentrum des Vorbereichs wird umgangen, die Cella im Haupttempel wird *umwandelt*. „…der bedeutendste Aspekt devotionaler Dynamik im Hinduismus ist die *Zirkumambulation* oder Umwandlung (*pradakshina*), die sich im Uhrzeigersinn um eine heilige Person, ein Bild oder einen Gegenstand und sogar um den Tempel selbst vollzieht. Dieser Umwandlungsritus schafft eine körperliche Beteiligung in Bewegungen und Gebet.“[384]

Die Ursprünge des Umwandlungsrituals liegen im hinduistischen Glauben, wonach die Erde nicht von einem Schöpfergott erschaffen wurde, sondern von Urbeginn an einem ständigen Wandlungsprozess zwischen Entstehen und Vergehen unterliegt.[385] Bestimmt wird dieser Prozess vom *Dharma*, dem ewigen Weltengesetz, der wirkenden Kraft hinter allen Erscheinungen des Lebens.[386]

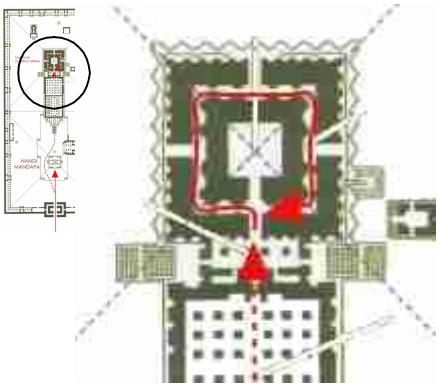


Abb. 396, links: *Brihadeshvara-Tempel*, Tanjore, Indien, 11. Jh., Grundriss – Teilbereich mit *Maha-Mandapa* (Großer Hypostylos), Pavillon der Gläubigen, (*Artha-Mandapa* (Portikus) und *Garbha-Griha* (Sanktuarium).

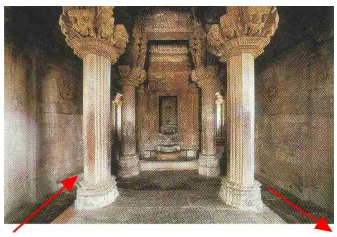


Abb. 397: *Lakhsmana-Tempel, Garbha-Griha* mit Wandelgang.

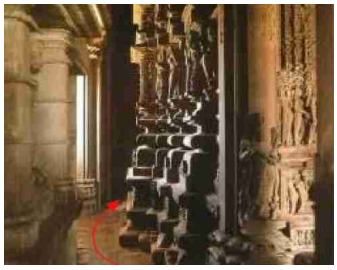


Abb. 398: Schmaler Wandelgang um die Cella des *Lakhsmana-Tempels.*

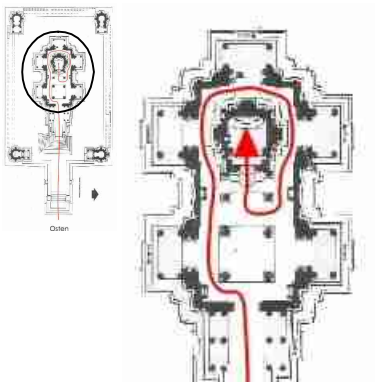


Abb. 399: *Lakhsmana-Tempel, Khajuraho*, Indien, um 950, Grundriss – Teilbereich mit *Mandapa, Mahamandapa, Antarala* und *Garbha-Griha*. Dargestellt wurde der Weg der Erschließung (roter Pfeil) entlang des *Pradakshinapathas* (Wandelgang).

[384] MICHELL, George*, Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*…S. 82

[385] Der hinduistische Glauben geht davon aus, dass es nichts Ursachenloses gibt. Das heißt, dass das jetzige Leben eines Hindus eine Folge von Taten, Worten und Gedanken des vergangenen Daseins ist. Die Handlungen von heute werden in der zukünftigen Existenz vergolten. Hindus verstehen darunter den Ausdruck einer Weltordnung, genannt *Karma*, welcher sie zu Ethos und Moral verpflichtet. *Karma* ist ein Teil des *Dharma*, des ewigen Weltgesetzes, das den Makrokosmos (Universum) ebenso wie den Mikrokosmos (die Welt der Menschen als verkleinertes Abbild des Universums) beherrscht.
(nach: BONN, Gisela, *Angkor. Toleranz in Stein*…S. 32)

[386] Vgl. BONN, Gisela, *Angkor. Toleranz in Stein*…S. 31ff.

Auch der Lauf der Sonne unterliegt dem *Dharma*, nach deren Gesetz sie drei Welten durchläuft: das Urwasser, die Erde mit der Unterwelt und das Himmelsgewölbe.
Hindus glauben an die lebenspendende Kraft der Sonne. Wie sie steht auch der Mensch unter dem universalen Gesetz des *Dharma*. Infolgedessen bietet die zyklische Wiederkehr der Sonne die Grundlage für den magischen Kreis der Reinkarnation (Seelenwanderung). Hindus glauben daran, dass der Mensch ebenso wie die Sonne wiederkehren muss.
„Das heißt, es gab nach dieser Erkenntnis kein gradliniges Vorwärts in die Unendlichkeit, keine Zeit im Sinne des Fortschreitens, sondern nur den Zusammenschluss der Zeiten im Kreis."[387] Diese magische Bedeutung des Kreises erklärt vermutlich das Umwandeln von Tempeln und Heiligtümern. „Der dargestellte Kreis ist der Raum für die Zeit, in der alles sich wandelnd wiederkehrt."[388] *Shivaiten* streben im Ritual der Umwandlung eine Verbindung der Menschenseele mit ihrem höchsten Gott, mit *Shiva* an, was einmal mehr die Sehnsucht des Menschen nach Unsterblichkeit zum Ausdruck bringt.
Der Umwandlungsritus wird in architektonische Formen umgesetzt, indem viele Tempel mit Umwandlungsgängen (*pradakshinapatha*) versehen werden (Abb. 396, 399, 402). Am Beispiel des *Kandariya-Mahadeva-Tempels* in *Kahajuraho* (Nordindien) wird dieser durch drei in den Kardinalspunkten befindlichen Veranden belichtet, wodurch die Bilder in den Cella-Außenwänden von einem Dämmerlicht erhellt werden (Abb. 400). Traditionell wird der Wandelgang mehrmals umrundet, was einerseits die Würdigung der Gottheit zum Ausdruck bringen soll, andererseits wird dabei die Wiederholung der kosmischen Zeitalter symbolisch nachvollzogen.
Der Bewegungsritus der Umwandlung ist für den Gläubigen von größter Bedeutung. Er führt ihn vom Eingang des Sanktuariums im Uhrzeigersinn um das Heiligtum, wo ihm mittels kunstvoller Skulpturen an dessen Außenwänden verschiedene Aspekte des Göttlichen vor Augen geführt werden. Das Sanktuarium (*Garbha-Griha*) selbst beherbergt in ihrem Zentrum das Götterbild oder –symbol (Abb. 401).





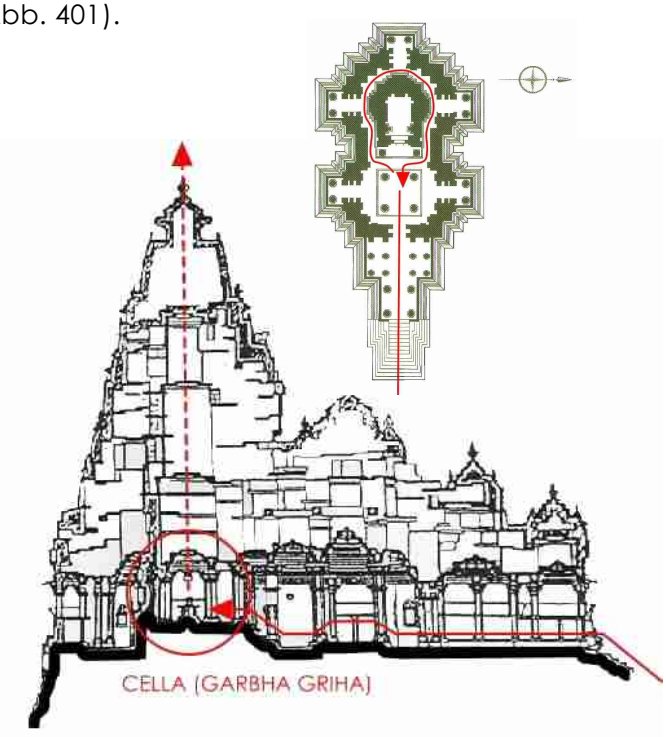
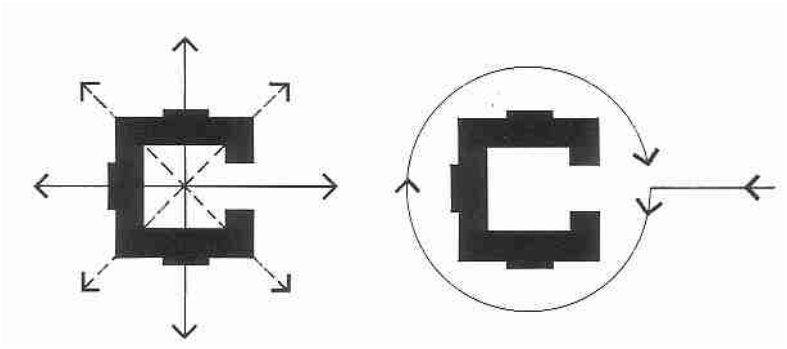


Abb. 400, links: Cella des *Kandariya-Mahadeva-Tempels* in *Khajuraho*, Nordindien, frühes 11.Jh.
Abb. 401, Mitte: Schlichtes marmornes *Linga* des *Kandariya-Mahadeva-Tempels*, welches vom kunstvollen Türgesims der Cella umrahmt und kontrastiert wird. Auf der Schwelle öffnet sich eine Lotusblüte als Symbol der spirituellen Transformation, welche die Präsenz des Göttlichen in der Cella bewirken soll.
Abb. 402 und 403, rechts: Grundriss und Schnitt des *Kandariya-Mahadeva-Tempels*. Die Cella liegt etwas höher als die anderen Bereiche, um ihre duale Funktion als rituelles und architektonisches Zentrum zu betonen.

[387] BONN, Gisela, *Angkor. Toleranz in Stein*... S. 33
[388] Ebd.

Abb. 404, links: Vom Zentrum nach außen ausstrahlende Energie des Sanktuariums.

Abb. 405, rechts: Die Umwandlung des Sanktuariums im Uhrzeigersinn.



„Die Cella tief in der Dunkelheit des Tempels erinnert an die Höhle und das marmorne Linga ist das Symbol einer mysteriösen Präsenz des Göttlichen. Die acht Gottheiten im Wandelgang, deren Aufgabe es ist, die Welt zu bewachen, betonen die universale Dimension des Heiligtums und seine esoterische Repräsentation des Kosmos."[389]
Begründet wird die erwähnte Platzierung der Sakralbilder in der Mitte des Heiligtums sowie an deren Wänden und Raumecken durch jene Energie, welche vom Zentrum des Raumes in alle Richtungen nach außen strahlt (Abb. 404).[390] „Die Heiligkeit des Bildes im „Schoß" des Tempels drückt sich als gewaltige, nach außen radierende Kraft aus..."[391]
Diese ausstrahlende Energie des Sanktuariums zeigt sich nicht nur in der horizontalen, sondern auch in der vertikalen Richtung, in der Aufwärtsbewegung. Der Gläubige kann an diesem „Aufstieg" zwar nicht körperlich teilhaben, doch sowohl die Architektur als auch die Symbolik der aufeinander folgenden Erschließungszonen lassen ihn eine solche Bewegung rituell nachvollziehen. So steigt in vielen Tempeln das Fußbodenniveau in Richtung des Sanktuariums an (Abb. 403). Im *Kandariya-Mahadeva-Tempel* wird der Blick des Betrachters durch die Höhe der Cella und die Betonung der vertikalen Linie sofort nach oben gelenkt. Noch deutlicher zeigt sich dieser Aspekt im Außenbereich. Die Höhe der Baukörper nimmt vom Eingang bis Cella des Tempels deutlich zu. Der höchste Punkt des Tempels (*sikhara*) befindet sich direkt über dem Zentrum der Cella.

Sichtbaren Ausdruck findet der Umwandlungsritus auch an jenen Tempeln, bei denen architektonische und bildhauerische Motive in unterschiedlichen Größen wiederholt an verschiedenen Teilen des Bauwerks angebracht sind. So befindet sich der *Lakshmana-Tempel* in *Khajuraho* auf einer hohen Plattform und ist mit Prozessionen von Reitern, Kriegern, Elefanten und anderen Festgruppen verziert (Abb. 406).



Abb. 406: *Lakhsmana-Tempel, Khajuraho*, Indien, um 950. Prozessionsdarstellungen auf der hohen Plattform des Tempels.

[389] ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*...S.153
[390] Vgl. MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*...s.82f.
[391] Ebd. S.82

LINKS UND RECHTS – AUßEN UND INNEN

Die Erschließung hinduistischer aber auch buddhistischer Tempelanlagen erfolgt bis auf wenige Ausnahmen in ost-westlicher Richtung, die Umwandlung des Sanktuariums bis hin zum mehrmaligen Umschreiten der gesamten Tempelanlage oder Kultstätte fast ausschließlich im Uhrzeigersinn. Das sakrale Umwandeln der Götterbilder dürfte ursprünglich bewusst als Nachahmung des Sonnenlaufs, respektive der Bewegung der nördlichen Erdhemisphäre um die Sonne verstanden worden sein.
Zum besseren Verständnis der zuvor getroffenen Äußerung sollen an dieser Stelle die astronomischen Konstellationen zwischen Sonne und Erde kurz veranschaulicht werden (Abb. 407): Die Rotation der Erde um ihre eigene Achse erfolgt entgegen dem Uhrzeigersinn. Ebenso bewegt sie sich um die Sonne entgegen dem Uhrzeigersinn. Für die Sonneneinstrahlung auf die Erde, respektive auf die Tempelanlage, bedeutet dies, dass sie im Laufe des Tages von Ost nach West, also in gegensätzlicher Richtung zur Erdrotation und daher im Uhrzeigersinn verläuft, was vermutlich auch die Zirkumambulation im Uhrzeigersinn erklärt.
Am Beispiel des *Sonnentempels* von *Modhera* in Nordindien (Abb. 408) stimmt die Richtung der Erschließung mit dem Lauf der Sonne von Osten nach Westen überein. Der Gläubige wendet sich am Beginn der Umwandlung des Heiligtums nach links in südliche Richtung und geht seinen Weg mit dem Lauf der Sonne. Die Begründung dafür ist folgende: Nach hinduistischem Glauben befindet sich nun auch die Seele des Gläubigen wie die Sonne im Kreislauf der zyklischen Wiederkehr (Reinkarnation) und wird damit unsterblich. Der starke Bezug zur Sonne zeigt sich zudem in der Ausrichtung des Götterbildes nach Osten, in Richtung der aufgehende Sonne und des Lebens.
Den Tempel von Westen nach Osten zu erschließen (Abb. 409), also den umgekehrten Weg zu gehen, entgegen dem Lauf und der Kraft der Sonne, bedeutet für Hindus konsequenter Weise Tod und Trauer. Die Erschließung von Tempelanlagen aus westlicher Richtung kommt daher in der Regel nur dann zum Tragen, wenn diese in Verbindung mit dem Totenkult stehen.

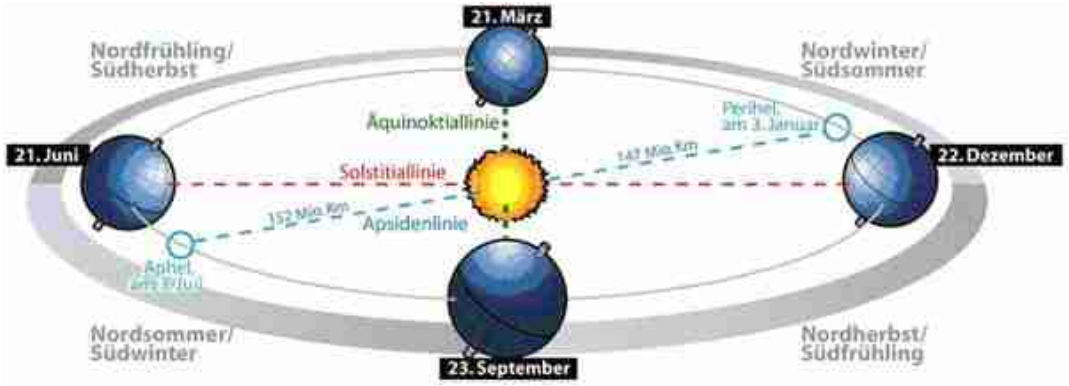


Abb. 407: Darstellung der Bewegung der Erde um die Sonne sowie des *Solstitiums* (Sonnenwende).
Das *Solstitium* stellt den Zeitpunkt dar, bei dem die Sonne die größte nördliche oder südliche Deklination im Laufe eines Sonnejahres erreicht. Zu diesem Zeitpunkt hat die Sonne den größten Winkelabstand vom Äquator, etwa 23° 26´. Diese maximale Deklination erreicht sie jedes Jahr zweimal. Je nach Erdhalbkugel wird dieser Zeitpunkt *Sommer-* oder *Wintersonnenwende* genannt.

Abb. 408: *Sonnentempel* von *Modhera* (Teilbereich), Nordindien, um 1000 erbaut. Die Erschließung des Tempels erfolgt im Osten.

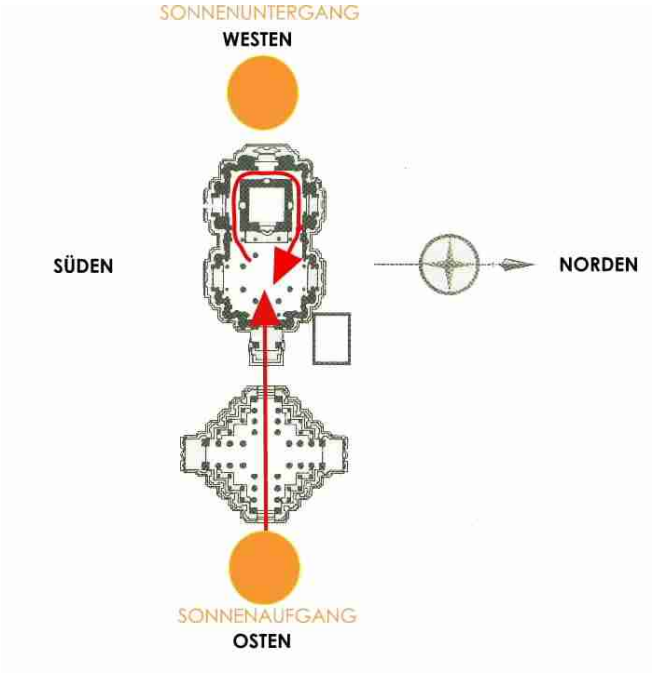
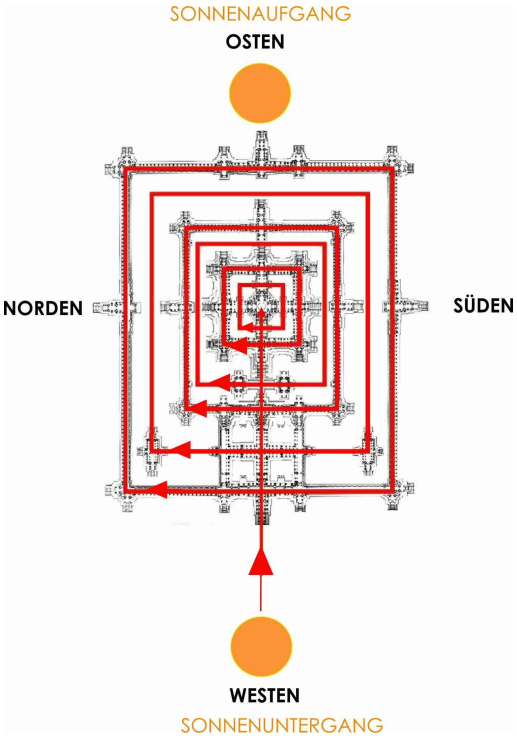
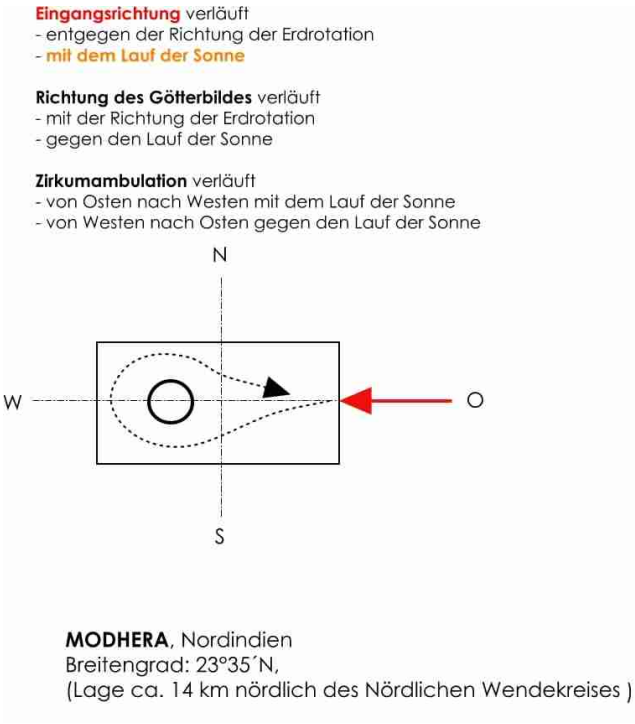


Abb. 409: *Angkor Vat*, Kambodscha, um 1150 fertig gestellt. Die Erschließung des Tempels erfolgt im Westen.





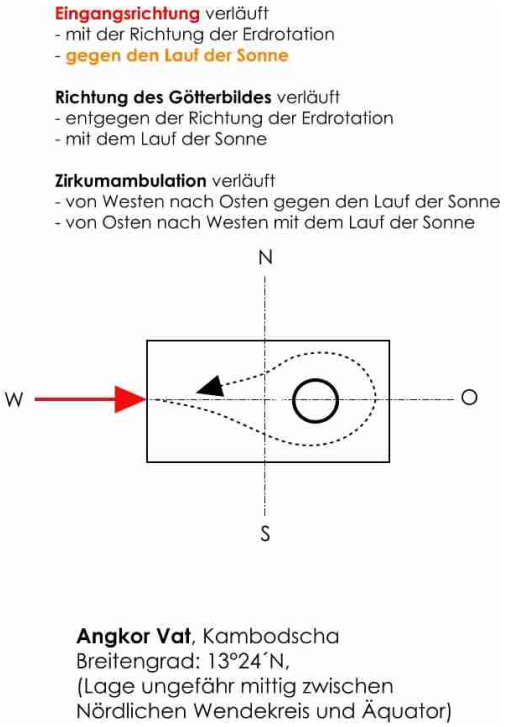


Abb. 410: Die Angabe der geographischen Lage eines Gebäudes nach ihrem Breitengrad ist insofern von Bedeutung, als dass damit die Richtung der Sonneneinstrahlung in das Gebäude im Laufe des Tages festgestellt werden kann. Am Beispiel von *Angkor Vat* verläuft der Weg der Sonne von März bis September nahezu am Zenit, von Mai bis etwa Juli sogar nördlich der Tempelanlage. Die Richtung der Sonneneinstrahlung ist in *Angkor Vat* insofern von großer Bedeutung, als dass der Tempel von Galeriegängen umgeben ist, welche sich in den Außenraum öffnen. Die Innenseite der Galerien ist mit Reliefs versehen, welche aufgrund der geographischen Lage des Tempels zweimal im Jahr, im Mai und im Juli, tagsüber nahezu gleichmäßig belichtet werden.

Coriolis-Kraft

Im Zusammenhang mit der Thematik von *Links* und *Rechts* sowie der Zirkumambulation von Tempelheiligtümern ist vorab die Frage zu klären, welche Rolle die Erdrotation im Bezug auf die Erschließungsrichtung von Gebäuden tatsächlich spielt.
Zu erwähnen ist an dieser Stelle die so genannte *Coriolis-Kraft*. Benannt ist diese nach dem französischen Physiker *Gaspard Gustave de Coriolis* (1792-1843), der als Erster mathematische Untersuchungen zu diesem Phänomen durchgeführt hat. „Wenn sich ein Körper auf der Erdoberfläche genau in nördlicher oder südlicher Richtung mit konstanter Geschwindigkeit bewegt, erfährt er eine Ablenkung aufgrund der Drehung der Erde. Diese Ablenkung verläuft auf der Nordhalbkugel im Uhrzeigersinn, auf der Südhalbkugel gegen den Uhrzeigersinn."[392] (Abb. 413). Es handelt sich dabei um eine Form von Zentripetalkraft, wobei zu sagen ist, dass diese auf alle Körper wirkt und immer vom Drehzentrum weggerichtet ist, die *Coriolis-Kraft* hingegen lediglich auf jene Körper wirkt, die sich in Bewegung befinden.
Da die meisten Hochkulturen auf der Nordhalbkugel der Erde entstanden sind und fast alle davon eine konsequente Erschließungsrichtung im Uhrzeigersinn bevorzugten, kann hier der Einfluss der *Coriolis-Kraft* durchaus in Betracht gezogen werden. In der gegenwärtigen Baukultur jedoch aber auch im täglichen Leben wird der Einfluss dieser Trägheitskraft großteils ignoriert. Die übliche Erschließung von Gebäuden im europäischen Raum erfolgt entgegen dem Uhrzeigersinn, aber auch im Straßenverkehr bewegt sich der Mensch vielerorts entgegen der naturgegebenen *Coriolos-Kraft* (Abb. 412). In Europa herrscht mit wenigen Ausnahmen wie in England oder Irland Rechtsverkehr, in Südasien, Ozeanien oder Australien Linksverkehr.

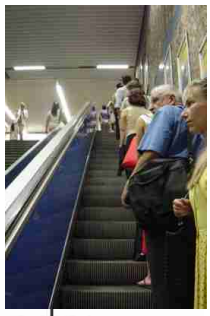


Abb. 412: Rolltreppe in der Münchner U-Bahn: „Rechts stehen, links gehen".

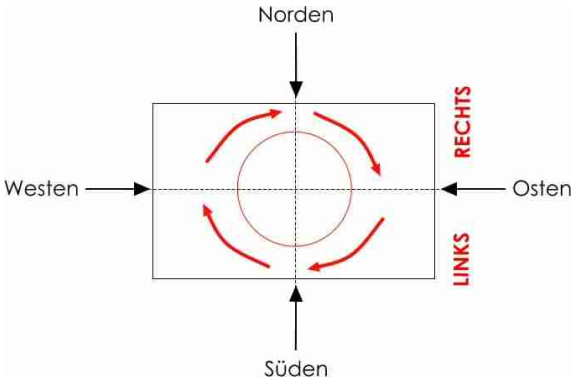


Abb. 411: Darstellung der möglicherweise spürbaren Ablenkung (*Coriolis-Kraft*) des Erschließenden nach links aufgrund der Drehung der Erde an einem Beispiel auf der Nordhalbkugel. Zu sehen ist auch, dass jene Richtung, aus welcher der Erschließende kommt, diesbezüglich keine Rolle spielt.

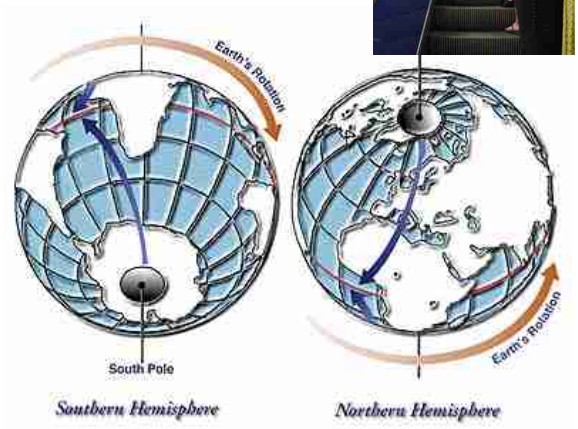


Abb. 413: Ablenkung von bewegten Körpern (*Coriolis-Kraft*) auf der Erdoberfläche aufgrund der Rotation der Erdkugel.

[392] "Coriolis-Kraft." Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

Die Erschließung der Tempelanlage von Angkor Vat

Die rund 2 km² große kambodschanische Tempelanlage von *Angkor Vat* wurde unter einem der ruhmreichsten aller angkorianischen Könige, *Suryavarman II*. (1113-1150), errichtet.[393] Aufgrund ihrer Größe wird sie als eine Stadt in der historischen Stadt *Yasodharapura* bezeichnet, deren Südostquadranten sie einnimmt. Nach *Stierlin* erklärt sich daraus auch die ungewöhnliche Ausrichtung nach Westen: Nach den heiligen Vorschriften der *Sthapati*, der indischen Priester-Architekten, „mußte der Tempel der Stadt zugewandt sein, durfte ihr also nicht „den Rücken kehren".[394] Die Übereinstimmung mit dem Grundgesetz des hinduistischen Städtebaus wäre damit von größerer Relevanz gewesen als die Ausrichtung des Götterbildes nach Osten.
Eine schlüssigere Erklärung der ungewöhnlichen Ausrichtung des Tempels von *Angkor Vat* nach Westenfindet sich bei *Bonn*:[395] König *Suryavarman II*. bekannte sich zum hinduistischen Gott *Vishnu* und erhob ihn zum „Gott der Götter". *Vishnu* gilt als Bewahrer, als Erhalter der Erde. Als Weltenrichter soll er am Ende des *Kaliyuga*, des letzten und schrecklichsten der vier Weltzeitalter, dem *Dharma*[396] zum endgültigen Durchbruch verhelfen. „Von der Verehrung bis zur Identifizierung mit dem „Gott der Götter" war nur ein kleiner Schritt. Die Priester, …, erklärten den König schon zu seinen Lebzeiten als Reinkarnation Vishnus. Damit war klar, daß Suryavarman II. im Leben wie im Tod seinen Platz im Tempel hatte."[397]
Wie Gott *Vishnu* meditiert *Suryavarman II.* über eine neue Schöpfung der Welt, welche nach ihrer periodischen Zerstörung wieder zur Aufgabe der Götter wird. Dies drückt vermutlich den Wunsch *Suryavarmans II.* nach einem neuen, „reinen" Dasein aus, „das heißt ein Leben [Dasein], das von Schäden der Zeit noch nicht berührt worden ist."[398] Der Zweck lag möglicherweise darin, sich von Verunreinigungen in Form von bösen Taten, welche er im Laufe seines Lebens begangen hatte, rein zu waschen. Gleichzeitig impliziert diese gewissermaßen zweite Geburt eine Aufhebung der verflossenen Zeit. „Dieses Thema des „Zurückkehrens zum Gewesenen" in Absicht, die bereits verflossene historische Zeit aufzuheben und ein neues Dasein mit all seinen neuen Möglichkeiten zu beginnen, hat die Menschheit in so hohem Maße beschäftigt, daß man es in mannigfachen Zusammenhängen, sogar in den Heilslehren und den höher entwickelten Formen der Mystik wiederfindet."[399]
Die vieldiskutierte Ausrichtung des Hauptportals von *Angkor Vat* nach Westen findet damit eine mögliche plausible, nachvollziehbare Erklärung. Die Erschließung des Tempels aus westlicher Richtung wie auch die Zirkumambulation des Tempels in umgekehrter Richtung, also von rechts nach links, bedeutet gleichsam, den Lebensweg

393 Vgl. STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*…S. 145

394 STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*…S. 146

395 BONN, Gisela, Angkor. *Toleranz in Stein*…S. 70f.

396 Nach indischem Glauben, welcher auch bei den Khmer Beachtung fand, ist die Welt einem periodischen Zyklus von Schöpfung und Zerstörung unterworfen, einem Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt. (nach: BONN, Gisela, Angkor. *Toleranz in Stein*…S. 73)

397 Ebd.

398 ELIADE, Mircea, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*…S. 103

399 RAHNER, H. in ELIADE, Mircea, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*… S.103

zurückzugehen bis zur Geburt. Verständlicher Weise kommt dieser Ritus nur bei jenen Tempelanlagen in Frage, welche unmittelbar mit dem Totenkult in Verbindung stehen. Das Umgehen des Totentempels entgegen dem Lauf der Sonne und damit des Lebens bedeutet gegebenenfalls nicht den Weg ins Reich der Toten anzutreten, sondern eine Rückkehr zum Ursprung, zum Anbeginn des Lebens.
Der Umwandlungsritus schließt mit der persönlichen Befreiung (*Mokscha)* aus dem *Samsara,* dem Kreislauf der Wiedergeburt. Voraussetzung hierfür ist unter anderem ein Leben, welches von moralischem Verhalten sich selbst, der Familie und der Gesellschaft gegenüber geprägt ist.[400] Am Beginn des „reinen" Daseins ist dies mit größter Wahrscheinlichkeit der Fall.

Tempelanlagen wie *Angkor Vat*, welche aller Wahrscheinlichkeit nach ausschließlich dem Totenkult angehörten, sind eher die Ausnahme.[401] Hinduistische Tempel dienen in ihrer Mehrzahl dem sozialen und spirituellen Leben der Gemeinschaft. „Der Tempel spiegelt die Ideale und die Lebensweise derer wider, die ihn erbauten und denen er Brücke zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Götter war und ist."[402]
Aber auch hier können feierliche Handlungen oder Rituale stattfinden, welche mit dem Tod in Verbindung stehen. Die rituelle Umwandlung des Heiligtums hinduistischer aber auch buddhistischer Kultbauten erfolgt traditionell im Uhrzeigersinn, kann aber ebenso in umgekehrter Richtung erfolgen: Bei Festprozessionen müssen die Gläubigen den Tempel stets zu ihrer Rechten haben, bei Trauerzeremonien zu ihrer Linken.[403]
Es liegt die Vermutung nahe, dass die Bedeutung der *rechten* Seite als die gute, richtige, Glück verheißende Seite und der *linken* als linkische, Unglück verheißende Seite im Zusammenhang mit dieser religiösen Erfahrung steht. Auch im christlichen Glauben wurde *rechts* stets positiv charakterisiert, *links* negativ: Bei der im Christentum üblichen Orientierung des Sakralraumes nach Osten liegt der Weg der Sonne vom Betrachter aus auf der rechten Seite. Folge dessen kommt das Heil auch im Christentum von *rechts*. Finsternis und Tod werden mit der nördlichen Himmelsrichtung assoziiert, da sich auf der Nordhalbkugel, genauer über dem 23. Breitengrad, also außerhalb der tropischen Zone, die lebensspendende Sonne niemals im Norden zeigt. Blickt der Gläubige in Richtung der aufgehenden Sonne, so befindet sich die Unglück bringende nördliche Himmelsrichtung zu seiner Linken. Sonnenaufgänge symbolisieren damit Leben und Geburt, Sonnenuntergänge den Tod.

Wie bereits erwähnt, sind die Außenwände der Cella im Wandelgang eines hinduistischen Tempels mit besonders kunstvollen Skulpturen versehen (Abb. 414). Eine mögliche Begründung, warum gerade jenem Bereich der Architektur, welcher sich rechts vom Betrachter, also im rechten Bereich der Erschließungszone befindet, eine besondere Gestaltung zukommt, findet sich schließlich auch in der Evolutionsbiologie des menschlichen Auges.

---

400 Vgl. CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*…S. 126f.

401 Dass die Tempelanlage von *Angkor Vat* höchstwahrscheinlich dem Totenkult diente, beweist die logische Abfolge der Reliefszenen in den Galeriegängen von rechts nach links.

402 MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*…S. 10

403 Vgl. STIERLIN, Henri, *Angkor*…S. 148



Abb. 414: Cella-Außenwand des *Lakshmana-Tempels* in *Khajuraho*, Nordindien, um 950 vollendet.
Nahezu jede Skulpturengruppe des Tempels steht auf einem kunstvoll gearbeiteten Sockel. Die Sockel fungieren als eine Art Bühne, auf der sich die Abbilder der Götter vor dem dunklen Zentrum der Cella abheben.

Mercedes Gaffron bringt diese Erscheinung mit der Dominanz der linken Großhirnrinde, dem Sitz der höheren Gehirnzentren für das Sprechen, Schreiben und Lesen in Verbindung.[404] Demnach wird beim Registrieren von Sehinformationen eine Unterscheidung zugunsten derjenigen getroffen, die innerhalb des rechten Gesichtfeldes wahrgenommen werden.[405] „Rechts wäre dann das Sehbild schärfer, und das würde auch erklären, weshalb Gegenstände zur Rechten stärker auffallen."[406] Vom Betrachter aus gesehen ist die rechte Seite der Erschließungszone die für ihn auffälligere. Das Anschauungsgewicht eines Gegenstandes wird damit durch seine Lage rechts vom Betrachter erhöht.
Wahrnehmungsmäßig äußert sich der Raum gegenüber dem Betrachter jedoch als „asymmetrisch", da beide Galeriewände unterschiedlich gestaltet sind. Wie bereits erwähnt, fallen dem Besucher jene Darstellungen, welche sich zu seiner Rechten befinden, eher auf als jene zu seiner Linken, gleichzeitig sehen diese auch „schwerer" aus. „Wölfin stellte fest, daß die Diagonale, die von links unten nach rechts oben verläuft, als ansteigend gelesen wird, die andere als absteigend."[407]

Zudem wurde in Experimenten festgestellt, „daß von zwei Gegenständen in der linken und rechten Hälfte des Sehfeldes derjenige größer aussieht, der in der rechten Hälfte liegt. Sollen sie gleich aussehen, muß der in der linken Hälfte größer gestaltet werden."[408] Wären die Wände zu beiden Seiten des Betrachters gleich gestaltet, würde demnach die Komposition des Wandelganges nach rechts „zu kippen" scheinen. Der Lichteinfall zur Linken des Betrachters hebt diese Asymmetrie jedoch auf und wird spontan zum Ort der ersten Aufmerksamkeit. Danach bewegt sich das Auge jedoch sofort zum Bereich des deutlichsten Sehens, nach rechts „ - vielleicht weil in dem Augenblick, wo sich die Aufmerksamkeit auf die linke Seite des Gesichtfeldes konzentriert, die „Hebelwirkung" das Gewicht der Gegenstände zur Rechten verstärkt."[409]

---

[404] GAFFRON, Mercedes in ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psyhologie des schöpferischen Auges*...S. 36f.

[405] Ebd.
Aufgrund der Kreuzung der Sehnerven werden Eindrücke des linken Auges an die rechte Gehirnhälfte weitergeleitet und die des rechten Auges an die linke Gehirnhälfte.

[406] Ebd. S. 36

[407] ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*...S. 35

[408] Ebd. S. 35f.

[409] Ebd. S. 37





Abb. 415, links: Die Nordgalerie des westlichen Eingangspavillons von *Angkor Vat* wurde so konzipiert, dass die östliche Galeriewand mit Flachreliefs, welche Darstellungen aus dem *Rāmāyana* (*Schlacht von Langkā*) zeigen, versehen wurde. Die westliche Wand hingegen öffnet sich in nördlicher Richtung zunehmend nach außen: Im vorderen Bereich fallen lediglich Lichtstrahlen zwischen fein bearbeiteten Stäben aus Stein in den Wandelgang, weiter nördlicher sind es Kolonnaden, welche die Galerie mit dem Außenraum verbinden.

Abb. 416, rechts: Galeriegang am *Borobudur* auf Java in Indonesien. Die Reliefs an der inneren Galeriewand, zur Rechten des Besuchers, sind inhaltlich von größerer Bedeutung als jene an der Außenwand. Zudem ist die innere Wand wesentlich aufwendiger gestaltet als die äußere.

Da viele Tempelanlagen auch für Trauerzeremonien genutzt werden, scheint beim Anbringen der Reliefs in den Wandelgängen hinduistischer und buddhistischer Tempelanlagen neben der Unterscheidung zwischen *Links* und *Rechts* auch jene zwischen *Außen* und *Innen* von großer Bedeutung zu sein. Die Belichtung der einzelnen Bereiche ist aufgrund der zentralen Konzeption des Tempels nur vom Außenraum möglich. In Folge dessen müssen die Reliefs an den Innenseiten der Wandelgänge angebracht werden, da diese Seite des Ganges wesentlich heller ist, als die Außenseite (Abb. 415). Wären die Reliefs an den Außenwänden der Wandelgänge angebracht, also an der Schattenseite, müssten sich die Augen des Besuchers ständig dem Wechsel zwischen dunkel und hell anpassen. Die Skulpturen und Reliefs würden dem Besucher immer sehr dunkel erscheinen und kämen dadurch kaum zur Geltung.

Am Beispiel des *Borobudur* auf Java (Abb. 416) ist zu bemerken, dass beide Seiten des Wandelganges mit Reliefs versehen sind. Allerdings kommt inhaltlich betrachtet jenen Reliefs auf der Innenseite, also jener Seite, welche dem Zentrum des Kultbaus näher ist, eine wesentlich größere Bedeutung zu, als jenen der Außenseite des Galerieganges. Die Begründung hierfür liegt in der konsequenten Umkreisung des Kultbaus im Uhrzeigersinn. Dabei kommen die dem Zentrum näher liegenden, höher positionierten und somit höherrangigen Darstellungen automatisch auf der rechten Seite des Wandelgangs zu liegen. Dies bestätigt, dass nicht nur die Belichtung für die Anbringung der Reliefs entscheidend ist, sondern auch deren Nähe zum Zentrum der Kultstätte.

DIE EINGANGSZONE ALS PROZESSIONSWEG

Architektur und Religion des alten Kambodscha basierten neben dem eigenständigen kulturellen Erbe der Khmer auf drei wesentlichen Strömungen: „Die bedeutsamste Rolle spielten wohl die Beiträge, die aus Indien stammten. Auf javanischen Einfluss gehen zweifellos der Tempelberg und die Auffassung vom Königtum zurück,… Weniger stark, aber nicht unwichtig, war der chinesische Einfluss."[410]
Gut funktionierende Handelsbeziehungen sowie eine friedliche Missionierung des kambodschanischen Volkes durch indische Missionare ermöglichten es, dass sowohl Hinduismus als auch Buddhismus mit naturreligiösen Elementen Südostasiens verschmolzen.[411] So wurde unter anderem das kosmologische System der Inder von den Khmer weitgehend adoptiert. „Für die Khmer wie für die Inder ist die Welt auf eine Achse hin ausgerichtet, auf den heiligen Berg Meru, auf dem die Götter thronen…Ferner wird nach diesem Weltbild die bewohnte Erde von einem Urmeer begrenzt."[412]
Daraus lässt sich schließen, dass die Kultur der Khmer auch das aus vorbuddhistischer Zeit stammende religiöse Ritual des *Pradakshina* aus Indien übernommen hat. Die Umwandlung der Tempelanlage von *Angkor Vat* gilt somit als sichtbarer Ausdruck der Verehrung des Gottkönigs, zudem ist sie ein symbolischer Aufstieg, eine „Prozession"[413] zur Erleuchtung.
Der nahezu symmetrisch angeordnete Baukomplex von *Angkor Vat* gliedert sich in drei Stufen, wobei jede einzelne von einer Galerie umschlossen ist (Abb. 417, 418). Die Umwandlung der Tempelanlage entspricht gleichzeitig einer Aufwärtsbewegung, welche auf das zentrale Heiligtum des Tempelkomplexes ausgerichtet ist, so wie das Streben des Buddhisten ausgerichtet ist auf das Eingehen ins *Nirvana*. Die physische Aufwärtsbewegung des *Pradakshina* gemahnt den Gläubigen gleichsam an die spirituelle Aufwärtsbewegung, welche er zu durchleben hat.[414]
Die Erschließung der Tempelanlage von *Angkor Vat* entspricht einer abstrakten Bewegungsfigur ähnlich einer Spirale, welche nach vielen „Umwegen"[415] zum Zentrum führt. Die Funktion der bis zu 215 m langen Galerien liegt unter anderem in der Abgrenzung des Weges, in der gewissermaßen choreographischen Fixierung dieser Bewegungsfigur. Wie in einem Labyrinth durchschreitet der Gläubige nahezu den gesamten Innenraum der Tempelanlage, ehe er zum Zentrum gelangt. „Durch das Ritual der *Pradakshina* heiliger Stätten tritt der Gläubige in eine ganz besondere Verbindung zu dem Gegenstand seiner Verehrung. Der umwandelte Gegenstand wird zum Mandala, mit dem der Gläubige unlösbar verbunden ist."[416]

---

410 STIERLIN, Henri, *Angkor*…S. 14

411 Vgl. BONN, Gisela, *Angkor. Toleranz in Stein*…S. 9

412 STIERLIN, Henri, *Angkor*…S. 14

413 Der Begriff „Prozession" stammt aus dem 13. Jahrhundert und ist dem lateinischen *prōcessio* (-ōnis) entlehnt, was eigentlich „Vorrücken" bedeutet.
(Definition nach: KLUGE, Etymologisches Wörterbuch, 24. Auflage)

414 Vgl. GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*…S. 111

415 Der Begriff „Umweg" ist hier nicht in einem geringschätzigen Sinn zu verstehen.

416 GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*…S. 115
Glauche erwähnt in einer Fußnote: „Der Doppelsinn des deutschen Wortes „Umwandlung", je nach Betonung auf der ersten oder der zweiten Silbe, ist in diesem Kontext aufschlussreich."

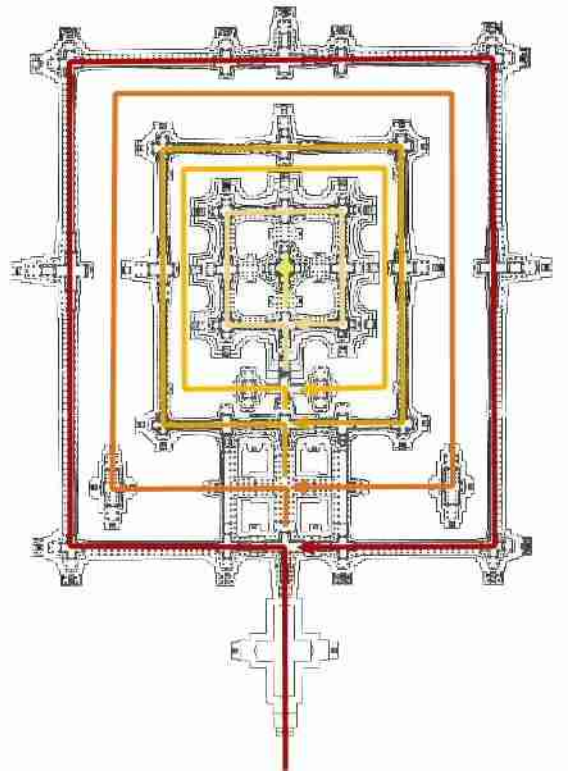




Abb. 417: *Angkor Vat*, Kambodscha, um 1150 fertiggestellt. Graphische Darstellung der drei Umwandlungs-Stufen der Tempelanlage.
Abb. 418, links: *Angkor Vat*, Grundriss. Graphische Darstellung des *Pradakshina*.

Die Erschließung des Tempelheiligtums von *Angkor Vat* gleicht einer meditativen Prozession. Der Gläubige umwandelt die Tempelanlage in immer kleiner werdenden Abständen zum Zentrum. Wird die Umwandlung entsprechend der obigen Abbildung ausgeführt, so beträgt die Länge des Weges vom Dammweg (axialer Zugangsweg im Vorbereich der Tempelanlage) bis zum zentralen Tempelheiligtum cirka 2,5 Kilometer.

Wichtig zu erwähnen ist jedoch die Tatsache, dass insgesamt 16 Treppenanlagen, genauer jeweils vier in jeder Kardinalsrichtung, den Aufstieg zum Tempelheiligtum in direkter Achse ermöglichen würden (Abb. 419). Jede dieser Treppen befindet sich im rechten Winkel zu den Reliefgalerien und bildet den Übergang von einer Stufe zur anderen. Der Schnittpunkt von Treppe und Galerie wird durch einen kreuzförmigen, erhöhten Pavillon, welcher genau über dieser Stelle errichtet wurde, besonders deutlich gemacht. Zusammen mit den Eckpavillons der Reliefgalerien sollen sie die kosmische Ordnung der Tempelanlage symbolisieren. Diese besondere Grundrissgestaltung sollte *Angkor Vat* mit den göttlichen Gesetzen in Übereinstimmung bringen, indem ihm jene Grundform gegeben wurde, die man der himmlischen Welt zuschrieb. So wurden Stadt und Tempel zu einem verkleinerten Ebenbild der Wohnstätte der Gottheiten.
Trotzdem das zentrale Tempelheiligtum von *Angkor Vat* in direkter Achse erschließbar ist, würde ein gläubiger Buddhist oder Hinduist diese Möglichkeit nie in Betracht ziehen. Im Gegenteil, je öfter die Prozession um die Tempelanlage führt und je länger dieser Ritual andauert, desto willkommener ist es dem Gläubigen.

„Das *mandala*,..., ist eine *imago mundi* und gleichzeitig ein Pantheon. Indem der Novize in das *mandala* eindringt, nähert er sich gewissermaßen dem „Zentrum der Welt": im Herzen des *mandala* ist es möglich, die Ebenen zu durchbrechen und zu einer transzendenten Seinsweise zu gelangen."
(nach: ELIADE, Mircea, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*...S.197)



Abb. 419: Kreuzungspavillon in der Tempelanlage von *Angkor Vat*. Der Weg über die Treppenanlage führt in direkter Achse zum zentralen Tempelheiligtum.

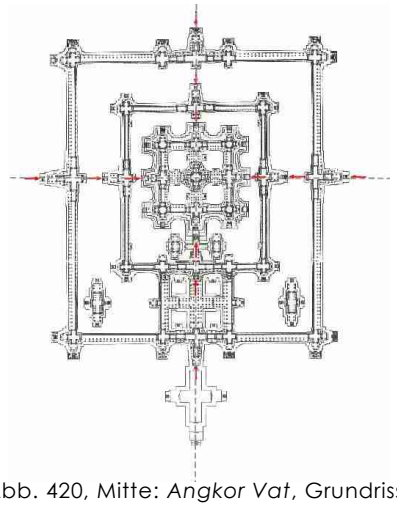


Abb. 420, Mitte: *Angkor Vat*, Grundriss mit Darstellung der direkten Erschließung des Tempelheiligtums über Treppenanlagen, welche nicht nur auf den Symmetrieachsen des Tempels angeordnet wurden, sondern zudem in die vier Haupthimmelsrichtungen weisen.



Abb. 421: Treppenanlage vor dem zentralen Tempelheiligtum von *Angkor Vat*.

Die Begründung dafür liegt in der indischen Vorstellung von der universellen Kausalität, dem Gesetz des *karma* („Tat"). Demzufolge haben körperliche Anstrengungen und Leiden nicht nur einen Sinn, sondern auch einen positven Wert:
„Die Leiden der aktuellen Existenz sind nicht nur *verdient* – da sie ja die verhängnisvolle Wirkung der Verbrechen und Fehler sind, die man im Laufe der vorhergehenden Existenzen begangen hat -, sondern geradezu *willkommen*, denn nur auf die Weise ist es möglich, einen Teil der karmischen Schuld abzutragen und zu löschen, die auf dem Individuum liegt und über den Zyklus seiner kommenden Existenzen bestimmt."[417]

Nur unter diesem Gesichtpunkt ist die Architektur und in weiterer Folge die besondere Erschließung von *Angkor Vat* zu verstehen. Meditative Prozessionen um die Tempelanlage bedingen ein Raumprogramm, welches nahezu jede Galerie, jeden Hof und jeden Pavillon in die Eingangszone mit einbezieht. Der Erschließungszone, das heißt dem „Weg zum Ziel", kommt damit dieselbe Priorität zu, wie dem zentralen Tempelheiligtum selbst.
Die Sinnbildlichkeit der buddhistischen wie auch hinduistischen Prozessionen ist augenfällig: alles bewegt sich um einen Fixpunkt. Die Umwandlung dieses zentralen Punktes bedeutet eine Konzentration auf den Mittelpunkt, auf Gott oder das Göttliche, hier liegt gleichsam der kosmische Punkt, an dem alles beginnt und endet. Der Mensch wird im *Pradakshina* ein Teil jener Bewegung, welche sich um den Mittelpunkt des Universums bewegt. So wie der Berg *Meru* der Fixpunkt des Universums, des Körperlosen ist, ist der Tempel, der *Stūpa* (Abb.)oder beispielsweise auch der Berg *Kailash*[418] (Abb.)

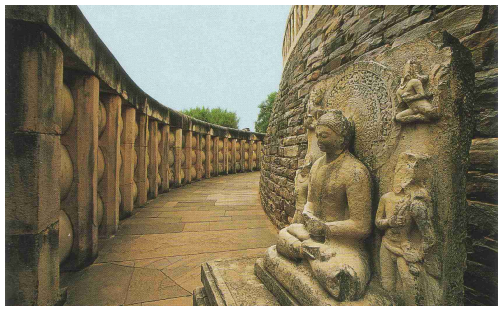
[417] ELIADE, Mircea, *Kosmos und Geschichte*...S. 111

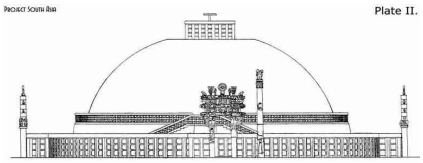
[418] Der 6706 hohe Berg *Kailash* befindet sich in Tibet, nördlich des *Himalaya*. Für Buddhisten und Hinduisten ist der Berg heilig. „Diejenigen, die spirituelle Reinigung suchen, umrunden den Berg auf einem 53 Kilometer langen Pfad, entlang dessen Verlauf sich Schreine befinden, an denen die Pilger beten und Opfer darbringen." Aus religiöser Sicht gilt der *Kailash* vermutlich deswegen als irdischer Mittelpunkt des Universums, da in der Mitte des Quellgebiets von vier der bedeutendsten Flüsse der Erde liegt: Der *Brahmaputra*, der Indus, der *Ghāghara* und der *Sutlej* entspringen alle in einem Umkreis von 100 Kilometern um den Berg. (Quelle: "Kailas". Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten.)

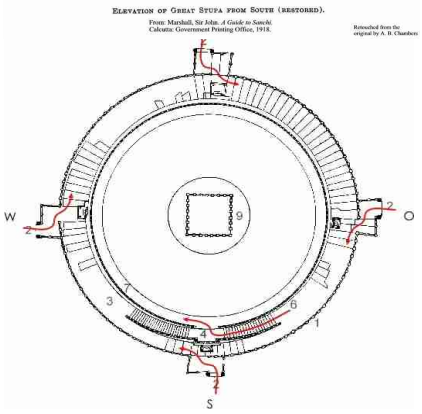
sein Gegenstück auf körperlicher Ebene.
Indem der Gläubige diese Ordnung durch eine Prozession um das Objekt nachvollzieht, wird er eins mit ihr und vom herausgelösten Bruchstück zu einem Teil des Ganzen. Jede Umwandlung, Prozession oder Pilgerreise bedeutet deshalb auch immer eine Reise ins eigene Ich, zu sich selbst.[419]











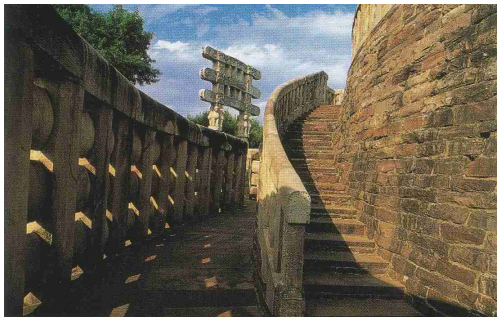


Abb. 422, links oben: Blick auf den Berg *Kailash* in Tibet.
Abb. 423, rechts oben: Pilger bei der rituellen Umwanderung (*Kora* oder *Parikrama*) des *Kailash*. Während der Umrundung werden *Mantren* gesprochen, wobei die heiligen Silben OM MANI PADME HUM wiederholt werden. Als besonders verdienstvoll gilt die Umrundung des *Kailash* durch Niederwerfen und Ausmessen mit der eigenen Körperlänge. Die Hände erheben sich dabei, falten sich, werden zu Stirn, Mund und Herz geführt, es folgt das Niederknien und das sich in voller Länge auf den Boden strecken, bis Knie, Bauch, Brust, Mund und Stirn und die Hände den Boden berühren, danach aufstehen und den Vorgang eine Körperlänge weiter wiederholen, alles in tiefster Hingabe und Demut. Der Körper des Pilgers ist dabei mit einem Lederschurz bedeckt, die Hände tragen lederne Handschuhe.
Abb. 424, Mitte links: Aufriss des *Großen Stupa* von *Sanchi*, Indien, um 250 v. Chr. erbaut. Die steinerne Ummantelung samt Toranlage stammt aus dem 2. Jh.n.Chr.
Abb. 425, links unten: *Großer Stupa* von *Sanchi*, Grundriss mit graphischer Darstellung des *pradakshina*, jenes Ritual, bei dem der Gläubige im Uhrzeigersinn um das Gebäude geht.
Abb. 426, Mitte rechts: Wandelgang an der Basis des *Großen Stupas* von *Sanchi*. Die skulpturale Darstellung des Buddhas stammt aus dem 2.Jh. n. Chr. und befindet sich an der Ostseite der Basis.
Abb. 427, rechts unten: Der *Große Stupa* von *Sanchi* wird von einer Einfriedung umgeben, welche Platz für die *pradakshina* schafft.

[419] Vgl. GOVINDA, Anagarika Lama, *Der Stupa. Psychokosmisches Lebens- und Todessymbol*...S.27f.

Am Beispiel von *Angkor Vat* in Kambodscha ist festzustellen, dass die Eingangszone, welche nahezu die gesamte Tempelanlage miteinbezieht, in schlüssiger Übereinstimmung mit buddhistisch – hinduistischen Glaubengrundsätzen illustriert werden kann: Sie ermöglicht meditative Prozessionen ebenso wie die zeremonielle Würdigung der Gottheit. Sie bindet sowohl Geist als auch Körper des Gläubigen in das religiöse Geschehen mit ein, zudem demonstriert sie auf eindrucksvolle Weise den symbolischen Weg zur Erlösung. Interimistisch liegt deshalb die Vermutung nahe, dass Erschließungskonzepte ähnlich jenem von *Angkor Vat* lediglich in jenen Kulturkreisen projektiert werden können, welche maßgeblich von der Religion des Buddhismus oder Hinduismus bestimmt werden.

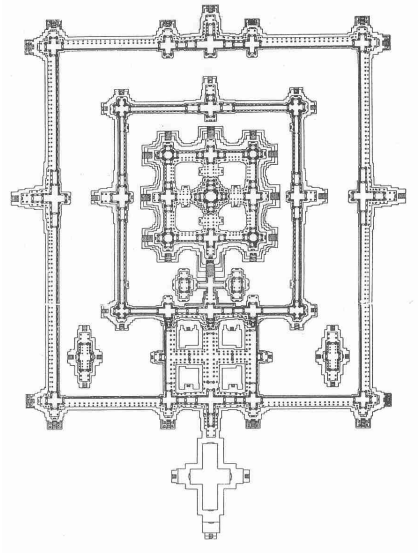
Ein Vergleich der Tempelanlage von *Angkor Vat* mit *Johann Valentin Andreaes* utopischer Christenstadt *Christianopolis* zeigt jedoch, dass sich trotz unterschiedlicher Glaubensinhalte und Entstehungszeiten sehr ähnliche Erschließungszonen in einem völlig anderen Kulturkreis manifestieren können (Abb. 430, 431). Letztlich veranlasst dieser Architekturvergleich zur Frage der tatsächlichen Einflussfaktoren auf die Konstitution der Erschließungszone in Beispielen wie *Angkor Vat* oder der frühneuzeitlichen Utopie von *Christianopolis*.

Demgemäß soll das utopische *Christianopolis* kurz skizziert werden: *Johann Valentin Andreae* (1586 – 1654), Theologe und einer der bedeutendsten lutherschen Vordenker in der Zeit des *Dreißigjährigen Krieges*, beschreibt *Christianopolis* als eine Stadt in Gestalt eines Vierecks (Abb. 430). Die Seitenlängen betragen je eine Länge von 700 Schuh[420], also um die 210 Meter. Die gesamte Stadt umfasst eine Fläche von cirka 4,5 ha. Sie besitzt 4 starke Bollwerke und einen umfassenden Wall mit breitem Wassergraben. „Zu ihrer Befestigung dienen noch ferner 8 starke Türme, die hin und her durch die Stadt verteilt stehen, außerdem noch 16 andere, zwar kleinere, doch die mitnichten zu verachten, und dem mitten innen liegenden fast unüberwindlichen Schloß. Der Gebäude hat es 2 und so man die Kanzleien und Regimentshäuser dazuzählt, 4 Reihen; eine einzige öffentliche Straße, und einen einzigen, aber sehr weiten und prächtigen Markt. So man die Gebäude ausmißt, so wird man wahrnehmen, daß von der innersten 20 Schuh [ca. 6 m] breiten Gassen das Maß ihrer Aufteilung allezeit die fünfte Zahl aufsteige, bis zu dem Mittelpunkt der Stadt, wo ein in die Runde gebauter Tempel steht, der 100 Schuh [ca. 30 m] im Durchschnitt hat.“[421]

[420] 1 Schuh entspricht in etwa 30 cm

[421] ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 47

Abb. 428 , links: Tempelanlage von *Angkor Vat*, Kambodscha, Südostasien, 1. Hälfte des 12. Jh.
Abb. 429, rechts: Luftaufnahme der Tempelanlage von *Angkor Vat*.



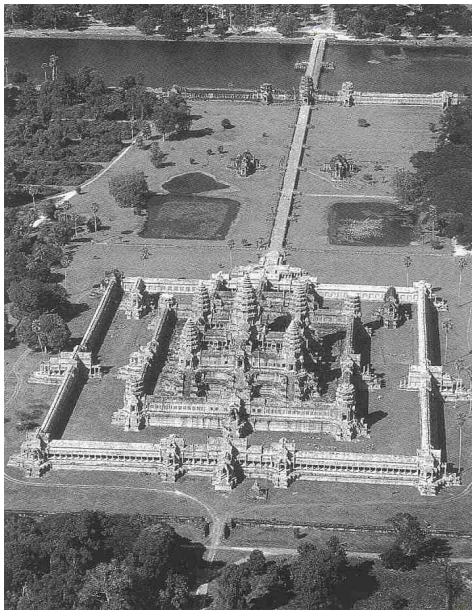
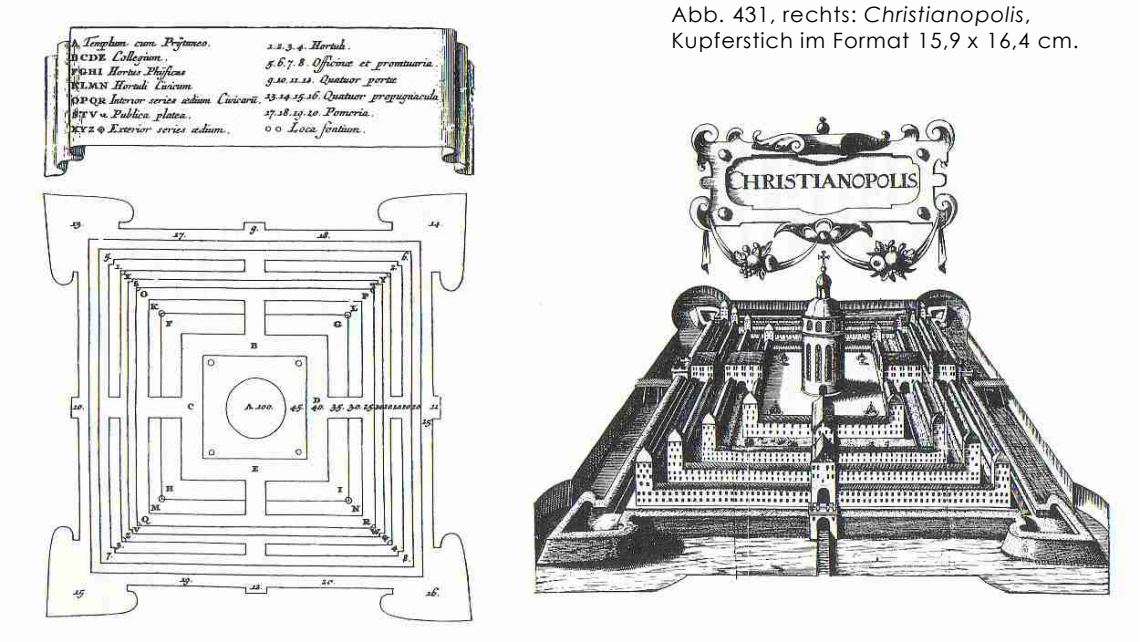


Abb. 430, links unten: *Christianopolis*, Grundriss der so genannten „Christenburg", einer großen sozial-religiösen Utopie, welche der Theologe und Polyhistor *Johann Valentin Andreae* im Jahre 1619 in Straßburg veröffentlicht hat.
Abb. 431, rechts: *Christianopolis*, Kupferstich im Format 15,9 x 16,4 cm.



Die Stadt besitzt vier Eingänge, welche jeweils „nach den vier Winden der Welt"[422], also in den vier Himmelsrichtungen, mittig im äußeren Umfassungswall situiert sind. Die Stadttore befinden sich in einem cirka 9 m breiten und 13,5 m hohen Turm und können bei Gefahr entsprechend einem Bollwerk verriegelt werden. Außer diesen vier Toren gibt es keine Ein- und Ausgänge in die Stadt.

422 Ebd.

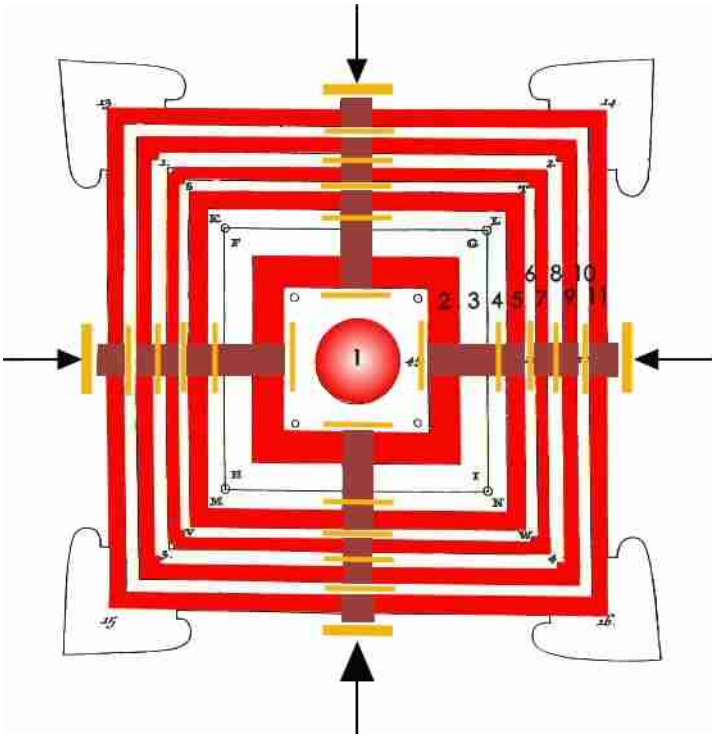


Abb. 432: *Christianopolis* mit graphischer Darstellung der Häuserreihen (rot), der vier Eingangszonen (dunkelrot) in den Kardinalsrichtungen sowie die verschiedenen Positionen, sie es zu überwachen oder abzuschotten gilt (gelb).

Legende:

1	Tempel und Rathaus
2	Amtsgemeinschaft (Collegium)
3	Gartenanlage
4	Bürgerliche Gärtlein
5	Innere Reihe von Bürgerhäusern
6	Öffentlicher Straßenraum
7	Äußere Reihe von Bürgerhäusern
8	Gärtlein
9	Werkstätten und Vorratskammern
10	Schutzraum mit 4 Pforten
11	Schutzwehren mit 4 Bollwerken

Darüber hinaus befindet sich außerhalb der Bollwerke ein breiter Wassergraben.

Andreae durchwandert in seiner Vision die Stadt und beschreibt sie dabei ausführlich: den Ackerbau, Viehzucht, Mühlen und Bäckereien, Handwerker, Wohnungen[423], die öffentlichen Gebete, Verkostung aus dem allgemeinen Vorrat, Belohnungen und Strafen, den Adel[424], die Stadtverfassung, die Vorsteher[425] der Stadt, die Religion, die Gelehrten, allgemeine Arbeiten und vieles mehr.

Christianopolis, auch *Republik Christiansburg* genannt, stellt die ideale christliche Gesellschaft dar. Sie ist Spiegelbild eines christlichen Staates, einer christlichen Gemeinde und Gesellschaft zugleich und repräsentiert „die harmonische Vereinigung untadeliger Sitten mit der Reinheit der Lehre im Luthertum."[426] Ziel *Andreaes* ist die Verbesserung der Zustände im Geiste Christi und damit Ausdruck eines starken Reformwillens. Er spricht von einem Kampf „der im Triumvirat repräsentierten Theologie, Gerechtigkeit und Gelehrsamkeit gegen die antichristlichen Mächte Tyrannei, Heuchelei und Sophisterei."[427] Gegen die Zustände der Verweltlichung, Säkularisierung und Verwahrlosung der Sitten fordert *Andreae* ein Christentum, das nicht nur eine Sache der Lehre und der Theologie, sondern das Zentrum des richtigen Lebens und Verhaltens ist. *Christianopolis* soll schließlich das Ideal der Einheit von Leben und Lehre und von Glauben und Handeln zum Ausdruck bringen.[428]

[423] „Allhier hat keiner ein eigenes Haus, sondern sie sind nur den Einwohnern zu ihrem Gebrauch vergönnt und angewiesen." (ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 73)

[424] „In Chrisitianopolis sind keine Würden erblich, so wird auch die Geschlechtsherkunft ohne die Tugend nichts geachtet" (ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 69)

[425] „Das Herz und Mittelteil dieser Stadt wird von acht Männern regiert, deren jeder einen der größeren Türme bewohnt; unter diesen aber stehen acht andere, die auf acht kleineren eingeteilt sind…sie regieren das Volk mehr mit ihrem Exempel als ihren Befehlen." (ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 69f.)

[426] ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 12

[427] Ebd. S. 13

[428] Ebd. S. 14f.

Christianopolis und *Angkor Vat* beruhen in ihrer Konzeption auf dem Symbolismus der Mitte. Verglichen mit einer *Ziqqurat* (Abb. 433) oder dem Kultbau des *Borobudur* (Abb. 434) auf Java, welche als künstliche, kosmische Berge errichtet wurden, findet sich auch dort eine entsprechende Symbolik der Mitte. Im Zentrum berührt der Berg oder das höchste Bauwerk der Anlage als Weltensäule (*axis mundi*) gewissermaßen den Himmel und bezeichnet so symbolisch den höchsten Punkt der Welt.[429] Damit unterliegt der umgebende Raum einer moralischen Wertung: Je näher zum *axis mundi*, dem Zentrum der Welt, desto höhergelegener und damit näher zum Himmel ist er. Je weiter entfernt, desto eher entspricht er dem „Chaos"[430], welches jenseits der kosmischen Grenzen liegt. *Angkor Vat* und *Christianopolis* verdeutlichen diesen Aspekt einmal mehr, indem sie von einem breiten Wassergraben umgeben sind. „Das Wasserchaos, das der Schöpfung vorausgegangen ist, symbolisiert zugleich das Zurücksinken ins Amorphe durch den Tod, die Rückkehr zu einer larvenhaften Existenz."[431]
Die Erschließung all dieser konzentrischen Anlagen kommt damit einer ekstatischen Reise ins Zentrum der Welt gleich. „...; sobald der Pilger die oberste Terrasse erreicht, durchbricht er die Ebenen; er dringt in eine „reine Region" vor, welche die profane Welt transzendiert."[432] Das Zentrum zu erreichen, bedeutet jedoch körperliche und geistige Anstrengung, zumal in den meisten Fällen nahezu der gesamte Innenraum in Form von konzentrischen Wegsystemen erschlossen werden muss.

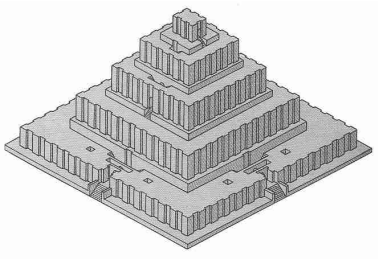


Abb. 433: Ziqqurat, *Choga Zanbil* im heutigen Iran, 13. Jh. v. Chr. Die Ziqqurat symbolisierte einen kosmischen Berg; indem der Priester ihn erstieg, gelangte er - spirituell betrachtet - zum Gipfel des Universums.
Rings um die Ziqqurat sollte sich die antike Stadt *Dur Untasch* erstrecken, jedoch wurden nur drei Paläste und Tempel erbaut.

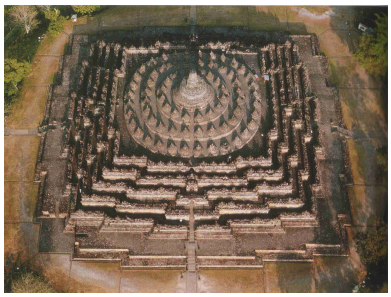


Abb. 434: *Borobudur*, buddhistischer Kultbau aus der Zeit um 800 n. Chr.
Der *Borobudur* symbolisiert den Weltenberg *Meru*, auf dessen Anhöhe - nach buddhistischem Glauben - die Götter wohnen. Mit jeder Stufe, die der Gläubige weiter emporsteigt, gelangt er bildlich gesehen einen Schritt weiter in seiner Entwicklung und erreicht ein höheres Bewusstsein.

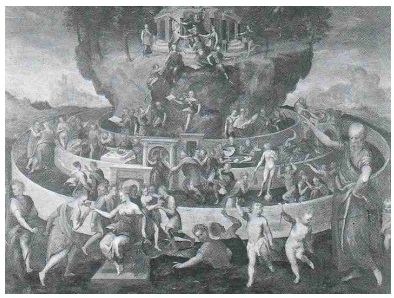


Abb. 435: *Quentin Varin*: *Tabula Cebetis,* Öl auf Holz, 89 x 122 cm, um 1600 bis 1610.
Allegorie des menschlichen Lebens, als Weg vorbei an den Versuchungen durch verschiedene Laster, den steilen Berg hinauf zum Sitz der Glückseligkeit. Auch hier spielt die Zentrums-Symbolik eine wesentliche Rolle. Der Weg selbst besteht aus konzentrischen Kreisen mit moralischer Wertung.

[429] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S. 37

[430] Als ein Charakteristikum der traditionsgebundenen Gesellschaft sieht *Mircea Eliade* deren selbstverständlichen Gegensatz zwischen dem bewohnten Gebiet und dem unbekannten, unbestimmten Raum, der sie umgibt. Ihr Gebiet ist die „Welt", der Kosmos, das übrige ist ein fremder, chaotischer Raum. Ein Gebiet kann aber nur dann als „Kosmos" bezeichnet werden, wenn es zuvor geweiht worden ist, denn nur auf diese Weise wird es zum Werk der Götter oder steht mit der Welt der Götter in Verbindung.

[431] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S. 39f.

[432] Ebd. S. 39

In *Christianopolis* sind es verschiedenste moralische Prüfungen, die bestanden werden müssen, um ins Zentrum voranschreiten zu dürfen. Zum Triumvirat, dem Zentrum der so genannten *Christenburg,* sind nur „die vortrefflichsten und geübtesten Personen zugelassen…; und man muss doch alle Stufen der Tugenden bis zu dieser Würde emporsteigen."[433]

Aus der kosmogonischen Bedeutung des Zentrums lässt sich auch begreifen, warum all die genannten Beispiele in ihrer Architektur eine Wiederholung der evolutionären Genese von einem Mittelpunkt aus (Nabel der Welt) darstellen. „So wie das Universum sich von einem Zentrum aus entwickelt und nach vier Himmelsrichtungen ausdehnt, so entsteht auch das Dorf um eine Kreuzung herum. Auf Bali wie in anderen Gegenden Asiens sucht man vor der Erbauung eines neuen Dorfes einen natürlichen Knotenpunkt, wo zwei Wege sich senkrecht kreuzen. Das um einen Mittelpunkt konstruierte Quadrat ist eine *imago mundi*. Die Teilung des Dorfes in vier Sektoren, die übrigens eine entsprechende Teilung der Gemeinschaft bedingt, entspricht der Teilung des Universums in vier Horizonte. In der Mitte des Dorfes läßt man oft einen leeren Platz: auf ihm wird später das Kultgebäude errichtet, dessen Dach den Himmel symbolisiert…".[434]

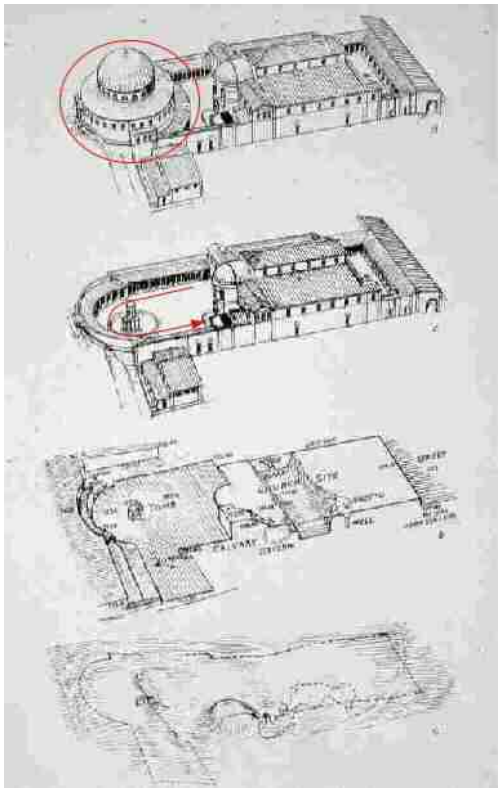
In der christlichen Religion ist immer wieder zu beobachten, wie eng die architektonische Entwicklung kultischer Bauten und deren Eingangszonen mit dem religiösen Ritual der Umwandlung oder Prozession verknüpft sind: Ausgehend vom *Mailänder Edikt*[435] beginnt in den Hauptstädten des römischen Reiches, besonders aber in Palästina eine umfangreiche christliche Bautätigkeit, welche unter anderem von Zentralbauten wie den Gedenk- (*Memoria, Martyrium*) und Taufkirchen (*Baptisterium*) bestimmt wird. *Martyrien* wurden zum Gedenken an Märtyrer und anderer bedeutender Personen wie Herrscher oder Bischöfe der christlichen Frühzeit über deren Gräber oder Wirkungsstätten errichtet.[436] Das signifikanteste *Martyrium* der christlichen Religion, das *Heilige Grab Jesu* (*Grabes- oder Auferstehungskirche*), befindet sich in Jerusalem (Abb. 436-438) Es handelt sich dabei um einen Zentralbau, eine Rotunde, welche mittels einer Umfassungsmauer mit einer vorgelagerten Basilika zu einer einheitlichen Gebäudegruppe zusammengefasst wurde. Die allmähliche Annäherung und Hinführung der Besuchers an das *Martyrium* verläuft über mehrere Gebäudezonen:
Der Pilger betritt zunächst an der Hauptstraße einen Säulenportikus mit breiter Freitreppe. Diesem folgt das trapezförmige *östliche Atrium*, ein Peristylhof vor der Basilika. Von hier aus führt der Weg entweder in direkter Achse in die Basilika oder an beiden Seiten längs der Basilika in das große Peristyl mit dem *Kalvarienberg*, dem hier vermuteten *Golgatha-Hügel*. Ebenso wird hier das Grab Jesu vermutet, woran ursprünglich ein Gedenkstein erinnern sollte.

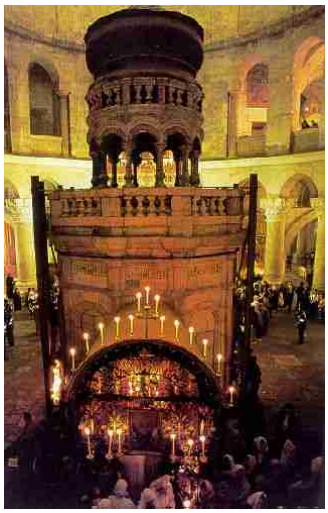
433 ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*…S. 84

434 ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*…S. 43

435 Das *Toleranzedikt von Mailand* räumte im Jahre 313 den Christen freie Religionsausübung ein.

436 Vgl. MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*…S. 267





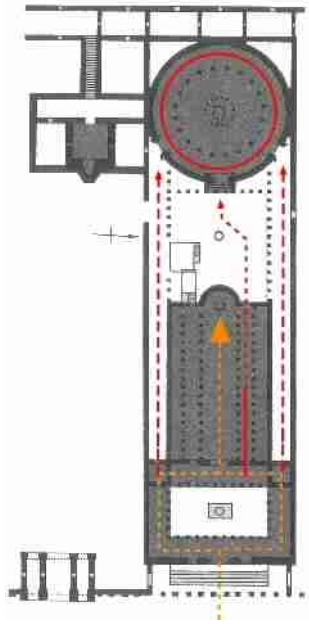
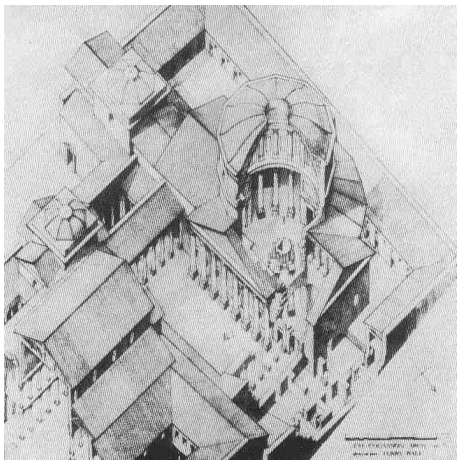


Abb. 436, links: *Heiliges Grab* (*Grabes-* oder *Auferstehungs-kirche*) von Jerusalem, Bauliche Entwicklung .
Abb. 437, Mitte: Innenraum der *Grabeskirche*. Im Zentrum des Raumes befindet sich das *Heilige Grab*.
Abb. 438, rechts: Grundriss des gesamten Gebäude-komplexes der *Grabeskirche* und *Pilgerkirche* (Basilika).

Erst nach Errichtung der Basilika wurde die apsidiale Umfassung des Gebäudekomplexes zu einem eigenständigen, zentralen Baukörper, dem *Martyrium* umgebaut. Vor der Errichtung des Zentralbaus fungierte die umfassende Kolonnade des Hofes unter anderem als architektonisches Führungselement. Aufgrund der besonderen Form eines Halbkreises führte sie den Pilger um die Grabstätte herum und in weiterer Folge zurück in die Basilika. „Die großzügigen Dimensionen der Hallen und Gänge ermöglichten auch bei großen Pilgermengen die Abwicklung eines umfangreichen liturg. Programmes mit Gottesdiensten und Prozessionen (etwa zu Ostern)."[437]
Aufgrund der Tatsache, dass der apsidiale Bereich der umfassenden Kolonnaden im Zuge eines Umbaus zu einem direkten Bestandteil der Grabes-Rotunde umfunktioniert wurde, liegt die Vermutung nahe, dass das bisherige Konzept der Umwandlung des Grabsteines im großen Peristylhof gut funktionierte. Selbst die beiden seitlichen Eingänge der Rotunde wurden so angelegt, dass sie die selbe zirkulierende Führung des Pilgers ermöglichten wie bisher.
Der Haupteingang der Rotunde in östlicher Himmelsrichtung gestattete den Zugang in direkter Achse. Diesem Eingang folgte jedoch keine ausgeprägte Eingangszone, da sich der Besucher unmittelbar nach Erschließung der Grabstätte bereits im äußeren Umgang der Rotunde befand. Gelegenheit zur inneren Sammlung hatte der Gläubige bereits im vorgelagerten *westlichen Atrium*.

[437] Vgl. MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*...S. 261



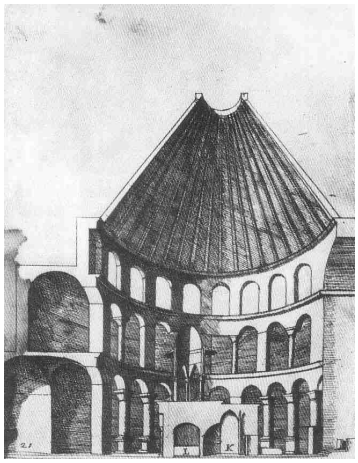


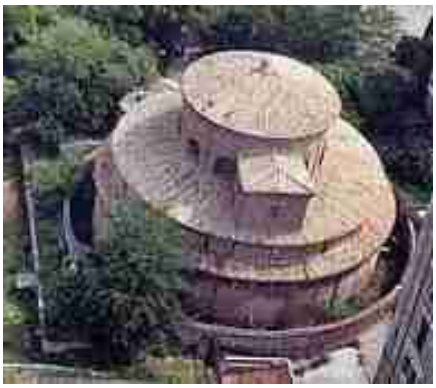
Abb: 439, links: Jerusalem, *Grabeskirche*, Rotunde, Rekonstruktion nach *Coüasnon*
Abb. 440, rechts: Jerusalem, Grabrotunde um 1609.
Vermutlich Ende des 4. Jahrhunderts wird über der Grabädikula unter dem freien Himmel des Säulenhofes eine Kirche in Gestalt einer Rotunde mit etwa 35 m Durchmesser errichtet. Um das Zentrum der Rotunde, der Grabädikula, lief ein Umgang, der sich auf insgesamt 12 Säulen stützte. Die *Anastasis*-Rotunde ist zwar in die Gesamtanlage mit der Basilika und dem Kalvarienberg eingebunden, setzt sich jedoch deutlich von den benachbarten Baukörpern ab.

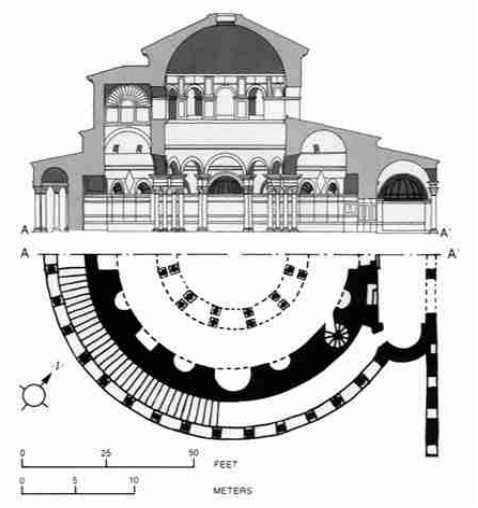
Die kreisförmige Säulenstellung im Innenraum zeigt kein erweitertes Interkolumnium im Bereich des Haupteinganges. Die Idee der architektonischen Führung mittels einer Säulenreihe wird hier fortgesetzt. Sie lenkt den Pilger um das Grab und sichert so einen flüssigen Besucherstrom durch die Gedenkstätte.
Aufgrund dieser architektonischen Konzeption betrachtet der Pilger das Grab „im Gehen", was gleichzeitig bedeutet, dass die Eingangszone des Gebäudes durch den gesamten Innenraum der Rotunde führt und schließlich wieder an ihren Anfang, zum einzigen Eingang, welcher zugleich Ausgang ist, zurückführt.

Die Architektur der Eingangszone wird damit durch zwei wesentliche Faktoren bestimmt: Einerseits handelt es sich bei der *Grabeskirche* von Jerusalem um einen der ersten christlichen Wallfahrtsorte. *Mielenbrink*[438] geht davon aus, dass es zu Beginn der apostolischen Zeit und auch in den beiden folgenden Jahrhunderten noch keine christlichen Wallfahrten gab. Erst im 4.Jh. besuchen erste Pilgergruppen die Orte aus dem Leben Jesu, seinen Geburtsort *Bethlehem* und vor allen die Stätten seines Leidens, sein Grab und den Ort am Ölberg, an dem man seine Himmelfahrt verehrt.

Die Pilgerstätten mussten in weiterer Folge in der Lage sein, die immer größer werden Pilgerströme aufnehmen zu können. Dieser Aspekt hatte größte Bedeutung für die Architektur. Die Eingangszone eines *Martyriums* musste demzufolge zu beschaffen sein, dass sie in kürzester Zeit eine große Pilgerschar aufnehmen konnte. Ebenso musste der Raum so konzipiert sein, dass sich der Pilger möglichst lange am Grab aufhalten konnte. Hier wurde gebetet, „weil man sich an diesen Stätten der Erinnerung Gott besonders nahe glaubte. Es war das gleiche Grundmotiv, was auch in den anderen Religionen Menschen zu einer Wallfahrt anregt."[439]

[438] Vgl. MIELENBRINK, Egon, *Beten mit den Füßen. Über Geschichte und Praxis von Wallfahrten*...S.26f.
[439] Vgl. ebd.





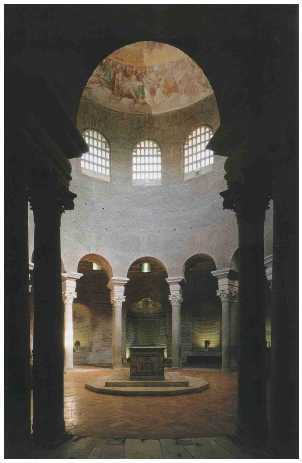


Abb. 441, links: *Santa Costanza*, Mausoleum *Kaiser Konstantins*, Rom, 4. Jahrhundert, Luftaufnahme.
Abb. 442, Mitte: *Santa Costanza,* Rom. Grundriss (Teilbereich) und Schnitt durch den Zentralbau.
Abb. 443, rechts*: Santa Costanza*, Rom. Zwölf Doppelsäulenarkaden tragen einen hohen Kuppelzylinder, welcher von Rundbogenfenstern durchbrochen ist. Im Gegensatz zum Umgang der Rotunde, welcher ein niedriges Tonnengewölbe besitzt, ist das Zentrum hell beleuchtet.

Da immer wieder neu ankommende Pilger das *Martyrium* betraten, scheint es nur allzu verständlich, dass jene Pilger, welche sich bereits im Raum befanden, nicht denselben Weg zurückkehren konnten, auf welchem sie gekommen waren. Somit wurde der kreisförmige Grundriss gewählt, da auf diese Weise ein großer Pilgerstrom ohne größere Probleme durch das Gebäude zirkulieren konnte. Trotzdem viele Pilger aus Platzgründen das Grab nur im „Umgehen" anbeten konnten, war es trotzdem möglich, sich eine Zeit lang in der Grabeskirche aufzuhalten, da die Architektur des Zentralbaus dazu veranlasste, im Umgehen des Grabes nahezu den gesamten Innenraum abzuschreiten. Schließlich konnte das Grab von allen Seiten betrachtet werden, und kein Pilger verstellte dem anderen die Sicht.
Für die Eingangszone des *Martyriums* von Jerusalem, aber auch für viele andere Gedenkstätten wie etwa *Santa Constanza* in Rom (Abb. 441-443), welche aus Gründen der Funktionalität das beschriebene Grundrissschema in ähnlicher Weise übernahmen, gilt somit, dass diese gleichsam am Eingang beginnt und schließlich wieder dorthin zurückführt. Sie umfasst den zentralen Punkt des Raumes, die Grabstätte, um die sich gleichsam „alles dreht". Die Eingangszone führt den Pilger nicht zu einem bestimmten Ziel. Der Weg entlang der Eingangszone ist das Ziel.

Der zweite Faktor, welche Architektur und Eingangszone eines *Martyriums* bestimmt, ist die christliche Religion: „...Ich bin ja nur ein Gast bei dir, ein Fremdling nur wie alle meine Väter..." (Ps 39,13). Der biblische Psalm berichtet von einem Pilger, der in der Fremde lebt. Viele Bibelstellen machen deutlich, dass jeder, vom ersten Augenblick seines Daseins an, gerufen ist, einen Weg zu gehen[440]: Abraham soll in ein Land ziehen, das Gott ihm zeigen wird (Gen 12,1), Moses wird von Gott in die Wüste berufen (Gen 3, 1-4, 17), Maria beginnt ihren Weg als Magd des Herrn (Lk 1,38). Schließlich sagt Jesus selbst: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben" (Joh 14,6).

[440] Vgl. MIELENBRINK, Egon, *Beten mit den Füßen. Über Geschichte und Praxis von Wallfahrten*...S.49f.

„Und zugleich begleitet er auf diesem Pilgerweg den zur Vollendung ausschreitenden Menschen."[441]
Das *Martyrium* von Jerusalem, als Beispiel für viele andere Gedenkstätten, soll genau diese biblische Botschaft vermitteln. Es gibt kein bestimmtes Ziel im Raum, welches angestrebt wird. Das zentrale Grab in der Mitte des Raumes wird von jenem Weg oder Vorbereich umschlossen, welcher zum endgültigen Ziel führt.
Die Eingangszone der Grabeskirche kann somit als Teil des Weges gesehen werden, welchen der Christ im Laufe seines Lebens geht. Hier am Wallfahrtsort erhält er neue Stärkung, „um dann weiterzugehen dem endgültigen Ziel entgegen".[442]

Ursprünglich erfassbar ist der Gedankengang des rituellen Umschreitens eines ausgezeichneten Ortes bei Umgängen um Grabhügel. Sowohl im europäischen als auch im indischen Raum entstanden unabhängig voneinander ähnliche Grabformen, genannt *Tumuli*, welche großteils durch runde Baukörpergeometrien gekennzeichnet waren. „Die Tumuli,..., waren massive steinerne Bauwerke in Form einer Halbkugel, eines Konus, einer Pyramide und ähnlicher flacher räumlicher Körper und enthielten kleine Kammern die die sterblichen Überreste und andere Relikte von Helden, Heiligen, Königen und anderen bedeutenden Persönlichkeiten enthielten."[443]
Unabhängig von Kultur und Religion scheint die Form der Halbkugel der vorherrschende Typus derartiger Monumente gewesen zu sein, ebenso ein um das Grab führender Gang. Eine derartige architektonische Ausformulierung legt das religiöse Ritual des Umschreitens nahe. Zudem sollte die Zone des Umgangs mit ihrer Balustrade oder einem einfachen Zaun als Markierung des „heiligen Ortes" fungieren.[444]



Abb. 444: *Stupa 3*, Sanchi, Indien, 2. Jh. v. Chr.
Die religiöse Bedeutung der *Stupa 3* liegt darin, dass man in seiner Reliquienkammer zwei Sarkophage mit den sterblichen Überresten von *Shariputra* und *Maudgalyayana*, zwei Schülern Buddhas, fand.

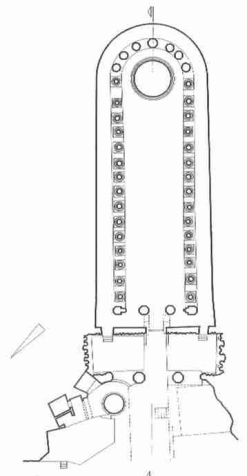


Abb. 445: *Banditaccia-Nekropole* von Cerveteri, Mittelitalien, 6.-5. Jh. v. Chr.
Die großen, kreisförmigen Grabhügel dienten der reichen Oberschicht als letzte Ruhestätte.

[441] Ebd. S. 55
[442] MIELENBRINK, Egon, *Beten mit den Füßen. Über Geschichte und Praxis von Wallfahrten*...S. 57
[443] GOVINDA, Anagarika Lama, *Der Stupa. Psychokosmisches Lebens- und Todessymbol*...S. 87f.
[444] Vgl. ebd. S. 88

Das rituelle Umschreiten der *Tumuli* kann im weitesten Sinn als Nachempfindung der Wandlung des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod und darüber hinaus verstanden werden. Der Hinduismus spricht von einem Wandlungsprozess zwischen Entstehen und Vergehen, ebenso von der zyklischen Wiederkehr der Leben spendenden Sonne. *Govinda* erwähnt in diesem Zusammenhang: „…sobald erkannt wird, daß kein Leben ohne Wandlung möglich ist und daß die Macht der Umwandlung Leben bedeutet, findet die große Synthese statt und die Grundlage einer Weltreligion ist gelegt."[445]

Die Prozession um den Stupa erinnert schließlich an die Prozessionsriten in der frühchristlichen Basilika. Als Beispiel sei hier die buddhistische *Chaitya-Halle* von *Karla* im Südwesten Indiens (Abb. 446, 447) der frühchristlichen Basilika *San Sebastiano* an der römischen *Via Appia* gegenüber gestellt (Abb. 448, 449). Da beide Räumlichkeiten ursprünglich ähnlichen liturgischen Erfordernissen genügen sollten, stimmt die Konzeption von Grund- und Aufriss nahezu überein[446]: Das Mittelschiff, welches als Versammlungsraum der Priester diente, ist in beiden Beispielen auf das Kultobjekt in der Apsis ausgerichtet. In der *Chaitya-Halle* handelt es sich dabei um den Stupa, in *San Sebastiano* um den christlichen Altar.
In *Karla* dienten die Seitenschiffe, welche um die Apsis geführt wurden, der Prozession um den Stupa, in *San Sebastiano* der Prozession um den Altar.
Stupa und Altar sind ausgezeichnete Orte innerhalb des Gebäudes, welche meist ein physisch wahrnehmbares Zeichen wie eine Reliquie beinhalten. Im Christentum erinnert dieser Ort oft auch an ein besonderes Ereignis wie das *Martyrium*. „Die mitteralterlichen Chorumgänge der abendländischen Baukunst ziehen sich sowohl um den Altar als symbolischer Grablegung des Leibes Christi, sichtbar manifestiert in der Monstranz mit der Hostie, wie um tatsächliche Gräber bedeutender Persönlichkeiten (Herrscher, Bischof)."[447]







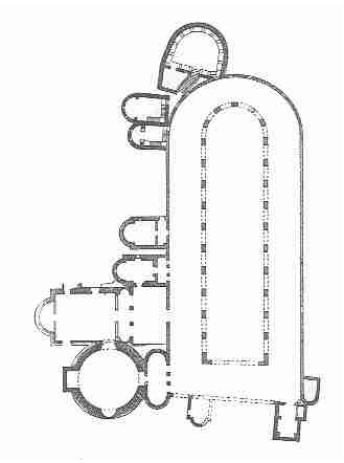


Abb. 446, links: *Chaitya-Halle*, *Karla*, Indien, 1. Jh. v. Chr., Grundriss.
Abb. 447, Mitte oben: Blick auf den Stupa im Innenraum der *Chaitya-Halle* von Karla.
Abb. 448, rechts: Basilika *San Sebastiano* an der römischen Via Appia, 3. Jh. n. Chr., Grundriss.
Abb. 449, Mitte unten: Basilika *San Sebastiano*, Blick auf den Altarraum.

[445] GOVINDA, Anagarika Lama, *Der Stupa. Psychokosmisches Lebens- und Todessymbol*…S. 88
[446] Vgl. STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*…S. 17 sowie HESBERG, Henner von, *Römische Baukunst*…S. 139f.
[447] JÄGER, Caroline, *Europäische Architekturtraditionen. Ideen und Konzepte*…S. 15

In *San Sebastiano* führte die Prozession um den Altar, welcher zugleich auch die Verehrungsstätte des Märtyrers war. „Den Weg dahin bestimmte die Architektur, denn die Außenwände enthielten anders als die frühen Basiliken keine Türen oder Durchlässe, ebenfalls fehlten ausgesprochene Betrachterpositionen verbunden mit Möglichkeiten, Innen- und Außenansichten zu genießen. Vielmehr mußten sich alle Besucher in den Bewegungsimpuls, der zum Allerheiligsten wies, eingebunden fühlen.“[448]

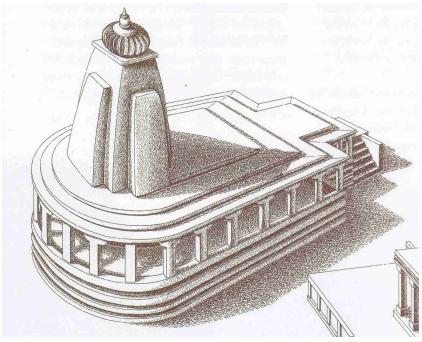
[448] HESBERG, Henner von, *Römische Baukunst*…S. 139f.

STUFEN UND TREPPENANLAGEN

STUFEN ALS PHYSISCHE SCHWELLENBEREICHE

Stufen und Treppenanlagen entlang der Eingangszone sind jene räumlichen Bereiche eines Gebäudes, welche als Verbindungsglieder zwischen oft vielfältig gestuften öffentlichen bis privaten Bereichen fungieren. Je nach Dimensionierung und Entwurfsabsicht des Architekten können sie unmerkliche Übergänge herstellen, indem sie unterschiedliche Ebenen, Orte oder Raumfunktionen nahtlos ineinander übergehen lassen. Sie können aber auch zu einer starken Anstrengung für den Besucher werden, in der Absicht, dessen Bewusstsein im Hinblick auf die vorliegende räumliche Situation zu steigern.

Stufen haben neben ihrem primären Verwendungszweck, Höhendifferenzen zu überwinden, die Funktion eines physischen Schwellenbereiches. Regelmäßig wiederkehrend, etwa in Raumsequenzen, welche zu Bereichen von substanzieller Bedeutung für das Gebäude wie etwa Altarräume führen, können sie den Besucher zu einem regelrechten Ritual von Bewegungen veranlassen. Am Beispiel des *Durga-Tempels* in *Aihole* in Südindien ist der Portikus des Kultbaus über zwei Treppenanlagen erreichbar (Abb. 450-452). Der hinduistische Tempel aus dem 8. Jahrhundert n. Chr. steht auf einer hohen Basis, vermutlich aus dem Bedürfnis, den Tempel aus seiner alltäglichen Umgebung herauszuheben. Noch im Portikus betritt der Besucher einen erhabenen Bereich zwischen vier zentralen Säulen, „der ein offenes Vestibül zu bilden scheint."[449]



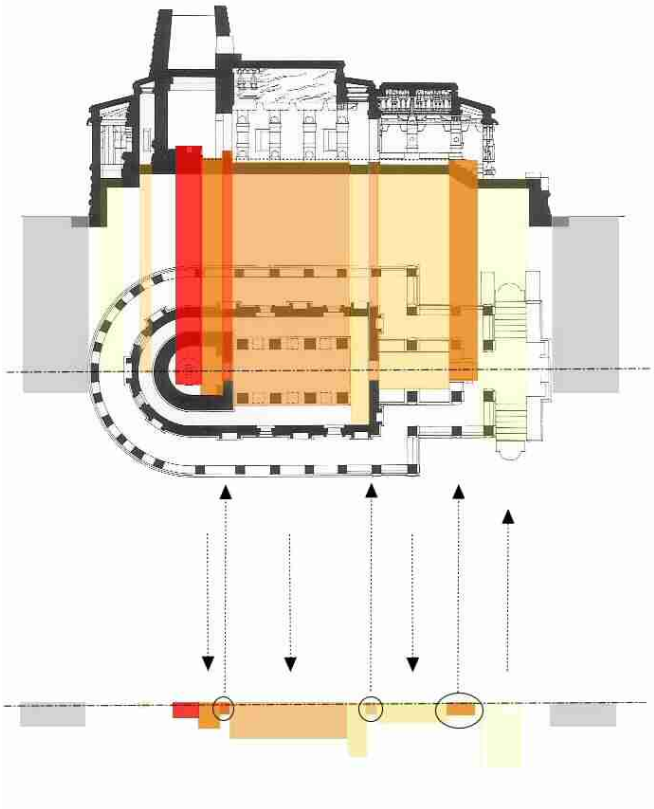


Abb. 450: *Durga-Tempel, Aihole*, Südindien, 8. Jh. n. Chr.
Abb. 451: *Durga-Tempel, Aihole*. Axonometrie, Grundriss und Schnitt mit farblicher Darstellung der unterschiedlichen Bodenniveaus sowie der deutlichen Trennung der Räume durch Bodenschwellen und differierende Raumhöhen.

[449] ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*…S. 239

Es folgt ein enger Durchgang mit ausgeprägter Bodenschwelle, welche den Besucher zur besonderen Konzentration auf das Eintreten mahnt. Er wird durch die Schwelle dazu veranlasst, seinen Gehrhythmus zu verändern, was wiederum dazu führt, dass er dem Raum, der vor ihm liegt, besondere Aufmerksamkeit schenkt.
Das Bodenniveau der apsidialen *chaitya*, in welchem sich der Besucher nun befindet, ändert sich erneut mit der Erschließung des axialen Mittelschiffes. Es steht gleichsam auf einem niedrigen Podest, zudem ist seine Raumhöhe größer als jene der Seitenschiffe, welche den Wandelgang um die Cella bilden. Abermals folgt ein enger Durchgang, nun aber mit einer deutlich höheren Bodenschwelle als im Bereich des Portikus. Die Cella, das spirituelle Zentrum des Tempels, befindet sich am Ende der axialen Erschließungsachse. Das Bodenniveau in diesem Bereich ist erneut angehoben.
Resümierend ist festzustellen, dass sich das Höhenniveau der Räume des *Durga-Tempel* vom umgebenden Außenraum bis hin zur Cella mehrmals ändert. Es kann gewissermaßen von einem ständigen *Auf* und *Ab* gesprochen werden. Insgesamt jedoch ist das Bodenniveau der Cella deutlich höher als jenes der Eingangszone, was bedeutet, dass das spirituelle Zentrum des Tempels zugleich der am höchst gelegene Bereich des Kultbaus ist. Der mögliche Grund dieser Erhöhung liegt vermutlich in der symbolischen Erhebung des Allerheiligsten zum *Himmlischen*.
Treppen und Stufen innerhalb der Tempelanlage ermöglichen gleichsam eine Gegenüberstellung von *Oben* und *Unten* als Ausdruck der räumlichen Weltordnung, welche Himmel und Erde voneinander trennt.[450] Die Begriffe *Oben* und *Unten* „gehören zu den elementarsten menschlichen Erfahrungen, in ihnen kommt die Oben – Unten – Polarität des Seins zum Ausdruck... Das Hohe, Erhabene, Gute strebt zum Himmel... Durch den aufrechten Gang des Menschen erscheint das Haupt und mit ihm der Geist dem Himmel zugeordnet, der Bauch mit den Trieben ist dem Irdischen verhaftet...Im sprachlichen Bild des Oben wird die Erhabenheit der Herrschenden (Obrigkeit) gegenüber den Untertanen ausgedrückt..."[451]

Am Beispiel des *Durga-Tempels* kann von einer räumlichen Verschachtelung der einzelnen Gebäudebereiche gesprochen werden. Die einzelnen Räume unterscheiden sich nicht nur im Ausmaß ihrer Grundfläche, sondern zusätzlich in Höhe und Bodenniveau. Dadurch ergeben sich unterschiedlichste Raumwirkungen, welche der Besucher in seiner Erschließungsbewegung gleichsam Schicht für Schicht erfasst. Eine langsame, stufenweise Identifikation mit dem Gebäude wird möglich, nicht zuletzt auch deswegen, weil die Staffelung der Räume dem Erschließenden eine gute Orientierung ermöglicht.



Abb. 452: *Durga-Tempel, Aihole*, Südindien, 8. Jh. n. Chr.
Blick auf die Freitreppe und den offenen Portikus, welcher sich vor der dreischiffigen Halle befindet.

[450] Vgl. LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*...S. 305
[451] Ebd. S. 529f.



Abb. 453: *Hucchimalli-Tempel, Aihole*, Südindien, 7. Jh. n. Chr. Blick von der Eingangspforte in Mandapa und Cella.

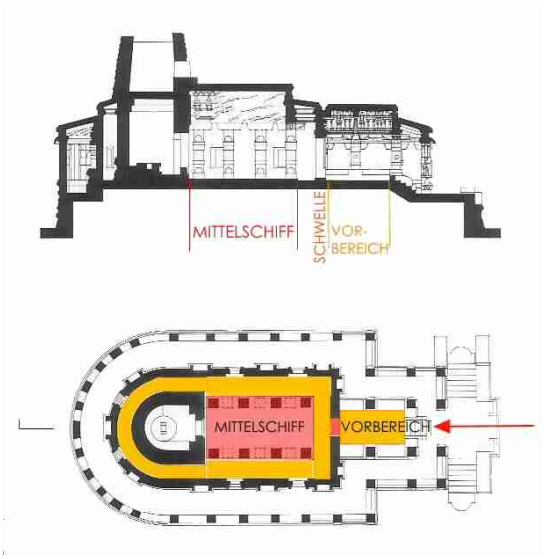


Abb. 454: *Durga-Tempel, Aihole,* Südindien. Das Bodenniveau des Wandelgangs um Cella und Mittelschiff des Tempels entspricht genau jenem des Vorbereichs. Dazwischen befindet sich ein erhöhter Schwellenbereich, welcher wiederum mit dem Niveau des Mittelschiffes übereinstimmt.

Wie bereits erwähnt, kann die Stufe als Symbol des *Aufstiegs* interpretiert werden. Verstärkt wird dieser *Aufstieg* durch einen vorherigen *Abstieg*: Das Mittelschiff des *Durga-Tempels* basiert auf einer niedrigen Plattform, etwa in der Höhe einer Einzelstufe (Abb. 454). Bevor der Besucher dieses betritt, muss er zuvor eine enge Pforte mit Bodenschwelle durchschreiten. Das Niveau nach der Schwelle entspricht genau jenem des Vorbereichs. Die Höhe der Bodenschwelle entspricht genau jener des Mittelschiff-Podestes. Letztendlich bewirkt aber genau diese architektonische Maßnahme eine bewusste Wahrnehmung des Anstiegs, also der Aufwärtsbewegung im Bereich des Mittelschiffes, welche in der Cella ihren Höhenpunkt erreicht (Abb. 453).

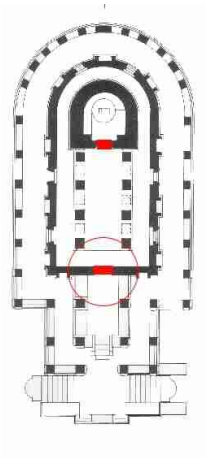
MATCH CUT

Der Begriff *Match Cut* stammt ursprünglich aus der Filmbranche. Gemeint ist damit ein so genannter „zusammenfügender Schnitt", welcher zwei verschiedene Gegebenheiten wie etwa unterschiedliche Orte oder Zeitebenen miteinander verbindet. *Mirkunda*[452] erwähnt in diesem Zusammenhang das Beispiel einer Filmdokumentation über ein Wasserkraftwerk. „In so einem Film existiert die Notwendigkeit, öfters zwischen Erdoberfläche und Untergrund hin und her zu steigen… Die Kamera fährt im Tunnel nach oben, bis ein dunkler Balken kurz die Sicht verstellt. Wenn der Querbalken die Sicht wieder freigibt, ist man plötzlich an der Erdoberfläche. Die scheinbare Bewegungsfortsetzung hat die beiden Orte miteinander verbunden."[453]
Räumliche und thematische *Macht Cuts* gibt es desgleichen in der Architektur.

[452] vgl. MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*…S. 92ff.
[453] Ebd. S. 93

Abb. 455, links: *Durga-Tempel, Aihole*, Südindien, 8. Jh. n. Chr., Grundriss.

Abb. 456, rechts: *Durga-Tempel* Blick auf den Eingang zur dreischiffigen Halle.





Eingesetzt werden sie dort, wo unterschiedlichste Orte, welche faktisch keine direkte Verbindung zueinander haben, mittels eines Übergangsbereiches, einer Schnittstelle, dennoch zusammengefügt werden sollen. Dieser Verbindungsbereich, der *Match Cut*, verkörpert somit einen imaginären Raum, wie etwa den Übergang von der menschlichen zu einer göttlichen Sphäre, von der Gegenwart zur Vergangenheit oder von der Realität zur totalen Illusion.
Dementsprechend individuell und charakteristisch muss er auch gestaltet sein, wie am Beispiel der Eingangszone des hinduistischen *Durga-Tempels* im indischen *Aihole* zu bemerken ist: Zwischen Portikus und dreischiffiger Halle befindet sich eine trennende Wandscheibe, welche lediglich in der zentralen Symmetrieachse des Gebäudes einen schmalen Durchgang mit Bodenschwelle offen lässt (Abb. 455, 456). Damit kommt es zu einer deutlichen architektonischen Trennung beider Bereiche: es ändern sich Bodenniveau, Raumbreite und –höhe, Raumausstattung, Lichtstimmung, Geräuschkulisse, Raumtemperatur und nicht zuletzt die Thematik.
Gleichzeitig konkretisiert dieser markante Schwellenbereich die Abgrenzung zwischen draußen und drinnen sowie den Übergang von einer Zone zur anderen. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Bodenschwelle, denn dadurch sind nicht nur Wände und Decken der angrenzenden Räume deutlich voneinander getrennt, sondern zudem auch die Böden.
Der schmale Durchgang mit Bodenschwelle bildet einen starken Kontrast zu seiner Umgebung. Der Besucher nimmt ihn sehr intensiv wahr, nicht zuletzt deshalb, weil der Durchgangsraum gemessen an seinen Nachbarräumen klein und eng ist. Zudem gibt er die Sicht auf Nachfolgendes nur bedingt frei, was eine gewisse Neugierde weckt.
„Scheinbare Aktion und Reaktion, Frage und Antwort, Ursache und Wirkung bewirken das thematische „Matching". Immer ist (oder scheint) irgendeine Art von Kausalität im Spiel."[454]

Resümierend ist festzustellen, dass so genannte *Match Cuts* die Phase der mentalen Einstimmung des Besuchers auf die vorliegende Situation nicht nur verkürzen, sondern zudem wesentlich intensivieren können.

[454] MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*...S. 93f.

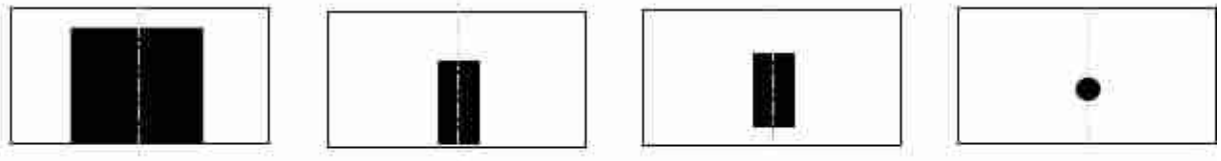


Abb. 457: Unterschiedliche Eingangsgrößen in der Fassade erzeugen unterschiedliche Erwartungshaltungen beim Betrachter. Wesentlich ist zudem die Lage des Eingangs. Hebt sich dieser mittels Bodenschwelle von seiner Umgebung ab, wird er von der Wandfläche umrahmt. Damit kommt ihm eine wesentlich zentralere und damit relevantere Bedeutung zu, als beim Fehlen der Eingangsstufe(n).

Eingänge, welche mit Bodenschwellen versehen sind und größenmäßig etwa im „physischen Verfügungsbereich“[455] des Menschen liegen, werden nicht so sehr als Durchgang, sondern eher als Öffnung in der Wand wahrgenommen. Auf diese Weise hebt sich der Eingang von seiner Umgebung ab und wird in Ergänzung seiner besonderen Lage auf der Mittelachse des Gebäudes zu einem besonders kontrast-ierenden Fassadenelement. Je kleiner diese Öffnung im Verhältnis zur Wandfläche ist, desto größer wird die Erwartungshaltung des Betrachters, was die Bedeutung des dahinter liegenden Raumes oder der Nutzung angeht.
Der bewusste Kontrast, respektive Widerspruch, welche eine im Verhältnis zur gesamten Fassadenfläche kleine, zentrale Öffnung erzeugt, lässt den Besucher einen ebenso bedeutenden Ausdrucks- oder Inhaltswechsel erwarten und damit die Erlebnisqualität eines Gebäudes erheblich steigern.

Ähnliche Beispiele für architektonische *Match Cuts* finden sich in großer Anzahl in der chinesischen Baukunst, etwa in den so genannten *Literatengärten* aus der *Ming-Zeit* (1368-1661).



Abb. 458: *Zhuozhengyuan-Garten* in Suzhou. Durchgang in Form eines Kreises (*Mondtor*) als Symbol für Vollkommenheit.

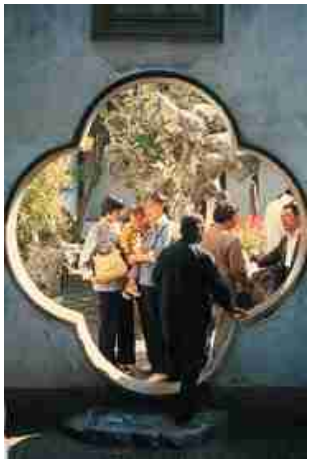


Abb. 459: *Zhuozhengyuan-Garten* in Suzhou. Durchgang in Form eines Kleeblattes (4 Kreise).

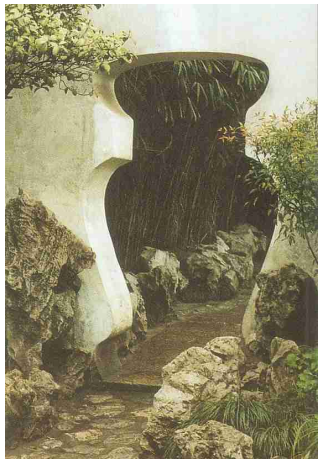


Abb. 460: *Yu-Garten*, Shanghai. Durchgang in Form einer Vase (Homophon für das Wort Frieden).

[455] *Eco* definiert den physischen Verfügungsbereich als jenen Abstand, wo sich zwei Personen mit den Fingerspitzen berühren können, wenn sie die Arme ausstrecken.
(aus: ECO, Umberto, *Einführung in die Semiotik*...S. 347)

Höchste Regel der Gartengestaltung war es, eine Kopie der Natur zu schaffen. Für *Ji Cheng* (1582-?), dem Autor des vermutlich ersten theoretischen Werks über Gartenkonzeptionen in China (*Yuan Ye*), basiert die Gartenkunst „auf der Schaffung der totalen Illusion einer natürlichen Landschaft, der Geist (*qi*) der Natur soll im Garten mit künstlichen Mitteln eingefangen werden,..."[456]. Wichtig dabei ist eine abwechslungsreiche Gestaltung, etwa in Form von unerwarteten Perspektiven und Durchblicken.
Der Besucher soll gleichsam vom Wohnbereich der Anlage, welcher nach klar definierten Vorgaben sowie geomantischen und klimatischen Erfordernissen gestaltet wurde, in einen illusionistischen Bereich in Form eines künstlich geschaffenen Landschaftsgartens übertreten. Die Zusammenfügung, der *Match Cut*, dieser höchst unterschiedlichen Bereiche erfolgt in Form von fantasievoll gestalteten Durchgängen, welche sich in der Regel stets „auf Unerwartetes, auf Geheimnisvolles öffnen"[457].
Wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, dass die meisten Durchgänge in Form einer Wandöffnung gestaltet und somit mit einer Bodenschwelle versehen sind (Abb. 458-460). Oft kann daher nicht mehr zwischen Tor oder Fenster unterschieden werden. *Beuchert* bemerkt hiezu: „Für europäische Augen, die durch die letzen 50 Jahre ausschließlich an das Ideal der Zweckform gewöhnt sind, sind diese Durchlässe äußerst bemerkenswert ausgebildet."[458]
Diese ungewöhnlichen Wandöffnungen in Form von Kreisen, Vasen oder Kleeblättern, durch welche der Besucher eine illusorische Welt betritt, erzeugen belebte und abwechslungsreiche Variationen in den mit Kalk getünchten Wänden. Zudem dienen sie als „Rahmen, um einen bestimmten Blickwinkel besonders hervorzuheben und die Annäherung zu vermitteln".[459] Als Eingang in den chinesischen Garten wurde oft ein kreisrundes Tor gewählt, das so genannte *Mondtor*. Kalligraphien über *Mondtore* lauten sinngemäß übersetzt in etwa folgendermaßen: „Wenn du dieses Tor durchschreitest, so hast du einen anderen Himmel über dir und eine andere Erde unter deinen Füßen."[460] Das Durchschreiten dieses Tores ist somit immer einer Einweihung, einer Initiation gleichzusetzen.[461]

Schließlich soll ein Beispiel aus *Sergio Leones* Spielfilm „Es war einmal in Amerika" die zuvor getroffenen architektonischen Analysen zur Thematik des *Match-Cuts* komplettieren: „Robert de Niro als gealterter Gangster blickt durch ein Loch in der Wand, durch das er als Kind immer ein tanzendes Mädchen beobachtete... Sein Blick kommt 40 Jahre früher an, wie ein Filmkritiker schrieb. Er sieht das Mädchen tanzen, und der Zuschauer registriert verblüfft, daß er in der Vergangenheit gelandet ist, wo der Film mit dem Gangster als Kind, das nun vor dem Loch in der Wand steht, weitergeht."[462]

---

[456] FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*...S. 201

[457] STIERLIN, Henri, Weltkulturen und Baukunst. *China*...S. 152

[458] BEUCHERT, Marianne, *Die Gärten Chinas*...S. 36

[459] STIERLIN, Henri, Weltkulturen und Baukunst. *China*...S.152

[460] BEUCHERT, Marianne, *Die Gärten Chinas*...S. 36

[461] Vgl. Ebd.
Zusätzlich ist zu erwähnen, dass *Mondtore* oder ähnlich geformte Durchgänge immer nur von einer Person passiert werden können, was das Sicherheitsbedürfnis der Besitzer zweifelsohne stärkte.

[462] MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*...S. 93

STUFEN ALS BARRIEREN

Unterschiedliche Höhen im Raum sind ein weit verbreitetes architektonisches Mittel, die Rangordnung, respektive Statusunterschiede anwesender Personen zu demonstrieren. Ziemlich klar wurden diese Hierarchien beispielsweise in japanischen Repräsentationsbauten der *Edo-Zeit* (1603-1867) durch die Verwendung von Empfangsräumen mit unterschiedlichen Bodenniveaus ausgedrückt.

Der Empfangssaal (*ôhiroma*) der einstigen Burg von *Edo* (Abb. 461, 462) besteht aus drei verschiedenen Ebenen, der oberen (*jôdan*), der mittleren (*chudan*) und der unteren (*gedan*). Die Höhenunterschiede betragen jeweils cirka 15 cm. „Die Sitzordnung, die während formaler Empfänge und sonstiger Zeremonien bestand, war immer durch den sozialen Status bestimmt – je weiter entfernt vom Innersten [Schlafbereich des Herrschers (*tokonoma*)], desto niedriger der Rang... Bei wichtigen zeremoniellen Anlässen, z.B. für ein Bankett, wenn der Hausherr eine Berufung als Minister erhielt, wurden tatami-Matten im Innersten auf den Holzfußboden aufgelegt. Gemeinsam saßen der Hausherr und hochgestellte Persönlichkeiten hier, während niedere Ränge außerhalb, auf niedrigen, runden Strohpolstern (zabuton) ihren Platz hatten. Dicke und Form der Polster und Matten, sowie auch das Material, aus dem sie gefertigt waren, zeigt die Standesunterschiede an, wie auch die seitliche (Längsseite) Einfassung der tatamis mit ornamentalen Bändern.“[463]

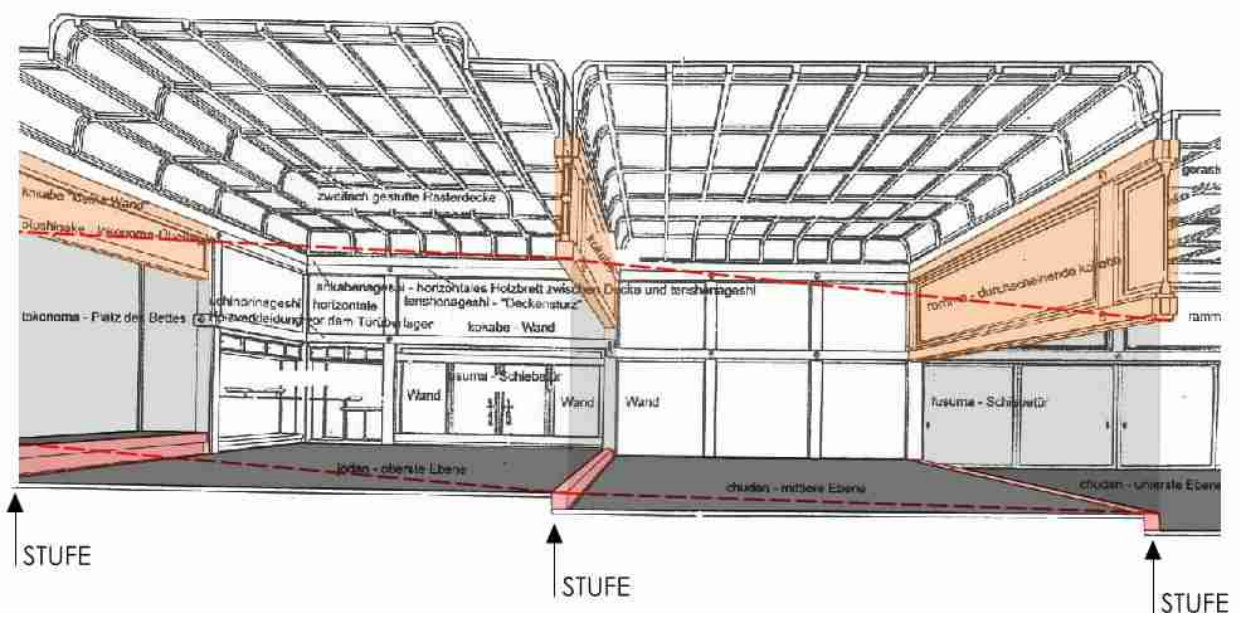


Abb. 461: Großer Empfangssaal (*ôhiroma*) der Burg von *Edo* (historisches Tôkyō), Japan.
Die im 15. Jahrhundert errichtete Burg wurde mehrmals umgebaut und dient heute als *Kaiserlicher Palast* (*Kōkyo*). Sie ist die Residenz des *Tennō*, des japanischen Kaisers.

[463] FRANK, Werner, Skriptum zur Vorlesung *Traditionelle Architektur- und Gartenkunst Ostasiens*, *Burgen und Residenzen der bushi*, Seite 7, Technische Universität Wien, Wintersemester 2004.



Abb. 462: Modell des Großen Empfangsaals (*ôhiroma*) der Burg von *Edo* (historisches Tôkyō), Japan.

Die beiden Einzelstufen im *ôhiroma* der *Edo-Burg* (Abb.) gliedern den Saal in drei distinktive Raumteile. Auf der obersten Ebene saß der *Shôgun*[464], auf der mittleren Ebene die ranghohen *Daimyôs*[465]. Je weiter entfernt vom *Shôgun* der Besucher Platz nehmen durfte, desto niedriger war sein Rang.
Die Schwelle zwischen der oberen und mittleren Ebene, also jene unmittelbar vor dem Aufenthaltsbereich des *Shôguns*, hatte insofern große Bedeutung, als dass sie eine angedeutete Barriere, eine unmerkliche Grenze signalisierte. Keiner der Besucher wagte es, diese Grenze zu überschreiten, denn hinter den seitlichen Schiebewänden waren die bewaffneten Leibwächter des *Shôguns* positioniert. Wer dennoch versuchte, den Herrscher anzugreifen, wurde sofort gefasst und enthauptet[466]. Im *Nijô-jô-Palast* in *Kyôto* gingen die Sicherheitsmaßnahmen so weit, dass die Fußböden der Eingangszonen zur großen Audienzhalle so konstruiert wurden, dass sie beim Betreten knarrende bis piepsende Geräusche von sich gaben. Diese sollten unerwünschte Eindringlinge (*ninjas*) verraten. Die Audienzhalle des *Honmaru-Palastes* im *Nijô-jô-Komplex* trägt daher auch den Namen *Saal der Nachtigallen* (Abb. 463).[467]

DIE BEDEUTUNG ERHÖHTER BODENBEREICHE

Zu bemerken ist schließlich, dass in der Regel die mittels Niveauänderungen im Boden signalisierten Raumteilungen der großen japanischen Audienzhallen der *Edo-Zeit* zusätzlich durch von der Decke herabhängende, schmale Raumteiler (*kokabe*) optisch verstärkt wurden (Abb. 461).

---

464 *Shôgun* ist der Titel eines Oberbefehlshabers in Japan. Ab dem Jahre 1192 wurde der Titel erblich an das *Minamoto-Geschlecht* (Herrscherfamilie des Kriegeradels kaiserlicher Abstammung) verliehen. Bis 1868 waren die *Shôgune* die Machthaber Japans. Danach wurde die Macht dem *Meiji-Kaiser* übertragen (*Meiji-Restauration)*.
(Definition nach: PÖRTNER, Peter, Japan. *Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*…S.81f. sowie S. 304)

465 *Daimyôs* waren in Japan zunächst Großgrundbesitzer, dann Feudalfürsten mit Landbesitz und Truppen. In der *Tokugawa-Zeit* (1603-1868) würden sie zu Lehensträgern.
(Definition nach: PÖRTNER, Peter, Japan. *Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*…S. 302)

466 nach FRANK, Werner, Vorlesung *Traditionelle Architektur- und Gartenkunst Ostasiens*, *Burgen und Residenzen der bushi*, Seite 7, Technische Universität Wien, Wintersemester 2004.

467 PÖRTNER, Peter, *Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*…S. 116f.

In Folge dessen ist die Raumhöhe im Bereich des Niveausprungs stark reduziert. Mit dem nachfolgenden höheren Bodenniveau steigt die Raumhöhe aber wieder deutlich an. Dieser Höhenanstieg in Richtung des Herrschers, respektive die „Erhöhung des Herrschers" gegenüber seiner Untertanen, kann möglicherweise mit einer Studie *Arnheims* zur Thematik von *Oben* und *Unten* kommentiert und erläutert werden: „Die Schwerkraft, die unsere Welt beherrscht, läßt uns in einem anisotropen Raum leben, einem Raum also, in dem sich die Dynamik mit der Richtung ändert. Sich nach oben zu bewegen, heißt, Widerstand zu überwinden – es ist immer ein Sieg. Hinabzusteigen oder zu fallen, heißt, dem von unten kommenden Zug nachzugeben, und es wird deshalb als passives Sichfügen empfunden. Diese Unausgeglichenheit des Raumes hat zur Folge, daß unterschiedliche Standorte dynamisch ungleich sind. Auch hier kann uns die Physik helfen, die darauf hinweist, daß jede Bewegung vom Schwerpunkt weg Arbeit erfordert und daß deshalb die potentielle Energie in einer Masse, die sich hoch oben befindet, größer ist als jene, die tief unten ist. Das Anschauungsgewicht eines Gegenstandes [und damit auch einer Person]…ist umso größer, je weiter oben er platziert wird."[468]

Die Architektur der japanischen Audienzhalle unterliegt genau diesem Axiom der Schwerkraft und präsentiert so den Herrscher im Zentrum des Raumes als mächtige Persönlichkeit. Wichtig dabei scheint jedoch die Tatsache, dass sich der Herrscher – vom Eingangsbereich aus betrachtet - auf erhöhtem aber „festem" Boden befindet, denn *Arnheim* bemerkt hiezu:
„Hat ein Gegenstand in seinem unteren Teil genügend Gewicht, sieht er fest verwurzelt, zuverlässig und stabil aus."[469] Genau diesen Eindruck wollte vermutlich der herrschende *Shôgun* den untergebenen *Daimôys* vermitteln. Würde der *Shôgun* beispielsweise von einer Galerie auf seine Untertanen herabblicken, käme diese Botschaft vermutlich nie so ausdrucksvoll zur Geltung. Thront der Herrscher jedoch auf einem erhöhten Bodenbereich, befindet er sich knapp unter dem Schwerpunkt der geometrischen Mitte (Abb. 463). So wird er vom Betrachter wesentlich glaubwürdiger empfunden, denn seine Position im Raum bestätigt, was dieser von seinen Muskelempfindungen her kennt, nämlich dass „die Dinge auf unserem Planenten nach unten gezogen werden."[470]



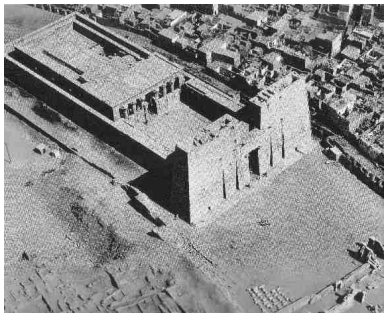
Abb: 463: Große Audienzhalle des *Honmaru-Palastes* im *Nijô-jô-Komplex* in *Kyôto*, 1603 von *Shôgun Tokugawa Ieyasu* als dessen Residenz erbaut.

[468] ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S. 32
[469] Ebd. S. 3
[470] Ebd.

Erhöhte Bodenbereiche entlang der Eingangszone stellen damit nicht nur visuelle Barrieren dar, sondern verleihen dem Raum auch eine gewisse Schwere und Stabilität. Die Bodenaufbau wird gleichsam um eine Stufe „verstärkt" und lässt so den unteren Teil des Raumes, also jenen unterhalb des geometrischen Schwerpunktes, dominanter wirken. *Horatio Greenough*[471] bemerkte zu dieser Thematik: „Es ist eine fester Grundsatz, daß Gebäude am Boden breit und einfach sind und im weiteren Anstieg leichter werden sollen – sowohl tatsächlich als auch im Ausdruck. Die Gesetze der Schwerkraft liegen diesem Axiom zugrunde, an das sich der Kirchturm hält und dessen einfachster Ausdruck der Obelisk ist." *Arnheim* bemerkt schließlich: „Die stilistische Neigung, den Zug nach unten zu überwinden, steht in Einklang mit dem Verlangen des Künstlers, sich von der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit zu befreien."[472]

RÄUMLICHE VERDICHTUNG

Zu den vortrefflichsten Beispielen räumlicher Verdichtung mittels Stufen und Treppenanlagen gehören unter anderen ägyptische Tempelanlagen. Am Beispiel des *Horus-Tempels* von *Edfu* aus der Zeit um 300 v. Chr. ist die lineare Wegachse durch die Folge der Tore und die erweiterte Säulenstellung sehr klar herausgehoben (Abb. 464, 465). Ebenso nimmt die Belichtung vom Vorhof bis hin zum Heiligtum (*Cella*) am Ende der Erschließungsachse deutlich ab. Die Cella, das Kernstück des Tempels, ist wie beim indischen *Durga-Tempel,* von mehreren Raumschichten umgeben. Selbst die äußere Mauer des Vorhofes zieht sich um die Cella herum.
Zwischen Cella und Vorhof des Tempels reihen sich vier quergelagerte Räume, deren Breite als auch Tiefe in Richtung der Cella abnimmt. Diese räumliche Verdichtung entlang der linearen Erschließungsachse wird zusätzliche durch Abnahme der Raumhöhe sowie durch den Anstieg des Höhenniveaus verstärkt. Ab dem Vorraum (Abb. 465) steigt das Bodenniveau zweimal an, wohingegen die Raumhöhe bereits ab dem Vestibül kontinuierlich abnimmt. Ebenso nimmt die lichte Höhe der Durchgänge vom Vestibül bis zur Cella ab.



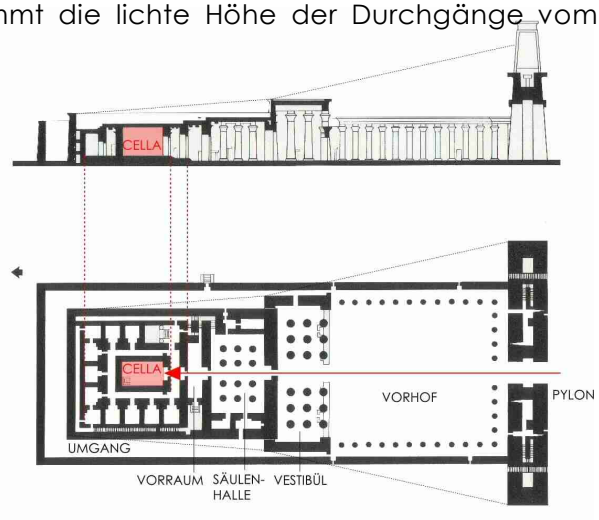


Abb. 464, links: *Horus-Tempel, Edfu*, Ägypten, um 300 v. Chr., Luftaufnahme von 1992.
Abb. 465, rechts: *Horus-Tempel, Edfu*, Grundriss und Längsschnitt.

[471] GREENOUGH, Horatio in ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S.33
[472] Ebd.

STUFEN INS PARADIES

Die Eingangsfront eines hoch aufragenden mesoamerikanischen Pyramiden-Unterbaus (Abb. 469) lädt den Besucher ebenso wenig wie eine ägyptische Pyramide ein, das Bauwerk zu betreten. Es fehlen Öffnungen wie Torbauten oder offene Vorhallen, ebenso fehlen freistehende Eingangselemente wie Pylone oder Wächterfiguren. Im Gegensatz zur ägyptischen Pyramide besitzt die mesoamerikanische Pyramide jedoch ein Element, welches auf den Besucher eine äußerst große Anziehungskraft auswirkt: eine Treppenanlage. „Doch dieses Element weist nicht ins Innere, sondern zeigt empor zur Spitze; es fordert auf, den steinernen „Berg" zu ersteigen."[473]
Historisch betrachtet weist die architektonische Einbindung der Treppe in den Pyramidenbau eine lange Entwicklung auf, beginnend beim Versuch, die geböschten Flächen der Pyramiden zugänglich zu machen.[474] Nach und nach wird auf übliches Beiwerk wie *Stufentableros*[475] verzichtet, wodurch die Treppe zum bestimmenden Element der Pyramide wird. Schließlich wird die Pyramidenform zur Nebensache. „...; es entsteht der Eindruck einer einzigen, großen Treppe, der lediglich beidseitig eine geneigte Anschüttung angefügt ist."[476] Zudem werden die Treppenläufe länger und vor allem steiler (Abb. 466-468). Die Begründung liegt in der Glaubensvorstellung der Menschen, weshalb in Folge einige Anmerkungen über die Religion vor die Architekturbetrachtung gesetzt werden.

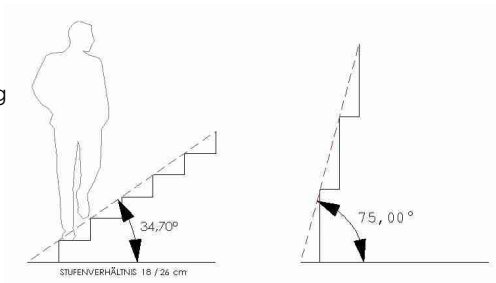


Abb. 466, links: Sichere und kraftsparende Treppe mit einer Neigung von ca. 35 Grad
Abb. 467, rechts: Schwer erschließbare Treppe mit einer Neigung von 75 Grad an vielen Tempel-Pyramiden Mesoamerikas.







Abb. 468, links und Mitte: Treppen der *Pyramide des Wahrsagers*, Uxmal, Mexiko, im 6. Jh. n. Chr. begonnen. Die Neigung der Treppe beträgt ca. 75 Grad.
Abb. 469, rechts: Westseite der *Pyramide des Wahrsagers*, Uxmal, Mexiko.

---

473 KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*...S. 56

474 Vgl. Ebd. S. 56f.

475 *Talud-Tablero*-Bauweise: Der Begriff bezeichnet das für den Stil der Pyramiden von *Teotihuacán* charakteristische Profil, das auf einer horizontalen Zweiteilung der Fassade beruht. *Talud* ist der geböschte, schräge Wandteil, auf den ein leicht auskragendes, senkrechtes Wandelement, der *tablero*, folgt, welcher bemalt oder mit einem Steinrelief verziert als Blickfang dient.
(nach: STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*...S. 233)

476 KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*...S. 56

Kultur und Religion der Völker Mesoamerikas wurden einst von einer vielschichtigen Götterwelt beherrscht, wobei zwischen dem Tun der Menschen und den Göttern eine enge Verbundenheit herrschte.[477] Die Götter hatten zwar alles erschaffen, mussten aber in weiterer Folge die Welt erhalten. So wie die Menschen von den Göttern abhängig waren, waren die Götter von den Menschen abhängig, denn sie mussten von diesen „ernährt" werden. Anfangs geschah dies durch das Opfern von Nahrungsmitteln und Tieren, später durch menschliches Blut als Sinnbild allen Lebens.
Die Bewohner Mesoamerikas sahen den Kosmos in drei horizontale Ebenen geteilt, wobei die Götter in der obersten, im Himmelsgewölbe herrschten, die Menschen in der Mitte, auf der Erde, lebten und die schließlich die Unterwelt, zu der nur die Verstorbenen, die Götter und die Priesterfürsten – allerdings nur im Trancezustand - Zugang hatten. Die Priesterfürsten waren insofern sehr mächtig, als dass das Volk von einem direkten Kontakt dieser mit den Göttern und Ahnen ausging und durch sie deren Botschaft empfangen konnte. Der Priester „...hatte seine Macht nach außen hin darzustellen: Er erschien mit gewaltigem Kopfputz,... , er hatte seine Verehrung den Göttern gegenüber durch Tempelbauten auszudrücken, er mußte diese Stätten, um dort den Göttern möglichst nahe zu sein, auf hohe Podeste stellen, er mußte das Geistige, das die wahre Welt ausmacht, durch Architektur zum Ausdruck bringen. Je mehr also der Priesterfürst nach außen hin seine Macht demonstrierte und damit zeigte, daß er mit den Göttern verbunden war und die geistige Welt mit der irdischen in Einklang stand, um so mehr fühlte sich das Volk geborgen und willig, die gewaltigen Bauten, die diese Verbindung der Welten darstellen, kollektiv zu errichten."[478]
Die Tempel sollten der materiellen Welt entrückt werden, indem sie auf Podeste gestellt wurden. Aus dieser Idee entstanden schließlich die Pyramiden, deren Tempel sich hoch oben immer mehr von der diesseitigen Welt entfernten.[479]

Die Eingangszone einer mesoamerikanischen Tempelpyramide aus der Zeit um 200 - 800 n. Chr. umfasst primär drei Bereiche, welche nicht so sehr um der Architektur willen entstanden, sondern eher kultische Zwecke wie das Zur-Schau-Stellen göttlicher Macht erfüllten: den Vorplatz, die Treppenanlage am Pyramidensockel und den Eingang in das Tempelgebäude, welches an der höchsten Stelle des Bauwerks positioniert war (Abb. 471).
Die Pyramiden wurden meist an locker aneinander gereihten kleinen und großen Plätzen errichtet, von wo aus die Menschen den Zeremonialfeiern beiwohnen konnten. Diese Feiern fanden nicht auf den Vorplätzen der Pyramidentempel statt, sondern auf der von weitem sichtbaren „Bühne" der Pyramidenstufen. Die Errichtung einer Treppenanlage von großer Breite und oftmals enormer Neigung gründete sich in erster Linie auf genau diese kultischen Handlungen. „Bei den in der späteren Zeit immer häufiger werdenden Menschenopfern mußte das Opfer (meist ein Gefangener), der die aufgehende Sonne verkörperte, die Treppe emporsteigen und oben eine ihm aufgetragene Botschaft an die Götter verkünden."[480]

[477] Vgl. KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*...S. 15f.
[478] Ebd.
[479] Vgl. ebd. S. 28
[480] Ebd. S. 57



Abb. 470, oben: Darstellung eines aztekischen Menschopfers aus dem *Codex Magliabechiano*, Florenz.

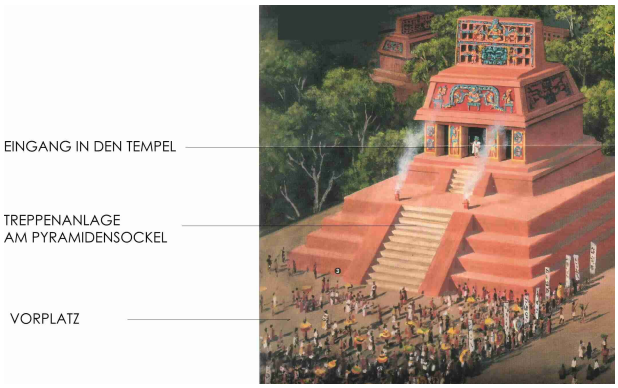


Abb. 471, rechts: Illustration des *Sonnentempels* von *Palenque*, Mexiko, nach einer Hieroglyphendatierung 646 n. Chr. eingeweiht.

Dann wurde er – nachdem man ihm auf dem Opfertisch bei lebendigem Leibe das Herz herausgeschnitten hatte – als Abschluß der Zeremonie und symbolisch für die untergehende Sonne, die Treppe hinuntergestürzt. Das geschah umso wirkungsvoller, je steiler und länger die Treppe war."[481] (Abb. 470)

Als dritter Bereich der Erschließungszone gilt der Eingang in den Hochtempel. Von hier aus blickte der Priesterfürst während einer Zeremonie auf die Menschen hinab. Seine erhöhte Position gegenüber dem Volk sollte zeigen, dass er mit den Göttern verbunden war und damit die geistige Welt mit der irdischen im Einklang bringen konnte.

Die beiden Kammern im Inneren eines Maya-Tempels sind, mit wenigen Ausnahmen, nahezu schmucklos. Sie waren insofern nur von geringer Bedeutung, als dass die Opferungen vor dem Tempel durchgeführt wurden. Der Priesterfürst wollte schließlich das Volk beeindrucken. Die wichtigste Aufgabe, welche die Eingänge in die Tempel hatten, war, gleichsam das Geheimnisvolle zu verstärken, denn das Tempelinnere blieb dem Volk, welches auf dem Platz versammelt war, stets verborgen. Zutritt hatte nur der Priesterfürst.[482]

Umrahmt wurde der Tempeleingang von zwei besonderen Konstruktionselementen, welche den Ausdruck göttlicher Macht einmal mehr unterstreichen sollten: der Gewölbezone und dem Dachkamm (*Cresteria*) des Tempelgebäudes.[483] Die aus dem einst steilen, hölzernen Tempeldach entwickelte steinerne Dachzone war geschmückt mit Götterbildern und Symbolen religiöser Geschehnisse.

---

[481] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*...S. 57
Menschenopfer wurden vermutlich aus zweierlei Motiven erbracht. Zum einen wurden Massenopferungen von Kriegsgefangenen durchgeführt, zum anderen aufwendige Opferzeremonien von Einzelpersonen wie Jungfrauen oder kräftigen, jungen Männer aus dem eigenen Volk. Die Opferung von Kriegsgefangenen sollte vermutlich in erster Linie als Abschreckung für das Volk dienen, denn der Stadtstaat wurde zentralistisch gelenkt, was immer wieder zu Revolten unter der Bevölkerung führte. Die Opferzeremonie einer Einzelperson aus dem eigenen Volk hatte, spirituell betrachtet, wesentlich mehr Bedeutung. Die Zeremonien wurden aufwendiger gestaltet, denn der Tod einer jungen Frau oder eines Kriegers bedeutete einen wirklichen Verlust für den Stadtstaat.

[482] In einzelnen Fällen findet sich an der Wandinnenseite der Hochtempel Flachreliefs. Dargestellt sind symbolische Opferszenen, die der Herrscher im Inneren vornahm. Es wäre also denkbar, dass sich hier der Priester in einen Trancezustand versetzte (vermutlich durch Selbstkasteiungen) um so vermeintliche Botschaften der Ahnen und Götter empfangen zu können. Danach trat er durch die mittlere Öffnung aus dem Tempel hervor und verkündete diese dem Volk.
(nach: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*...S. 69)

[483] *Gewölbezone* und *Cresteria* besitzen nicht nur für den Tempeleingang Valenz, sondern für das ganze Bauwerk.

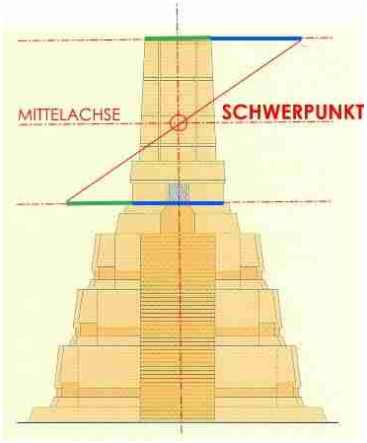




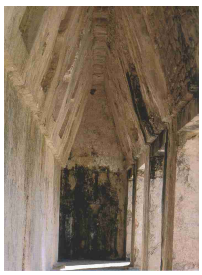
Abb. 472, oben, links:
Aufriss des *Tempels II* in *Tikal*, Guatemala, um 400 n. Chr. Darstellung der Mittelachse von Gewölbezone und *Cresteria*. Der Schwerpunkt dieser Zonen liegt knapp über der Mittelachse, was bedeutet, dass die Tempel-Pyramide kopflastig wirkt.

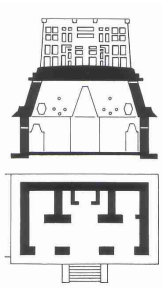
Abb. 473, oben, rechts:
Tempel II, Tikal. Eine axiale Treppe führt über drei breite Stufen auf die Plattform des Tempels, auf der sich die von einer hohen *Cresteria* bekrönte Cella erhebt.

Abb. 474, unten, links:
Steiles Scheingewölbe im *Großen Palast* von *Palenque*, Mexiko, um 600 n. Chr.

Abb. 475, unten, Mitte:
Sonnentempel von *Palenque*, Längsschnitt und Grundriss.

Abb. 476, unten rechts: *Sonnentempel* von *Palenque*, Ostansicht des Hochtempels.







Ihre oft gewaltigen Ausmaße entstanden deshalb, „weil man die für die Tragfähigkeit der Scheingewölbe [Abb. 474, 475] erforderlichen Massen des Gussmörtels vor dem Ausbrechen sichern mußte. Es ergab sich dann von selbst, daß man diese vorstehenden Flächen, die im Grunde die Bedeutung des eigentlichen Gewölbes nach außen hin verdeutlichen, besonders stark dekorierte.“[484] Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die Betonung der Gewölbezone einzig und allein dazu diente, die optische Wirkung des Gebäudes, respektive der Eingangszone zu steigern.

Neben der Wand- und Gewölbezone des Hochtempels gab es noch eine dritte Zone, welche ausschließlich dem Schmuckbedürfnis diente, die *Cresteria* (Abb. 473, 476). Auch sie hat sich aus dem hölzernen, respektive pflanzlichen Dachschmuck der frühen Tempel entwickelt, „ihre nach oben himmelwärts strebende Gebärde ist ein Symbol für den Kontakt zur göttlichen Welt, den der Tempelbau insgesamt herstellen soll.“[485]

Gewölbezone und *Cresteria* waren zusammen oft höher als die darunter liegende Außenwand des Tempels und wirkten daher oft kopflastig, was bedeutet, dass der Schwerpunkt der Fassade oberhalb der Fassaden - Mittelachse[486] liegt (Abb. 472). Das Tempelgebäude erhielt damit den - vermutlich gewünschten - bedrohlichen Charakter.

[484] Ebd. S. 74
[485] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 67
[486] Nicht zu verwechseln mit der Symmetrieachse.



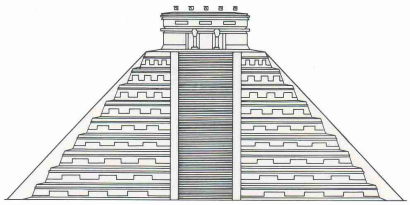




Abb. 477,links: Treppenschmuck an der *Großen Pyramide* des *Kukulkàn* (Castillo), Chichén Itzá , Yukatàn, Mexiko, um 1000 n. Chr.
Die Enden der Treppenwangen wurden als aufgerissene Federschlangenmäuler ausgebildet. Die sockelartigen, steinernen Plattformen der Pyramiden, insbesondere deren Licht- und Schattenwirkung, lassen den Eindruck einer tatsächlichen Abwärtsbewegung der Schlangenkörper entlang der Tempelpyramide entstehen.
Abb. 478, Mitte: Ansichtszeichnung von Norden der *Großen Pyramide* des *Kukulkàn* (*Castillo*), Yukatàn, Mexiko.
Abb. 479, rechts: Blick auf die monumentale Treppenanlage der *Großen Pyramide* des *Kukulkàn* (*Castillo)*, Mexiko.

Die symbolische Bedeutung der monumtenalen Treppenanlagen mesoamerikanischer Tempelpyramiden liegt vorwiegend in der Verbindungswirkung sowohl zwischen Himmel und Erde und umgekehrt. Gemeint ist damit das anfangs erwähnte gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen Menschen und Göttern, eine Art Austausch zwischen Erde und Himmel. Verdeutlicht wird dies zum einen durch die grundsätzliche Form der Treppenanlage. Perspektivisch betrachtet weist sie wie ein Pfeil nach oben, zum Himmel. Je größer der Neigungswinkel der Treppe ist, umso deutlicher kommt dieser Bezug zur Götterwelt zum Ausdruck. Umgekehrt wurden am Beispiel der Nordseite der *Großen Pyramide des Kukulkán* (*castillo*) in *Chichén Itzá* die unteren Enden der Treppenwangen als riesige aufgerissene Federschlangenmäuler[487] gebildet, welche als so genannte Götterboten interpretiert werden können.[488] Die Treppenwangen werden vom Betrachter aufgrund ihrer dynamischen Wirkung sowie ihrer Licht- und Schattenbildung als die dazugehörigen Körper der Schlangen visualisiert (Abb. 477), was den Eindruck entstehen lässt, als ob sich diese von oben, also von der Götterwelt, hinab zu den Menschen bewegen. Ihre aufgerissenen Mäuler drohen diejenigen zu verschlingen, die sich ihnen nähern (Abb. 479).

Treppen als „Eingang zum Überirdischen" finden sich in ähnlicher Form auch in anderen Kulturen, welche jedoch kaum etwas mit Mesoamerika gemeinsam haben. Die Umrisse der Tempelpyramide *Baksei Chamkrong* im kambodschanischen Angkor gleichen zweifelsohne der *Tempelpyramide II* in Tikal (Abb. 480, 481).

[487] „Gefiederte Schlange" bezeichnet in den präkolumbianischen Kulturen der mexikanischen Hochebene den „Gott der Auferstehung", welcher auch *Quetzalcoatl* genannt wird. Dieselbe Bezeichnung gilt auch für den Morgenstern (Venus). Bei den Maya-Tolteken wird diese Gottheit *Kukulkán* genannt.
(nach: STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*…S. 233)
„Die Schlange war ein heiliges Tier, sie spielte für die Ernährung der Menschen indirekt eine sehr wichtige Rolle, da sie das Ungeziefer vertilgte, das die Maisfelder bedrohte. Und ohne gesunde Maisfelder konnten die Menschen nicht überleben."
(nach: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 44)

[488] Vgl. STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*…S. 187f.



Abb. 480: *Baksei Chamkrong*, Angkor, Kambodscha, um 920 n. Chr.
Auf einer vierstufigen Laterit-pyramide steht ein Tempelturm aus Backstein, zu dem durch-gehende, von Mauern eingefasste Mitteltreppen führen.

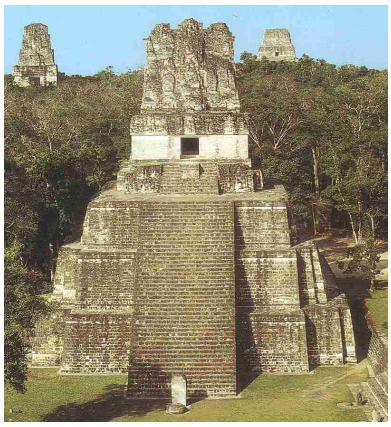


Abb. 481: *Tempel II*, Tikal, Guatemala, 8, Jh. n. Chr.
In ihrer Stufenform, der Lage der Treppe sowie dem obigen Tempelgebäude mit Dachkamm ist die mesoamerikanischen Tempelpyramide der angkor-ianischen Tempelpyramide sehr ähnlich.

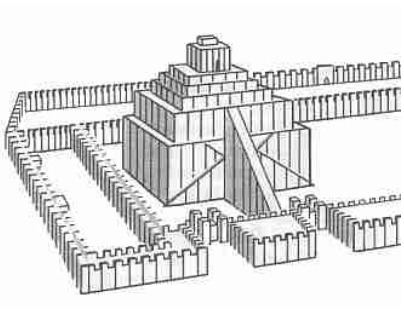


Abb. 482: Tempelbezirk des Marduk, Babylon, Irak,
1. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr.
Der Tempelturm basiert auf einem Grundquadrat von 90 x 90 m. Überliefert sind 7 Abstufungen über der Erde als Symbol der babylonischen Weltvorstellung. Die Gesamthöhe wird bis zum Tempeldach mit 90 m angegeben.

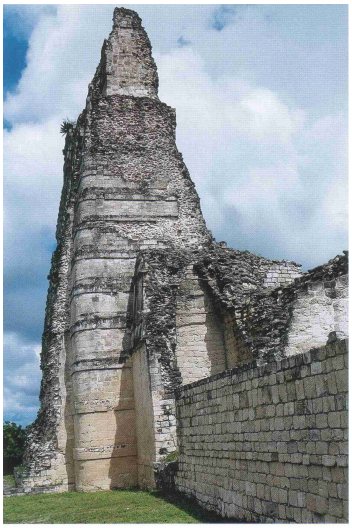
Ebenso lassen sich architektonische Parallelen zwischen den zuvor genannten Tempelpyramiden und der mesopotamischen *Zikkurat* feststellen (Abb. 482).[489] Alle drei Gebäudetypen werden von mehreren senkrechten oder schrägen Stufen gebildet, welche das Gefälle der Seiten durchbrechen.

Die Funktionen der Treppenanlagen stimmen großteils überein: Sie sind eine Art Verbindungsmittel, ein Schwellenbereich, zwischen der menschlichen und der göttlichen Welt. In ihrer Form symbolisieren sie das Emporsteigen in das Reich der Götter. Die Treppenläufe, welche direkt zum Hochtempel oder Heiligtum führen, sind zum größten Teil sehr lange, wie etwa jener des *Tempels I* in Tikal, welcher eine ungefähre Länge von 30 Metern misst. Die Auftritte sind meist höher als tief und daher oft von schwindelerregender Steilheit. Diese zu erschließen bedarf besonderer körperlicher Anstrengung, welche unweigerlich mit einer Steigerung des Bewusstseins verbunden ist. „Es ist schwindelerregend, sich an einem Seil haltend, die steile Treppe zu erklimmen. Oben spürt man das Ausgeliefertsein an das unabänderliche Schicksal, das die Götter verhängen."[490]

Trotz ihrer Sogwirkung vom umgebenden Platz stellen Treppenanlagen dieser Form eine enorme Verzögerung in der Erschließung des Gebäudes dar. Zu erwähnen ist jedoch, dass die monumentale Form der Treppenanlagen das Volk meist nur visuell beeindrucken sollte, denn Zutritt zum Tempelgebäude hatten in den verschiedensten Kulturen oft nur die Priester.

[489] *Köster* bemerkt hiezu, dass Pyramidentempel ähnlicher Form, jedoch aus unterschiedlichen Kulturen, nur Momentaufnahmen verschiedener Entwicklungen sind, bei denen es nur in diesem „Augenblick" (so im Originaltext) zu einer auffallenden Ähnlichkeit kam.
(Vgl. dazu: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 85)

[490] Ebd. S. 57



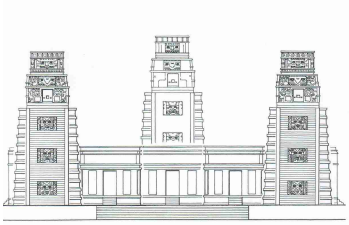




Abb. 487: Treppe der *Struktur E-8* in Uaxactún, Guatemla.

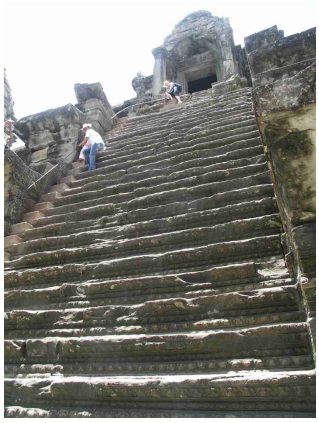


Abb. 488: Treppe zum zentralen Tempelturm von *Angkor Vat*, Kambodscha.





Abb. 483, links oben: Pyramidenturm am Zeremonialzentrum von *Xpuhil*, Yucatàn, Mexiko, 7. – 8. Jh. n. Chr.
Abb. 484, links unten: Rekonstruierte Ansicht der drei Pyramidentürme von Xpuhil, Mexiko.
Abb. 485, links unten: Modell der drei Pyramidentürme von Xpuhil, Mexiko.
Abb. 486, rechts unten: Treppe am *Wat Arun*, Bangkok, Thailand.

Schließlich erfahren Treppenanlagen als „Mittel des Eingangs" in vielen Beispielen unterschiedlicher Kulturen oft eine enorme vertikale Steigerung, sodass ihre Funktion lediglich auf die einer „Scheintreppe" reduziert ist (Abb. 483-488). Treppen dieser Art sind kaum erschließbar. Am Beispiel der drei Pyramidentürme[491] am Zeremonialzentrum von *Xpuhil* in Yucatàn (Abb. 483-485) „sind die „angeklebten" Treppen zu reinen Attrappen degeneriert."[492] Das Motiv der Treppe wurde zu einem reinen Dekorationselement. Errichtet wurde sie vermutlich nur mehr für die Gottheit selbst als symbolisches Verbindungselement zu den Menschen. Umgekehrt trennte sie die Menschen von den Göttern, denn die Treppe zu besteigen, war nahezu unmöglich.
Im kamodschanischen Angkor wie auch in Mesoamerika war es nur den Priestern gestattet, die Treppenanlagen zu erklimmen: In den Tempeltürmen Angkor residierte der Gott in Gestalt einer Statue, und hier wurde jener Ritus vollzogen, durch den der Herrscher oder Priesterfürst mit der Gottheit eins wurde.[493] Die mesoamerikanischen Hochtempel dienten anfangs vermutlich nur zur Aufbewahrung von Opfergaben und Kultgeräten. Nach und nach wurde es üblich, in den Tempeln direkten Kontakt mit den

[491] Am Beispiel der „Pyramidentürme" von *Xpuhil* wird aufgrund der hochstrebenden Form nicht mehr von „Stufenpyramiden" gesprochen, obwohl sich diese Turmformen eindeutig von den Stufenpyramiden herleiten.
[492] KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 57 sowie S. 88f.
[493] Vgl. STIERLIN, Henri, *Angkor*…S. 149f.

Göttern aufzunehmen.[494]
Am Beispiel der Pyramidentürme von *Xpuhil* war es selbst den Priestern unmöglich, die zu einer fast ebenen Wandfläche mutierte steile Treppe zu besteigen. Aus diesem Grund wurden im Inneren der Türme komplizierte Treppenhäuser angelegt, welche unter anderem in den großen Mäulern der *Chac-Masken* endeten (Abb. 484). Die Öffnungen der Masken konnten bei Zeremonialfeiern ähnlich wie die Tore der Tempel benutzt werden.

Ein Vergleich der Treppenanlagen mesoamerikanischer Tempelpyramiden mit heutigen europäischen Bauvorschriften zeigt, dass deren Stufenverhältnisse weder nach Kriterien der Bequemlichkeit noch nach Sicherheit gewählt wurden, sondern allein nach deren architektonischer Wirkung. Das normative Stufenverhältnis wie es beispielsweise die ÖNORM in Österreich vorgibt, beträgt heute maximal 18 cm an Stufenhöhe und mindestens 26 cm an Stufenbreite. Die Stufenkerne der mesoamerikanischen Tempelpyramiden besaßen oftmals die dreifache Größe.
Somit ist klar, dass Erschließungszonen mit Treppenläufen dieser architektonischen Wirkung auf den Menschen in Zukunft aufgrund der oft sehr strengen baugesetzlichen Vorschriften kaum wieder errichtet werden können, was einmal mehr den historischen Wert der der einstigen Hochkulturen unter Beweis stellt.

[494] Vgl. KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 62

STUFEN INS JENSEITS

Eingangzonen, welche über Stufen hinab zu ihrem Bestimmungsort führen, sind vielerorts in kultischen Bauten integriert, welche unmittelbar mit der Thematik von Tod und Auferstehung verbunden sind. Hierbei führen sie zu Räumen hinab, welche entweder unterhalb der Erde liegen und deren Überbauung vom einfachen Erinnerungsstein bis hin zum mächtigen Memorialbau verschiedenste architektonische Formen annehmen kann, oder auch oberhalb der Erde liegen, etwa in Form der Grabkammer eines Grabhügels bis hin zum Pyramiden- oder Tempelgrab, wo trotz großer Bauhöhen der Weg zur Grabkammer mit einem Abstieg verbunden ist.
Vorerst stellt sich aber die Frage, weshalb Menschen unterschiedlichster Kulturen seit jeher vielfach die Form der so genannten *Erdbestattung*[495] wählen, respektive eine Bestattungsstätte unterhalb der Erde, in welcher die sterblichen Überreste aufbewahrt werden. Abgesehen vom hygienischen Aspekt der raschen Verwesung[496] des Leichnams in einem Sarg oder Tuch unterhalb der Erde, findet sich eine mögliche Antwort im allgemein verbreiteten Glauben, dass die Menschen gleichsam „aus der Erde geboren sind" und im Tod wieder zu ihr zurückzukehren.[497] „In vielen Sprachen heißt der Mensch „aus der Erde Geborener"... Noch wir Europäer haben das dunkle Gefühl einer geheimen Verbundenheit mit der Heimaterde. Das ist die religiöse Erfahrung der Autochthonie: man fühlt sich als einer der „Hiesigen", ein Gefühl von kosmischer Struktur, das über die Solidarität mit der Familie oder den Ahnen weit hinausgeht. Im Tode wünscht man zur Mutter Erde zurückzufinden, in der Heimaterde begraben zu werden. „Krieche zur Erde, deiner Mutter!", sagt der *Rig-Veda* (X, 18,10). „Du, der du Erde bist, ich bette dich in die Erde!", heißt es im *Atharva-Veda* (XVIII, 4, 48). „Mögen Fleisch und Knochen wieder zur Erde zurückkehren", ruft man bei den chinesischen Bestattungszeremonien."[498] Schließlich wird in der katholischen Kirche am ersten Tag der Fastenzeit, am *Aschermittwoch*, als Zeichen der Buße den Gläubigen während der Messe das so genannte *Aschenkreuz* auf die Stirn gezeichnet. Dabei wird ein Gebet gesprochen: „Gedenke Mensch, dass du aus dem Staube hervorgegangen bist und zum Staube zurückkehren wirst."[499]

---

[495] Der Begriff *Bestattung*, auch *Begräbnis*, bezeichnet die feierliche Beisetzung Verstorbener. Unter den verschiedenen Bestattungsformen wird zwischen *Erdbestattung, Luft- bzw. Seebestattung* sowie der *Einäscherung* unterschieden. Die Beisetzung kann je nach Religion von unterschiedlichen Bestattungsriten (Funeralriten) begleitet sein. Die Vorschriften und Regeln im Zusammenhang mit Tod und Beisetzung hängen eng mit dem religiösen Verständnis des Todes und dem Glauben an ein Jenseits zusammen.
(nach: „Bestattung". *Microsoft ® Encarta ®* 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten)

[496] Im Gegensatz zur *Fäulnis*, welche unter Sauerstoffabschluss stattfindet, entstehen bei reiner *Verwesung*, welche nur in Anwesenheit von Sauerstoff stattfindet, keine giftigen und unangenehm riechenden Stoffwechselprodukte. Je mehr Sauerstoff im Boden vorhanden ist, das heißt je trockener der Boden ist, desto schneller geht die Verwesung des Leichnams voran.

[497] Vgl. ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*...S. 123ff.

[498] Vgl. ebd. S. 123

[499] Dieser vermutlich von *Papst Gregor I.* eingeführte Brauch ist seit der *Synode von Benevento* 1091 üblich. Er geht aller Wahrscheinlichkeit auf die Praxis öffentlicher Buße im Mittelalter zurück, bei der die Büßer sich selbst mit Asche bestreuten. Der lateinische Name *dies cinerum* (Aschentag) ist erstmals in der Abschrift eines gregorianischen Sakraments (vermutlich aus dem 8. Jahrhundert) überliefert.

Um die Bedeutung des Abstiegs, also des Zurückkehrens zur *Terra Mater*, welcher vermutlich symbolisch vielerorts in die Grabarchitektur übertragen wurde, noch anschaulicher zu machen, wird schließlich der einst weit verbreitete Brauch des Niederlegens eines Neugeborenen auf die Erde angeführt. Dieser bestand darin, ein Kind, sobald es gebadet und gewickelt war, hinunter auf die Erde zu legen. Dann hob der Vater das Kind zum Zeichen, dass er es anerkennt, auf (*de terra tollere*). „Im alten China „wird der Sterbende, ebenso wie das neugeborene Kind, auf den Boden gelegt… Für Geburt und Tod, für den Eintritt in die lebende Familie und in die Familie der Ahnen (und ebenso für das Verlassen beider) gibt es eine gemeinsame Schwelle, die Heimaterde…“[500]
Resümierend lässt sich feststellen, dass die weltweite religiöse Verbundenheit mit der Erde sowie ihre Betrachtung als Schwelle ins Jenseits und in weiterer Folge als religiös-magischer Ort der Wiedergeburt einen wesentlichen Einfluss auf die Grabarchitektur verschiedenster Kulturen genommen haben. Die architektonische Analyse unterschiedlichster Grabbauten zeigt, dass außerordentlich viele Beispiele von Eingangszonen folgendes gemeinsames Kriterium aufweisen: Sie führen über einen Abstieg in Form von Rampen oder Treppenanlagen, manchmal sogar über Falltüren und Leitern, zur Grabstätte hinab.

Am Beispiel der im 7. Jahrhundert n. Chr. errichteten *Inschriftenpyramide* von *Palenque* in Mexiko (Abb. 489, 490) führt vom Inneren des Hochtempels ein Treppenhaus hinab zu einer rund 7 m langen, 7 m hohen und 3,75 m breiten, überwölbten Krypta, welche teilweise unter dem Niveau des Vorplatzes liegt.[501]

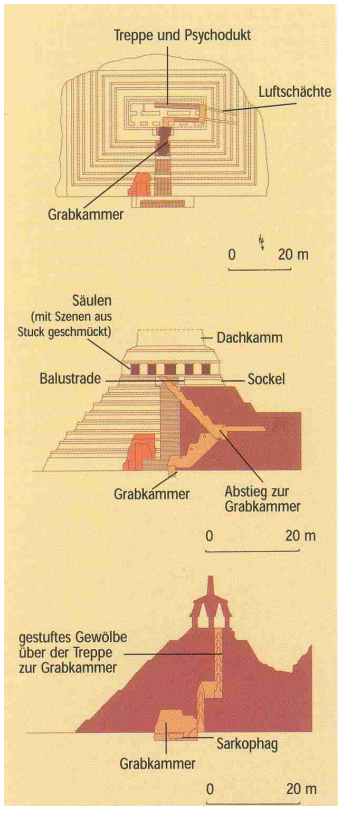


Abb. 489: Rechts oben: Grundriss des *Tempels der Inschriften*, *Palenque*, Mexiko, 7.Jh. n. Chr.
Der Zugang zur Treppe, die zur Grabkammer von *König K´inich Janaab Pacal* führt, wurde erst in den 1950er Jahren entdeckt, als Archäologen im Boden des Hochtempels große Steinplatten mit Grifflöchern entdeckten. Darunter kam ein überwölbtes Treppenhaus zum Vorschein, das vollständig mit Schutt gefüllt war.
Rechts, Mitte: Aufriss und Schnittdarstellung des *Tempels der Inschriften, Palenque*.
Die Krypta befindet sich nahezu im Zentrum der Tempelpyramide und liegt teilweise unter dem Niveau des Vorplatzes. Betreten wird sie aus nördlicher Richtung.
Rechts unten: Schnitt durch den *Tempel der Inschriften*, *Palenque*.
Der Querschnitt zeigt Lage und Größe der Grabkammer im Vergleich zum Hochtempel auf dem Pyramidensockel.

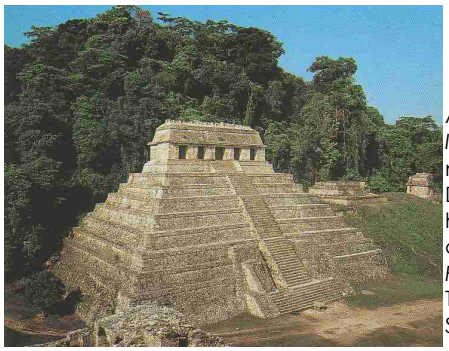


Abb. 490, links: *Tempel der Inschriften*, *Palenque*, Mexiko, nordöstliche Ansicht.
Der Pyramidentempel ist ein 25 m hoher Schrein zum Andenken an den Maya-König *K´inich Janaab Paca,I* welcher hier nach seinem Tod im Jahr 683 n. Chr. von seinem Sohn *Chan Bahum* bestattet wurde.

(nach: „Aschermittwoch“. *Microsoft ® Encarta ®* 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten)

[500] ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*…S. 125

[501] Vgl. KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 82 sowie GRUBE, Nikolai, *Maya. Gottkönige im Regenwald*…S. 204

Zunächst führt eine lange, schmale Treppe mit überkragendem Gewölbe in westlicher Richtung hinunter in eine Vorhalle, welche durch zwei Lüftungsgänge mit einem versenkten Hof auf halber Höhe der Tempelpyramide verbunden ist (Abb. 489). Ein zweiter Treppenlauf führt in östlicher Richtung weiter in die Grabkammer hinab, wo sich ein Sarkophag mit kunstvoll bearbeiteter Steinplatte befindet (Abb. 493).

Köster[502] geht davon aus, dass König *Pacal* sein eigenes Grab im Inneren des Pyramidensockels selbst anlegen ließ. „Ob tatsächlich, wie die neuere Forschung [nach SCHELE, Linda und FREIDEL, David, *Die unbekannte Welt der Maya. Das Geheimnis ihrer Kulturen entschlüsselt*, München 1991] annimmt, Pacal die gesamte Inschriftenpyramide in seinen letzten Lebensjahrzehnt hat bauen lassen, ob diese wenigen Jahre für den Bau der großen Pyramide ausreichten, ob es an dieser Stelle vielleicht doch eine ältere Pyramide gegeben hat, …, bleibt letztlich ungeklärt."[503]

Beiläufig stellt sich die Frage, ob die Mayapyramide, ähnlich der ägyptischen Pyramide, die Funktion einer Grabpyramide hatte (Abb. 491). Dafür würde sprechen, dass Vorraum und Hauptkammer des Hochtempels der *Inschriftenpyramide* völlig gleich ausgebildet sind. Vom Vorraum aus blickte der Priesterfürst auf die Freitreppe hinab, wo - gut sichtbar für das Volk - rituelle Opferungen stattfanden. Im Hauptraum fanden vermutlich Opferszenen des Herrschers selbst statt. Hier befindet sich auch der Zugang zum Treppenhaus, welches hinab zur Grabkammer im Inneren der Pyramide führt. Dieser Aspekt deutet möglicherweise darauf hin, dass für die Erbauer der Mayapyramide Vorraum und Hauptraum des Hochtempels eine gleich große Bedeutung hatten.

Gegen die Funktion als Grabpyramide spricht jedoch, dass die *Inschriftenpyramide* von *Palenque* die einzige ist, in der Archäologen bisher eine Bestattung entdeckt haben, die wohl gleich nach der Fertigstellung der Pyramide vorgenommen wurde.[504]

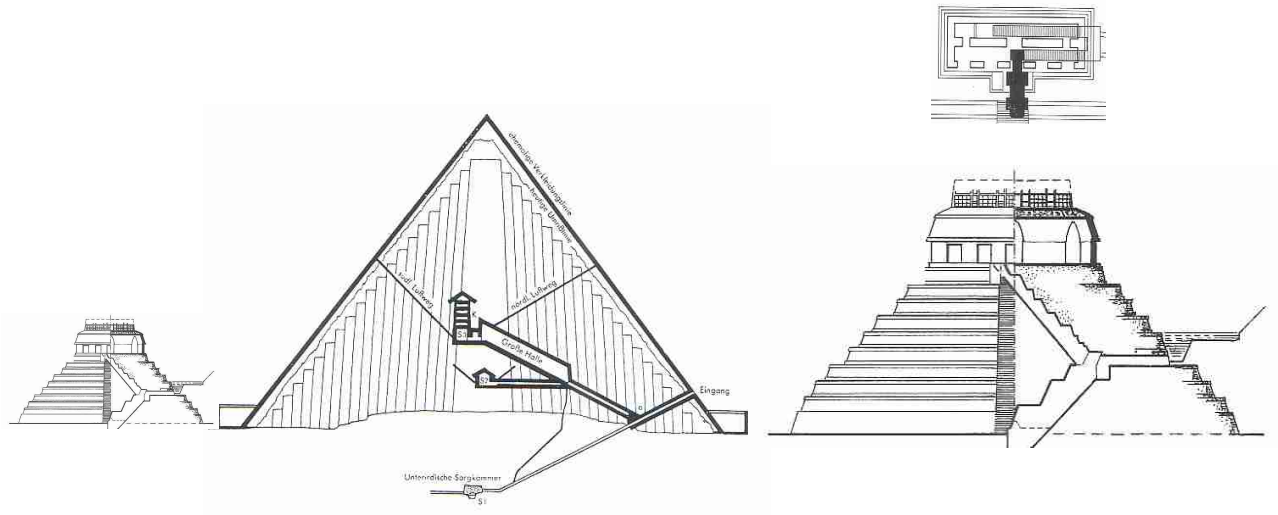


Abb. 491: Größenvergleich von *Cheopspyramide* und *Inschriftenpyramide*.
Mitte: *Cheopspyramide*, *Gizeh*, Ägypten, um 2585 v. Chr., Nord-Süd-Schnitt;
Basislänge: 230 m, Höhe: 146,60 m
Rechts: *Inschriftenpyramide*, *Palenque*, Mexiko, um 670 n. Chr., Ansicht und Schnittdarstellung, darüber Grundriss des Hochtempels; Basislänge: ca. 65 m, Höhe: 25 m

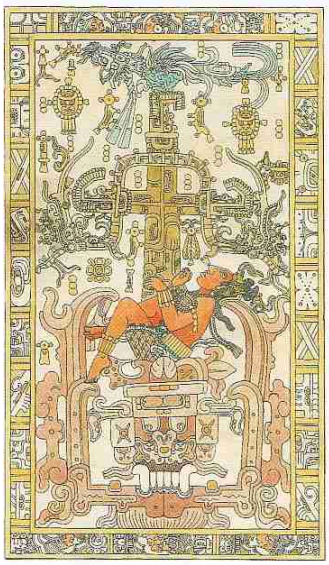
502 KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*…S. 80

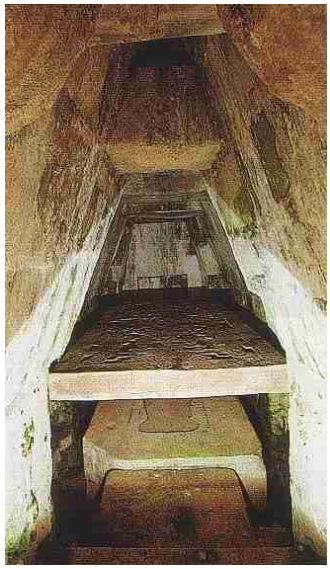
503 Ebd.

504 Ebd. S. 82

Abb. 492, links: Reproduktion der Darstellung auf der Sargplatte König *Pacals* in dessen Grabkammer 22 Meter tief im Inneren der *Inschriftenpyramide* von *Palenque*, Mexiko.

Abb. 493, rechts: Grabkammer König *Pacals*. Unter der geöffneten Sargplatte (8 Tonnen schwer) ist der Sarkophag mit einer Vertiefung für den Leichnam des Herrschers zu sehen. Die Maße des monolithischen Sarkophages sind – ebenso wie bei der ägyptischen Pyramide - ein sicheres Indiz darauf, dass dieser bereits vor der Erbauung der Pyramide dort aufgestellt wurde.





Der Beweggrund, König *Pacal* 22 Meter tief im Inneren der *Inschriftenpyramide* von *Palenque* zu bestatten, basiert vermutlich auf dem Vegetationskult der Maya:
Pacal deifiziert in seinem Tod zur großen Gottheit der (Mutter) Erde, zum *Gott des Maises*. „In einer Kultur, die auf diesem Bodenerzeugnis beruht, ist eine solche Verehrung leicht verständlich: Das Wohlergehen oder der Hunger aller hängt in der Tat von dieser lebenswichtigen Pflanze ab."[505] Das Relief der Sargplatte (Abb. 492, 493) zeigt den verstorbenen König am Stamm des *kosmischen Baumes* herabsteigen. In der Mitte des Stammes symbolisiert eine doppelköpfige Schlange jenen Weg ins Jenseits, welchen bereits die Vorgänger und Ahnen des Königs gegangen waren.[506]
Eliade[507] findet im Leben des Baumes seit jeher einen signitiven Ausdruck für die Seinsweise des Kosmos, vor allem seine Fähigkeit, sich endlos zu regenerieren. Auch „das Mysterium des unerschöpflichen Erscheinens des Lebens ist mit der rhythmischen Erneuerung des Kosmos verbunden…"[508], denn „das menschliche Leben wird nicht als kurze Erscheinung in der Zeit – zwischen zwei Nichts – empfunden; es geht ihm eine Präexistenz voraus, und es folgt ihm eine Postexistenz."[509]
Zudem ist das Bild des Baumes ein Ausdruck für Leben, Jugend, Unsterblichkeit und Weisheit. „Der Baum wird also dem religiösen Menschen zum Ausdruck für alles *Reale* und *Heilige* schlechthin, für alles, was die Götter von Natur besitzen, von den Menschen aber nur wenige Privilegierte, die Heroen und Halbgötter, erreichen können. Deshalb erscheint in den Mythen von der Suche nach der Unsterblichkeit und ewiger Jugend ein Baum mit goldenen Früchten oder wunderbaren Blättern, der „in einem fernen Land" steht (in Wirklichkeit in der anderen Welt) und von Ungeheuern (Greifen, Drachen, Schlangen) bewacht wird."[510]

505 STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*…S. 60
506 Vgl. DOMENICI, DAVIDE, *Mexiko. Archäologischer Reiseführer*…S. 98f.
507 Vgl. ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*…S. 130ff.
508 Ebd. S. 130
509 Ebd.
510 Ebd. S. 131

Der *reale* Baum, welcher als Sinnbild für ewiges Leben gilt, wächst ebenso wie der lebenspendende Mais aus der Erde. Auch die Menschen sind, wie eingangs erwähnt, einem althergebrachten Glauben nach „aus der Erde geboren". Nach den Ausführungen *Eliades* macht möglicherweise auch dieser Aspekt den Baum zum Ausdruck des *Heiligen*. Genau diese Betrachtungsweise würde auch die Position der Grabkammer König *Pacals* auf Bodenniveau der Tempelpyramide erklären. Sein Körper und sein Grab sind *real*, Symbolik und Lage des Grabes jedoch machen diese zur geweihten Stätte und den König zu einem göttlichen, *heiligen* Wesen.
Die Regeneration der Natur sowie der Rhythmus der Vegetation erklären damit die religiöse Sicht des Lebens und des Todes und in weiterer Folge Positionierung und Ausformulierung der Grabkammer. Diese sollte die Möglichkeit schaffen, dem König im Tod Unsterblichkeit, Allwissenheit und Allmacht zu verleihen. Die Eingangszone zum Grab, das Treppenhaus, führt damit gleichermaßen hinab oder zurück zu den Wurzeln des Lebens.
Auch die Positionierung der Grabkammer nahezu im Zentrum der Tempelpyramide kann möglicherweise mit der Symbolik des kosmischen Baumes definiert werden. „Das Urbild des Baumes steht in der Mitte des Alls und verbindet Himmel und Erde, bei den Germanen die Weltesche Yggdrasil, in persischer Überlieferung als gewaltiger, aus dem Ozean aufragender Baum, im älteren Hinduismus als umgekehrter Baum mit den Wurzeln im Himmel… Bei den Azteken galt der Yucca-Baum als Ursprungsland und als Heimat aller Lebensmittel."[511] Das Grab *Pacals*, respektive seine Darstellung unter dem kosmischen Baum, sollte schließlich ein Hinweis auf seine Rolle als „Stütze des Universums" sein, welche er zu Lebzeiten spielte.[512]

Ein Beleg dafür, dass ähnliche Umstände oder Bedürfnisse zu einander ähnlichen Bauwerken führen können, ist die Analogie der mesoamerikanischen Tempelpyramide zum ägyptischen Pyramidengrab[513] (Abb. 494, 495). In beiden Fällen bestand der Wunsch, dem Priesterfürsten oder Pharao an einem bedeutenden Ort eine für die Nachwelt verborgene Grabkammer zu schaffen. Das Grabmonument König *Netjerichet-Djoser* (2860 – 2840 v. Chr., 3. Dynastie), eine Stufenpyramide auf rechteckigem Grundriss in *Saqqara* im Norden Ägyptens, besitzt wie die *Inschriftenpyramide* von *Palenque* eine zentrale Grabkammer, welche jedoch unterirdisch angelegt wurde (Abb. 496). Erschlossen wurde diese Kammer über einen absteigenden Korridor, dessen Eingang cirka 20 m nördlich der ursprünglichen *Mastaba (M1)*, einem Graboberbau in Form eines quadratischen Steinmassivs, lag.

511 LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*…S. 80

512 Vgl. DOMENICI, DAVIDE, *Mexiko. Archäologischer Reiseführer*…S. 99

513 Im Unterschied zur mesoamerikanischen Tempelpyramide gab es bei der ägyptischen Pyramide keine Außentreppen zum Emporsteigen, ebenso wenig gab es oben einen Tempel oder einen irgendwie gearteten architektonischen Höhepunkt als Ziel.
„ Die [ägyptische] Pyramide war ein Bauwerk, das die heilige Person des Königs erhöhte und ihn himmelwärts in den Bereich des Sonnengottes Re erhob." (nach: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*…S. 75)



Abb. 494: *Tempel der Inschriften*, *Palenque*, Mexiko, 7. Jh. n. Chr., Nordansicht.



Abb. 495: Stufenpyramide des *Djoser*, Sakkara, Ägypten, um 2680 v. Chr. (3.Dyn.), Nordansicht.

Stadelmann[514] geht davon aus, dass dieser Zugangskorridor zum unterirdischen Grab vermutlich in einem ursprünglichen Totentempel[515] seinen Anfang nahm. Aufgrund mehrmaliger Erweiterungen der *Mastaba* wurde dieser Tempel nach Norden, an die Basis der 6-stufigen Pyramide verlegt.

Der absteigende Korridor führte über eine hohe Galerie zu einer Vorkammer des Königsgrabes, der so genannten *chambre de manœuvre* (Manövrierraum). Der Zugang zum Grab erfolgte über eine Öffnung im Boden der Vorkammer, welche bis zum Begräbnis des Königs offen gehalten wurde. Danach wurde sie mit einem Verschlussstein aus Granit, welcher von der Vorkammer aus herabgelassen wurde, geschlossen. Zudem befand sich über der Grabkammer ein cirka 7 x 7 m breiter und 28 m tiefer Grabschacht, welcher zum Schutz vor Plünderungen ebenso nach dem Begräbnis des Königs mit Steinmaterial gefüllt wurde (Abb. 496).

Im Unterschied zum Grab König *Pacals* in *Palenque* wurden um das Grab König *Djosers* drei Galeriesysteme angelegt, welche vom Schachtboden aus nach Norden, nach Westen und nach Süden abzweigen. Vermutlich handelt es sich um Magazine, respektive Speicher, welche zur Versorgung des Königs im Jenseits angelegt wurden (Abb. 497).

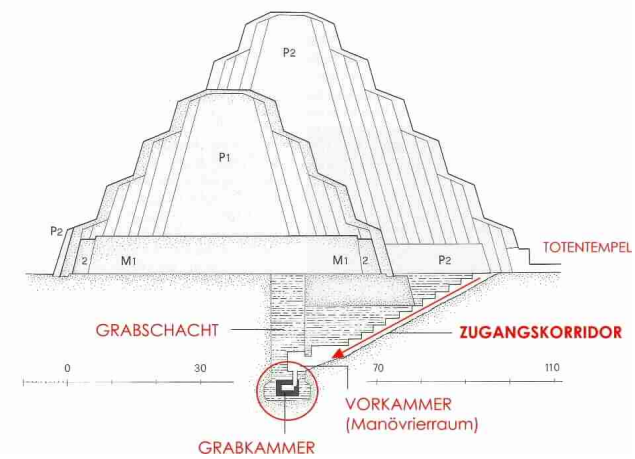


Abb. 496: Hauptphasen der Entwicklung der Stufenpyramide des *Djoser* in *Sakkara*, Ägypten, Schnitt Nord-Süd.
Die Grabstätte König *Djosers* war zunächst als *Mastaba* mit cirka 71,5 m Seitenlänge und 8,40 m Höhe geplant und errichtet worden. Der Steigerung des Königtums ins Göttliche schien diese traditionelle Form des Graboberbaus vermutlich nicht mehr angemessen und so wurde nach zweimaliger Ummantelung (M2, M3) der ursprünglichen *Mastaba* ein vierstufiger, cirka 42 m hoher Baukörper errichtet, der dann in einem letzen Bauabschnitt auf cirka 100 m verbreitert und mit 6 Stufen auf 60 m erhöht wurde.

514 Vgl. STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*…S. 42f.

515 *Arnold* spricht in diesem Zusammenhang nicht von einem „Totentempel" sondern von einem „palast- oder tempelartigen Gebäude unbekannter Funktion mit Reinigungsbecken".
(nach: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*…S. 68f.)

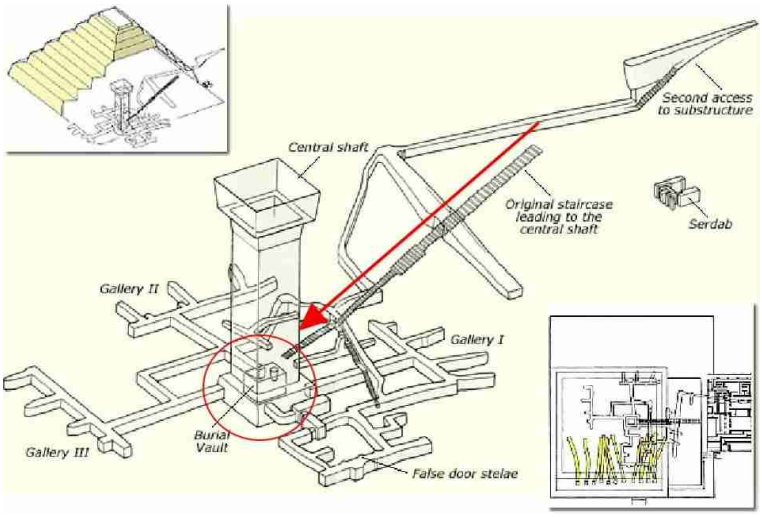


Abb. 497: Axonometrische Darstellung der unterirdischen Grabanlage König *Djosers* in *Sakkara*.

Neben dem beschriebenen linearen Treppenkorridor musste nach der Überbauung der ursprünglichen Mastaba ein weiterer Zugangskorridor angelegt werden.

Ein viertes Galeriesystem östlich des Grabschachtes konnte sowohl durch einen vom Grabkorridor abzweigenden Gang wie auch vom Schacht aus erreicht werden. Es bildet ein nahezu quadratisches Gangsystem, welches um einen massiven Felskern angelegt wurde. Dieser Kern war teils mit Kalkstein, teils mit Fayencekacheln verkleidet. Dargestellt wurden neben verschiedenen Motiven des Königs mehrere Scheintüren und Fenster. „Dieses Galeriesystem stellt demnach den königlichen Palast mit seinen Mattenverkleidungen und den Palasttoren dar, die Korridore sind wirklich, der eigentliche Palast und dessen Innenräume ist das Massiv des Felskern, um den herum die Korridore ausgehauen sind."[516]

Aus religiöser Sicht symbolisiert der absteigende Korridor zur Grabkammer den Zugang zu König *Djosers* „Haus für die Ewigkeit"[517], denn formal, konstruktiv aber auch was seine Ausstattung betrifft, sollte es die Möglichkeit schaffen, der Endlichkeit des irdischen Daseins zu entfliehen. „Die realistische Ausgestaltung der Substrukturen in Nachbildung eines irdischen Wohnhauses bis ins kleinste Detail zeigt unmißverständlich, daß man sich den Verstorbenen in seinem Grab wohnend vorstellte,..."[518]. Die Grabanlage diente als irdische Aufenthaltsstätte für den *Ka*, der Seele des Verstorbenen. Um dem Toten, respektive seinem *Ka*, eine jenseitige Existenz zu ermöglichen, musste die Grabanlage mit unzähligen Gütern und Vorräten versorgt werden.

Die unterirdischen Räume der Grabanlage wurden ab der 2. Dynastie im so genannten *Stollenbauverfahren* angelegt, das heißt, sie wurden horizontal ins Felsmassiv geschlagen.[519] Dadurch konnten sie imposante Ausdehnungen erlangen, da das Problem der Überdachung einzelner Räume nicht gegeben war.[520] Zudem lag nun die Bestattungskammer im stabilen Fels und musste nicht mehr wie bei den ursprünglichen Mastabas mit Ziegeln ausgemauert werden.

---

[516] STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*...S. 44

[517] JÁNOSI, Peter, *Die Gräberwelt der Pyramidenzeit*...S. 3

[518] Ebd. S. 14

[519] Vgl. ebd. S. 12

[520] Das Grab S2302 im Norden *Sakkaras*, welches zu den größten Privatgräbern der frühen 2. Dynastie zählt, besitzt eine etwa 37 m lange Substruktur, entlang derer sich beiderseits Felskammern reihen, welche einst dem Verstorbenen als Magazine und Vorratslager dienten.
(nach: JÁNOSI, Peter, *Die Gräberwelt der Pyramidenzeit*...S. 12)

Eine der wichtigsten Funktionen des ägyptischen Grabes, die Bewahrung des Leichnams, konnte im Inneren des stabilen Felsmassivs hervorragend erfüllt werden und erklärt damit die Funktion und die oft unverhältnismäßig langen Abstiegskorridore zur Grabkammer und deren Nebenräume.

Architektonische Parallelen zum ägyptischen Pyramidengrab sowie zum Grab der *Inschriftenpyramide* von *Palenque* finden sich auch im christlichen Kirchenbau, respektive in deren begehbaren Grabstätten, den *Krypten*[521]. Um in ihr Inneres zu gelangen, müssen in gleicher Weise oftmals Treppen hinab gestiegen werden. Bevor jedoch ausführlich auf die Parallelen und deren Bedeutung dieser abwärts führenden Eingangszonen eingegangen wird, sollen kurz Herkunft, Form und Positionierung von *Krypten* im christlichen Sakralbau erläutert werden:
Krypten sind gottesdienstliche Räume, meist unter dem *Chor*[522] einer Kirche angeordnet. Seit dem frühen Mittelalter werden hier Reliquien aufbewahrt, desgleichen auch Märtyrer und Heilige, in späteren Jahren auch weltliche Würdenträger bestattet. Die frühesten Krypten waren unterirdische Stollen (*Stollenkrypta*), die sich kreuzten und mehrere Grabkammern berühren konnten.[523] Reliquien von Märtyrern wurden aufgrund ihrer religiösen Bedeutung zunehmend von Pilgern aufgesucht. Um die Pilger näher an das Grab heranführen zu können, wurden in weiterer Folge die Stollen der Apsis folgend angelegt, wodurch ein Umgang um das Grab entstand. Eine dieser ersten *Ringkrypten* befand sich in *Alt- St. Peter* in Rom (um 590 n. Chr.), auch *Konstantinsbasilika* genannt.

Das Grab des *Heiligen Petrus* wurde bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. innerhalb der Nekropole an der römischen *Via Cornelia* durch ein besonderes Grabmal hervorgehoben (Abb. 498). Zu Ehren des Apostels ließ Kaiser *Konstantin* zu Beginn des 4. Jahrhunderts n. Chr. über dem Grab eine Basilika errichten. Damit das Grab nicht in einem unterirdischen Bau (*Unterkirche*) liegen musste, wurde die Gräberstraße auf dem ansteigenden Gelände am Fuße des Vatikans zugeschüttet und die Kirche auf einem höheren Niveau positioniert.[524]

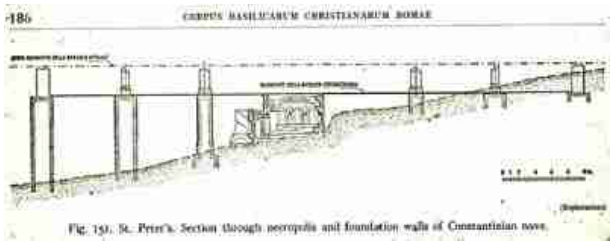


Abb. 498: Fundamente der *Konstantinsbasilika* (*Alt.-St. Peter*) über der Gräberstraße der vatikanischen Nekropole in Rom, um 320 n. Chr.

[521] Der Begriff *Krypta* ist der lateinischen Sprache (*crypta*) und zuvor der griechischen Sprache entlehnt worden *(krýptē, krýptō*) und bedeutet „verberge, verstecke".
Eine etymologische Ableitung des Begriffes *Gruft* (althochdeutsch *gruft, kruft*, „Höhle, Schlupfwinkel") aus dem Wort *Krypta* wird vermutet, lässt sich aber nicht mehr mit Sicherheit bestimmen.
(nach: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch*, 24. Auflage, Berlin (Gruyter) 2002)

[522] In der Architektur bezeichnet der Begriff *Chor* den Versammlungsplatz der Geistlichen im Gotteshaus, also jenen Bereich zwischen Altarraum und Gemeindeschiff. In der Praxis wird unter *Chor* der Altarraum missverstanden.
(Definition nach: BERGER, Rupert, *Pastoralliturgisches Handlexikon. Das Nachschlagewerk für alle Fragen zum Gottesdienst*, Freiburg u.a. (Herder) 2005, 3. Auflage, S. 94f.)

[523] Vgl. *Lexikon der Weltarchitektur*: Krypta, S. 1. Digitale Bibliothek Band 37: Lexikon der Weltarchitektur, S. 3027 (vgl. LdWA, S. 366) (c) Prestel-Verlag

[524] Vgl. http://www1.uni-hamburg.de/rel//LE1/0121.htm vom 23.01.2007 zum Thema: *Die architektonische Organisation des Märtyrerkults. Der Konstantinsbau über dem Petrusgrab* sowie http://www.radiovaticana.org/tedesco/Vatikanlexikon/storia/tomba_di_s_pietro.htm vom 23.01.2007 zum Thema: *Vatikan: Geschichte und Gegenwart - Petrusgrab*

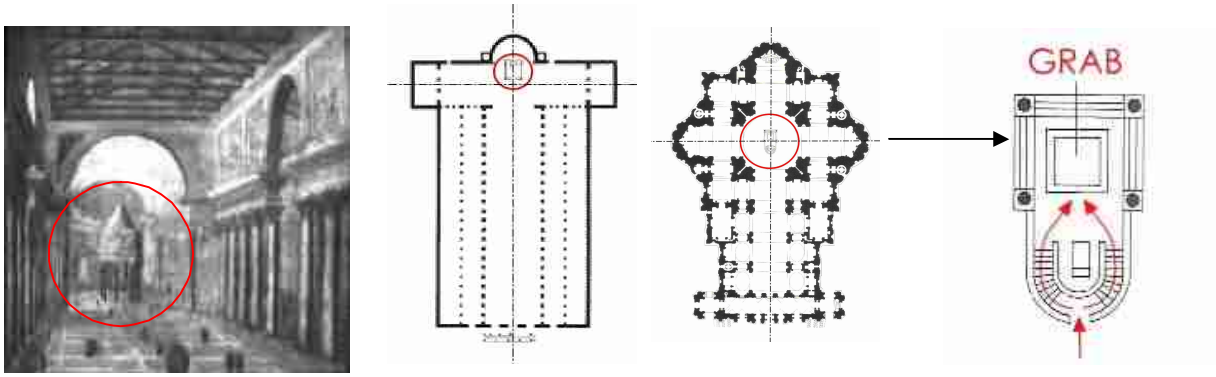


Abb. 499, ganz links: Rekonstruktionszeichnung des Mittelschiffes der *Konstantinsbasilika* (*Alt-St.Peter*) in Rom mit Blick auf Chor und Tropaion des Petrusgrabes.
Über der Grabstelle stand ein Baldachin, welcher auf 12 gewundenen und mit Weinranken ausgestalteten Marmorsäulen ruhte. Diese befinden sich heute an den Balkonen in den Säulen, die die Kuppel des Petersdoms tragen.
Abb. 500, 2. Bild von links: Grundriss der *Konstantinsbasilika (Alt-St.Peter)* in Rom um 324 n. Chr. mit Kennzeichnung des Apostelgrabes.
Abb. 501, 2. Bild von Rechts: Grundriss des *Petersdoms*, dem Nachfolgerbau *Alt-St.Peters* in Rom, 1506-1626 mit Kennzeichnung des Apostelgrabes.
Abb. 502, ganz rechts: Grundriss des Chors mit Treppenabgang zur Krypta des *Petersdomes*.

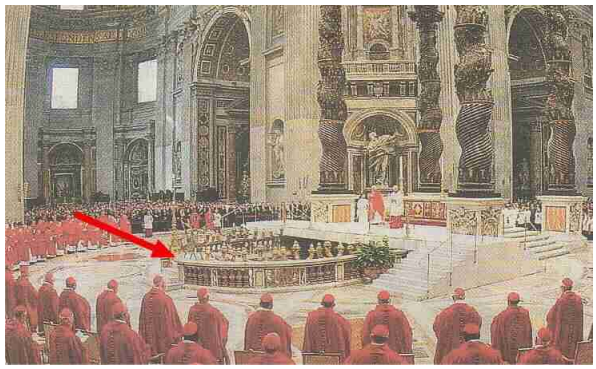


Abb. 503: Blick auf Chor und Treppenabgang zur Krypta des *Petersdomes*.

Diese umfangreichen Baumaßnahmen dienten vor allem dazu, das freigelegte *Tropaion* des Apostelgrabes als sichtbares Kultzentrum für die Petrus-Kirche zu gewinnen. Nur so konnte das oberirdische Grabmal in den Bau der Kirche mit einbezogen werden und den Besuchern ständig präsent sein (Abb. 499-502).
Die Kirche war mit Rücksicht auf die Lage des Petrusgrabes nicht wie üblich nach Osten, sondern nach Westen ausgerichtet, was einerseits die große Bedeutung des Apostels zum Ausdruck bringt, andererseits lässt sich damit mit großer Wahrscheinlichkeit die Hauptfunktion des Sakralbaus über dem Grabmal definieren, nämlich das Bemühen um eine ganz besondere Kennzeichnung der Grabstelle des Apostels Paulus.
„St. Peter war ursprünglich ein „martyrium", das heißt eine Kirche, errichtet über einem Ort, der entweder durch ein Ereignis in Christi Leben geheiligt war, oder durch das Grab eines Christen, der Zeugnis für den Glauben abgelegt hatte... Gleichzeitig war die Peterskirche auch eine überdachte Begräbnisstätte, wo Christen nahe dem Schrein nach den gebräuchlichen Riten und Begräbnisfeierlichkeiten der Zeit beerdigt werden konnten. Das Querschiff war dem Schrein [des Apostels Petrus] vorbehalten, Mittelschiff und Seitenschiffe konnten als Begräbnisstätte genutzt werden."[525]
Besonders unter diesem Aspekt werden die Parallelen zum Grabbau in anderen Kulturen immer deutlicher. Das ägyptische Grab - ob einfache Grubenbestattung oder Pyramide - hatte zu allen Zeiten neben der Bewahrung des Leichnams die Funktion, die Grabstelle zu markieren. Dabei erhielt das Pharaonengrab durch Form, Größe und Lage einen deutlichen Vorrang gegenüber allen anderen Grabanlagen.

[525] HONOUR, Hugh und FLEMING, John, *Weltgeschichte der Kunst*...S. 243

Um den Pilgern einen näheren Zugang zum Apostelgrab zu ermöglichen, ließ Papst *Gregor der Große* um 600 n. Chr. den Fußboden der konstantinischen Westapsis erhöhen und darunter einen ringförmigen Gang anlegen, welcher an der Innenseite der Apsismauer entlang lief. An deren Ende befand sich, als das eigentliche Ziel der Pilger, die Kultstätte über dem Petrusgrab.[526]

1506 wurde die fünfschiffige Basilika abgebrochen und mit dem neuen Bau, einem Zentralbau mit griechischem Kreuz als Grundriss, begonnen. Der erste Entwurf stammte von *Bramante*, der bis 1514 Bauleiter war und auf den der Kern der ganzen Anlage zurückgeht. 1547 übernahm *Michelangelo* die Leitung und führte den Bau in seiner jetzigen Form mit einer Ringkuppel aus. Liturgische Erwägungen führten schließlich zu einem Kompromiss zwischen Zentralbau und Langbau (Abb. 503-505).[527]

Die Krypta ist heute im Boden versenkt und um in ihr Inneres zu gelangen, müssen die Besucher Treppen hinabsteigen (Abb.). Über der Krypta befindet sich der Chor. Um diesen zu betreten, müssen Treppen hinaufgestiegen werden. Diese Anordnung wurde vermutlich ganz bewusst gewählt, denn sie ist überaus symbolisch befrachtet. „ …; nur sie veranschaulicht unmittelbar die Überlagerung der drei „kosmischen Ebenen",… Reliquie und Altar stehen in engster Beziehung. Sie bilden eine transzendente Senkrechte: unten die Wohnstätte des Toten, auf der Höhe des Langhauses die Ebene des Alltagslebens, auf der Höhe des zudem von einer Kuppel überwölbten Chorraumes die Ebene des Himmels. Die Tatsache, daß man im Chor die Osterspiele aufführte, ist ein weiterer Beweis dafür, daß man diese hochgelegene Region der Kirche als besonders weihevoll betrachtete. Im Längsschnitt ist die Kirche also nicht unten durch den Boden des Schiffs einheitlich begrenzt, sondern dreifach gestuft."[528] (Abb. 504)

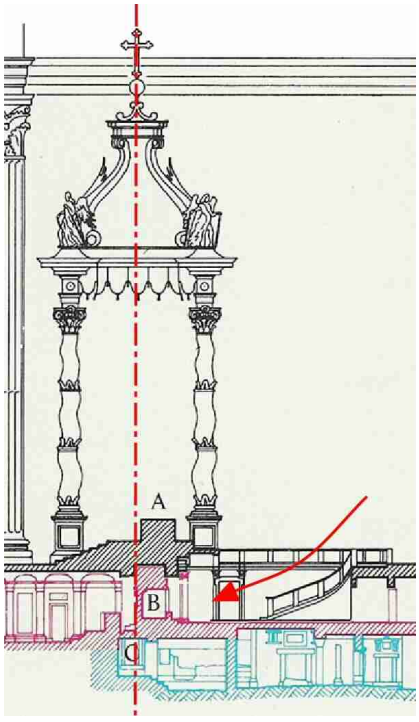


Abb. 504: Grab des *Apostels Petrus*, Petersdom, Rom, Querschnitt.
A = Papstaltar in der Basilika
B = Krypta auf Höhe der vatikanischen Grotten
C = Grab Petri auf Höhe der Nekropole

Abb. 505, links: Papstaltar und Krypta im Petersdom, Rom.



[526] Vgl. BROER, Werner (begründet von KAMMERLOHR, Otto), *Epochen der Kunst. Band 2: Mittelalter. Von der karolingischen Kunst zur Spätgotik*…S. 57f.

[527] Vgl. Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten; „Petersdom"

[528] STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter, Architektur der Welt*…S. 138

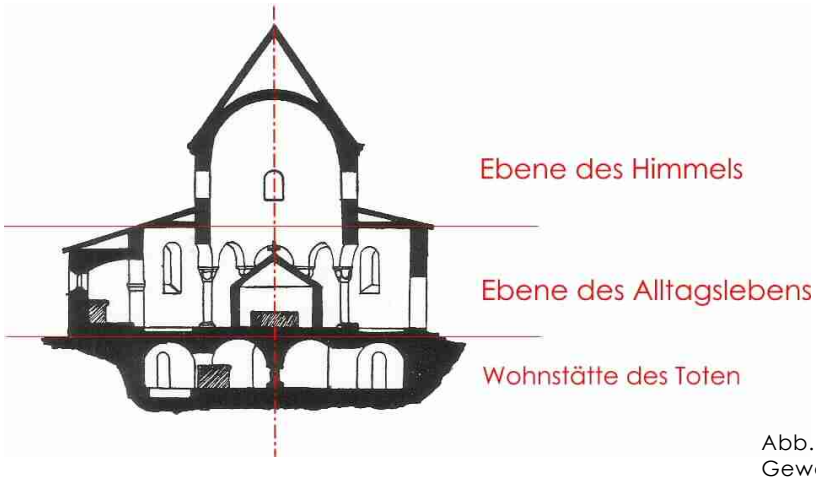


Abb. 506: *St. Michael* in Fulda im Zustand des 9. Jahrhunderts, Rekonstruierter Schnitt (nach *Dalmen.*)

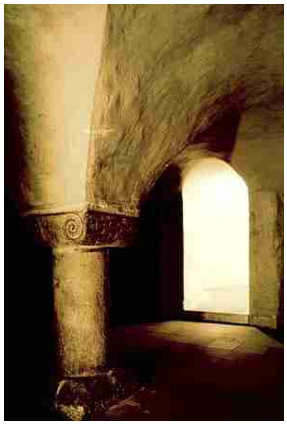


Abb. 507: *St. Michael* in Fulda. Das Gewölbe wird von einem einzigen Pfeiler abgestützt. Genau darüber befindet sich der Reliquienschrein.

Die strikte Überlagerung der drei „kosmischen Ebenen" begründet somit auf nachvollziehbare und schlüssige Weise jene Form von Eingangszonen, welche mittels Rampen oder Treppenanlagen zu Grabkammern oder Krypten hinabführen. Nach *Stierlin*[529] befindet sich die Wohnstätte der Toten unter der Ebene des Alltagslebens, also unter dem Niveau, welche von Lebenden begangen wird. Folglich muss zu den Grabstätten der Toten hinab gestiegen werden, selbst wenn dies nur in symbolischer Form passiert, wie ein Beispiel aus Kroatien im Anschluss zeigen wird.
Äußerst konkrete Gestalt nimmt die vertikale, kosmische Achse beispielsweise in der Ringkrypta von *St. Michael* in Fulda an, deren Gewölbe von einem einzigen Pfeiler abgestützt wird, über dem sich der Reliquienschrein befindet (Abb. 506, 507). „Dies entspricht buchstäblich der Anordnung des indischen und birmanischen „tirtha", wie Raymond Christinger sie beschrieben hat: „Die überlieferte Sakralbaukunst verlangt, daß die Krypta nach der senkrechten Achse ausgerichtet ist, die durch den höchsten Punkt des Heiligtums führt." Denn die Krypta (in ihrer Bedeutung als sakrale Höhle) ist weit älter als das Christentum und war weltweit verbreitet. Den liturgischen oder architektonischen Funktionen lagen uralte Vorstellungen zugrunde… Der pilzförmige Pfeiler der Ringkrypta von St. Michael in Cuxa, die palmenförmigen Säulen in den Krypten von Lémenc und Saint-Benoît-sur-Loire gehen auf die heidnische Vorstellung des Weltbaums zurück, der im Mittelpunkt der Welt wurzelt."[530]

Resümierend für das Kapitel „Stufen ins Jenseits", respektive abwärts führende Eingangszonen zu Grabstätten, ist festzuhalten, dass aufgrund der äußerst aufschlussreichen architektonischen Parallelen in den unterschiedlichsten Kulturen, welche in Summe mit hoher Wahrscheinlichkeit die Beweggründe definieren, diese Orte nahezu ausschließlich über abwärts führende Eingangszonen zu erschließen, eine eingehende Veranschaulichung der Thematik unerlässlich ist. Die nachfolgenden Abbildungen zeigen die wichtigsten architektonischen Parallelen an Beispielen von Grabstätten aus Ägypten, Mexiko und Deutschland.

[529] Vgl. STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter, Architektur der Welt*…S. 138
[530] Ebd. S. 175

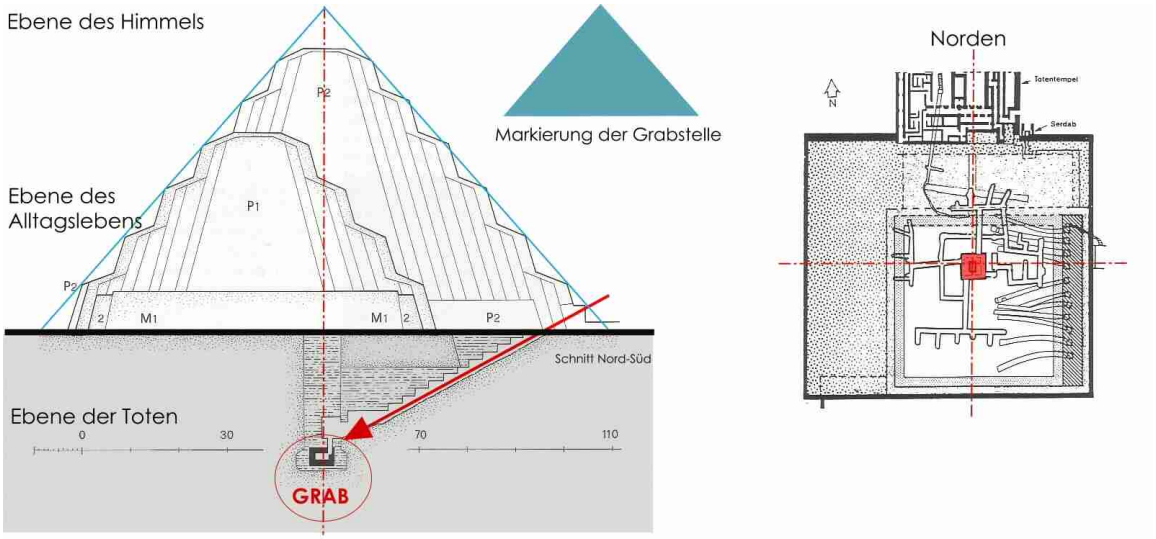


Abb. 508: Stufenpyramide des *Djoser*, Sakkara, um 2680 v. Chr. (3. Dyn.)
Links: Schnitt Nord-Süd, rechts: Grundriss

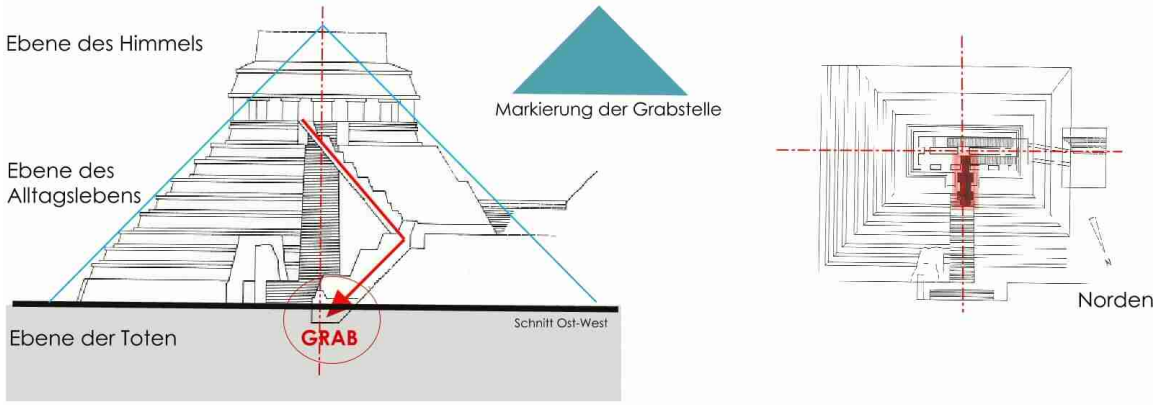


Abb. 509: *Inschriftenpyramide*, *Palenque*, Mexiko, um 670 n. Chr.
Links: Schnitt Ost-West, rechts: Schematischer Grundriss

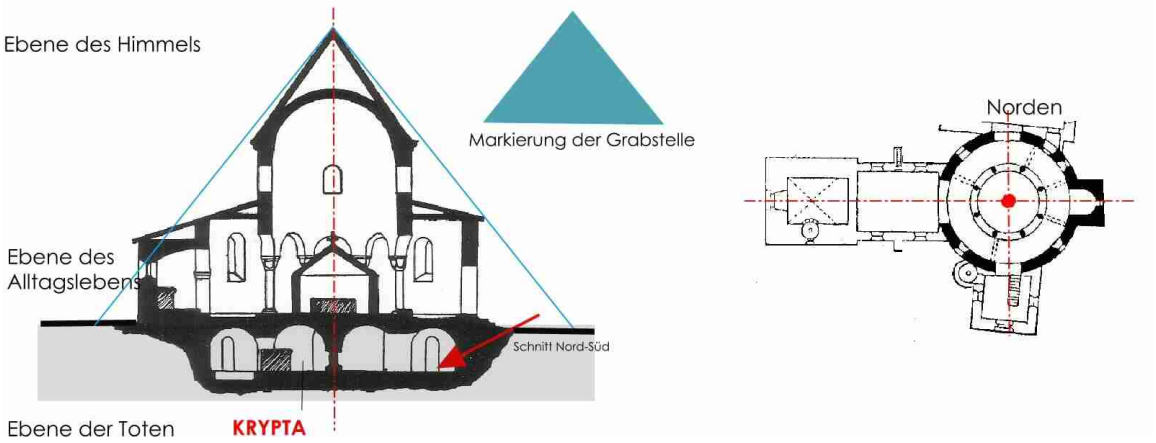


Abb. 510: *St. Michael* in Fulda im Zustand des 9. Jahrhunderts n. Chr.
Links: Rekonstruierter Schnitt (nach *Dalmen*), rechts: Grundriss der Krypta

Eine weitere kulturelle aber auch architektonische Parallele unter den zuvor gebrachten Beispielen ist die Symbolik des *Weltenbaumes*. Besonders im Bereich der Grabarchitektur und deren abwärts führenden Eingangszonen ist das Sinnbild des kosmischen Baumes insofern von großer Bedeutung, als dass der Verstorbene oft mit den Wurzel dieses Baumes verglichen wird, was wiederum die Lage des Grabes unterhalb der Erdoberfläche bestimmt, egal wie hoch der Grabaufbau, respektive die Markierung des Grabes darüber auch sein mag.
Bereits am Beispiel der *Inschriftenpyramide* von *Palenque* in Mexiko ist auf die Symbolik des *Weltbaumes* eingegangen worden. Dort zeigt das Relief der Sargplatte (Abb. 492) den verstorbenen König *Pacal* unter dem kosmischen Baum liegend, gleichsam als „Stütze des Universums" fungierend. In Fulda, einem christlichen Bauwerk, das nur zweihundert Jahre später entstand, sollte das Gewölbe der Krypta von einer einzigen Säule gestützt werden, deren Achse durch den höchsten Punkt des Heiligtums führt. *Stierlin* spricht hier nicht nur von der Vorstellung des *Weltenbaumes* in seiner symbolischen Funktion als „Mittelpunkt der Welt", sondern bezeichnet die großen karolingischen Krypten wörtlich als „Eingeweide der Erde" und weist auf deren schwere Zugänglichkeit hin.[531]

Eine weitere Parallele der drei abgebildeten Beispiele liegt, wie bereits erwähnt, in der Intention, die Grabstelle in besonderer Form zu markieren. Unabhängig von Kultur, Zeitalter oder geographischer Lage bedienen sich die Architekten der Symbolik des heiligen (künstlichen) Berges und zwar in der Funktion als „Pfeiler des Himmels"[532]. „Berg und Heiligtum bezeichnen die Stelle, wo Himmel und Erde sich treffen."[533] Grab oder Krypta bilden in weiterer Folge das Fundament des *Himmelspfeilers*.

Die Symbolik des *Weltenbaumes* aber auch jene des *Himmelspfeilers*, welche in der Grabarchitektur der unterschiedlichsten Kulturen zur Anwendung kommt, gelten mit großer Wahrscheinlichkeit als die Hauptargumente, die Eingangszonen zu Grabstätten stets über abwärts führende Stufen oder Rampen zu erschließen. Sinnbildlich betrachtet wachsen weder die Wurzeln des (Welten-)Baumes oberhalb der Erdoberfläche, noch befinden sich die „Eingeweide der Erde" außerhalb des Erdkörpers. Um zu ihnen zu gelangen, muss ein Weg ins Erdinnere angelegt werden.

Welch große Bedeutung dieser Weg ins Erdinnere, abwärts zu den Wurzeln hat, zeigt schließlich ein Beispiel aus Kroatien. Die Friedhofskapelle in *Beram* aus dem 15. Jahrhundert beherbergt selbst kein Grab, jedoch schließt an die Rückseite der Kapelle ein weitläufiges Friedhofsgelände an. Trotzdem folgt die Eingangszone der Kapelle genau jener Intention, wie sie aus der Grabarchitektur bekannt ist. Bereits am Vorplatz führen Stufen abwärts zum Eingangstor der Kapelle, danach kontinuierlich weiter abwärts bis hin zum Altarraum (Abb. 511-516).

---

531 STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter, Architektur der Welt*...S. 175
532 Ebd.
533 Ebd.



Abb. 511: Friedhofskapelle, *Beram*, Kroatien, 15, Jh., Eingangsportal.



Abb. 512: Friedhofskapelle, *Beram*, Kroatien, 15, Jh., Rückseite mit anschließenden Friedhofsgelände.



Abb. 513: Abgesenkter Vorplatz mit Eingangstor zur Kapelle.



Abb. 514: Der Weg zum Altar der Friedhofskapelle führt über Stufen hinab.

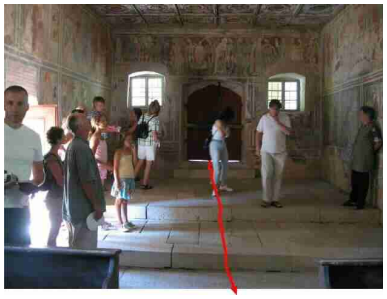


Abb. 515: Blick zurück, die Stufen hinauf zum Eingangstor.



Abb. 516: Fresko „Der Totentanz" über dem Eingangsportal.

Pragmatisch gesehen wäre diese architektonische Maßnahme nicht notwendig gewesen, denn das Friedhofsgelände fällt nur gering ab und wäre mit wenig Aufwand einzuebnen gewesen. Die Ausformulierung eines symbolischen Weges zur (Mutter) Erde, scheint hier für den Architekten mit Recht von größerer Bedeutung gewesen zu sein.

Schließlich darf das Empfinden des Besuchers beim Betreten dieses Raumes nicht außer Acht gelassen werden. *Arnheim* bemerkt hiezu: „Hinabzusteigen oder zu fallen, heißt, dem von unten kommenden Zug nachzugeben, und es wird deshalb als passives Sichfügen empfunden. Diese Unausgeglichenheit des Raumes hat zur Folge, daß unterschiedliche Standorte dynamisch ungleich sind. Auch hier kann uns die Physik helfen, die darauf hinweist, daß jede Bewegung vom Schwerpunkt weg Arbeit erfordert und daß deshalb die potentielle Energie in einer Masse, die sich hoch oben befindet, größer ist als jene, die tief unten ist. Das Anschauungsgewicht eines Gegenstandes [und damit auch einer Person]…ist umso größer, je weiter oben er platziert wird."[534]
Der Besucher überblickt am Eingang der Friedhofskapelle den gesamten Raum, merkt aber sehr schnell, dass seine Bewegung durch das abfallende Bodenniveau beschleunigt wird. Er wird gleichsam in den Raum hinein-, respektive hinabgezogen. Dreht er sich um, so blickt er unweigerlich auf den so genannten „Totentanz" (1474) über dem Eingangsportal, dem höchsten und vermutlich dominantesten Bereich des Raumes (Abb. 516). *Meister Vinzenz von Kastav* mahnt in diesem Fresko die Gesellschaft seiner Zeit, vom Papst bis zum Bettler im Reigen mit Skeletten, an die irdische Vergänglichkeit.[535]

[534] ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*…S. 32
[535] Vgl. SACHAU, Susanne und KOGOJ Vitko, *Istrien. Cres, Krk, Lošinj, Rab*…S. 45f.

PORTAL, TOR UND TÜR, DURCHGANG

Die Bedeutung des Begriffes „Portal“ ist vielfältig, die Differenzierung zum Begriff „Tür“ oder „Tor“ aufgrund zum Teil unterschiedlicher Auslegungen diverser Lexika schwierig. Am Beginn dieses Kapitels soll daher eine etymologische Betrachtung Aufschluss über die eigentliche Wortherkunft der einzelnen Begriffe geben: *Kluge*[536] definiert das „Portal“ als einen im 15. Jahrhundert aus dem mittellateinischen[537] Terminus *portale*, einer Augmentativ-Bildung zum Lateinischen *porta*, entlehnten Begriff, wobei *porta* nach *Kluge* schlichtweg „Tür“ bedeute.
Im Widerspruch dazu steht die Übertragung des Begriffs *porta* von der lateinischen in die deutsche Sprache nach dem *Ausführlichen Lateinisch - Deutschen Handwörterbuch*[538]: *pŏrtă, ae* (feminin) wird hier zum einen als „Tor“, genauer „Stadttor“, übersetzt. Die zweite Bedeutung des Begriffes *pŏrtă* lautet „Ausgang“, „Zugang“ oder „Eingang“ und schließlich, im Plural, „Mittel“ oder „Wege“.

Die etymologische Herkunft des Wortes „Tor“ führt *Kluge* auf das althochdeutsche *tor*, auf das altsächsische *dor* sowie auf das germanische *dura* zurück. In der gotischen Sprachform als *daur* sowie im Altenglischen als *dōr* wurde es vielleicht ursprünglich zunächst in Zusammensetzungen oder im Plural verwendet. Interessant ist letztlich die Bemerkung, dass der Begriff des „Tores“ auf derselben etymologischen Grundlage basiert wie der Begriff der „Türe“.[539] Zudem gehören beide Begriffe, „Tor“ und „Tür“, seit dem 8. Jahrhundert zum Standardwortschatz der deutschen Sprache.

Die Grundbedeutung des Begriffes „Türe“ basiert nach *Kluge* auf der mittelhochdeutschen *tür(e)*, weiters auf der althochdeutschen[540] *turi* oder *tür* sowie auf der altsächsischen *duri*. Zudem gründet sie auf der germanischen *dur*, den gotischen *daurons* (Plural), den altnordischen *dyrr* (neutrum Plural), den altenglischen *duru* (Plural), der altfriesischen *dore*, der griechischen *thýra*, den lateinischen *forēs* (Plural), der walisischen dôr, den litauischen dùrys (Plural), den altkirchenslavischen *dvĭri* (Plural) und schließlich auf den altindischen *dvārah* (Plural).[541]

Nach genauer etymologischer Betrachtung der einzelnen Begriffe ist festzustellen, dass der sprachliche Ursprung des Wortes „Portal“ weder im Wort „Tür“ noch im Wort „Tor“ liegt. Auch der Sinngehalt differiert. So meint hier die lateinische Übersetzung von *pŏrtă* vermutlich nicht wörtlich ein „Tor“ etwa zu einer Stadt, sondern eher eine Stelle des Ankommens, eine Öffnung in einem Gefüge, welche Einlass gewährt, aber auch das Mittel oder den Weg, welcher ein Weiterkommen ermöglicht.

---

536 KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin u.a. (de Gruyter) 2002, S. 713

537 Im mittelalterlichen Westeuropa war Latein die Sprache der Wissenschaften. Die Sprache dieser Periode nennt man Mittellatein oder auch nichtklassisches Latein.
(nach: Microsoft ® Encarta ® 2006 © 1993-2005 Microsoft Corporation. Alle Rechte vorbehalten.)

538 GEORGES, Karl Ernst, *Ausführliches Lateinisch - Deutsches Handwörterbuch,* 11. Auflage, Zweiter Band, Basel (Benno Schwabe & Co) 1962, S. 1790

539 Vgl. KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin u.a. (de Gruyter) 2002, S. 921

540 Die früheste bezeugte deutsche Sprachform wird Althochdeutsch genannt und existierte in etwa vom 8. Jh. n. Chr. bis 1100 n. Chr.
(nach: KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin u.a. (de Gruyter) 2002, S. XL)

541 Vgl. ebd. S. 935

Es geht hier also nicht so sehr um ein Objekt, sondern eher um einen Ort, respektive einen Grenzbereich, welcher gleichsam zwei unterschiedliche Welten voneinander trennen, genauso aber auch verbinden soll.
Ein Beleg dafür könnte die maskuline Form von *pŏrtă, nämlich pŏrtŭs* sein. Das *Ausführliche Lateinisch - Deutsche Handwörterbuch* gibt hier zwei Bedeutungen an[542]: Zum einen wird *pŏrtŭs* mit „Hafen" oder „Mündung eines Flusses" übersetzt, zum anderen als „Zuflucht(sort)"[543]. Der *pŏrtŭs* ist also jener Grenzbereich, wo sich das Verhalten des Menschen aufgrund der neuen Situation, welche nun vor ihm liegt, grundlegend verändern kann. Mögliche Faktoren, welche hiezu beitragen, sind etwa eine Änderung des Wohlbehagens und der Gemütslage sowohl im positiven, als auch im negativen Sinn, als auch eine Einschränkung oder Erweiterung der Bewegungsfreiheit. Gemeint sind hier nicht nur die unterschiedlichen Fortbewegungsarten zu Land oder Wasser, sondern ebenso jene in Freiheit oder Gewahrsam bis hin zur abgeschwächten Form des unbeobachteten Seins gegenüber dem Bewegen unter Aufsicht anderer Personen.
Auch der „Airport" kann als eine Stelle des Ankommens, als Hafen, als Zu- oder Eingang zu einer Stadt, schließlich als bedeutender Ort des Kommens und des Gehens für die Menschen bezeichnet werden.

Im *Lexikon der Weltarchitektur* wird das „Portal" folgendermaßen definiert: „Besonders hervorgehobener Eingang zu einem Gebäude, vor allem zu Palästen und Kirchen, oft architektonisch und künstlerisch reich ausgestattet..."[544] Das „Tor" hingegen wird als „breiter Durchgang durch eine Mauer oder ein Gebäude"[545] definiert.
Von einem Portal kann somit dann gesprochen werden, „wenn ein Eingang eine aufwendigere Gestaltung hat, als für die Funktion des Eintretens nötig ist."[546]
Ähnlich bezeichnet das *Lexikon der Kunst* das „Portal" als „den repräsentativen Eingang zu einem Sakral- oder Profanbau, der architektonisch, plastisch oder ornamental betont ist..."[547], jedoch wird beigefügt: „Das Portal kann sich zu einer monumentalen Anlage ausweiten und verselbständigen, häufig ist es integrierter Bestandteil der Fassade... Dem Portal können Vorbau, Vorhalle, Portikus, Paradies, Vorhof, Atrium vorgelagert sein."

542 GEORGES, Karl Ernst, *Ausführliches Lateinisch - Deutsches Handwörterbuch,* 11. Auflage, Zweiter Band, Basel (Benno Schwabe & Co) 1962, S. 1794f.

543 Vgl. „in portu esse" – in Sicherheit sein, außer Gefahr sein

544 PEVSNER, Nikolaus, HONOUR, Hugh, FLEMING, *Lexikon der Weltarchitektur*: Portal, S. 1. Digitale Bibliothek, Band 37, S. 4204 (vgl. LdWA, S. 502), Berlin (Directmedia Publ.), 2000

545 Vgl. ebd. Tor, S. 5429 (vgl. LdWA, S. 638)

546 Zitiert nach Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Erich Lehner, Professor am Institut für Baugeschichte und Bauforschung an der Technischen Universität Wien.

547 OLBRICH, Harald, *Lexikon der Kunst*: Portal, S. 1. Digitale Bibliothek, Band 43, S. 26409 (vgl. LdK Bd. 5, S. 699), Berlin (Directmedia Publ.), 2000



Abb. 517: *Arc de Triomphe du Carrousel, Louvre*, Paris, 1805.
Der *Triumphbogen* wurde von *Napoléon* zur Erinnerung an diverse militärische Siege in Auftrag gegeben. Er symbolisiert gleichsam einen besonderen Ort der Erinnerung an die heimkehrenden Truppen.
Formal betrachtet ist das Bauwerk eine Anlehnung an den antiken römischen Triumphbogen.

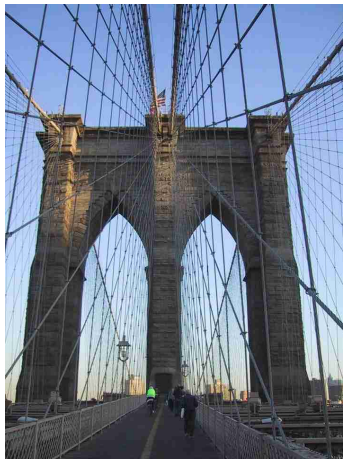


Abb. 518: *Brooklyn Bridge, New York City*, 1883 für den Verkehr freigegeben.
Der amerikanische Ingenieur *Johann August Röbling* nahm hier eine abgewandelte Form des *Pylons* in die Funktion eines Brückenpfeilers auf.

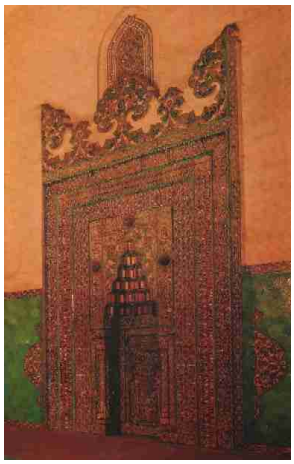


Abb. 519: *Mihrab* im so genannten *Grünen Mausoleum*, dem Grabmal *Mehmeds I.* in *Bursa*, 1839-1840 errichtet.
Der *Mihrab* in der *Qiblawand* ist der heiligste Ort einer Moschee. Die *Qiblawand* gibt die Gebetsrichtung der Muslime nach *Mekka* an. Die Bezeichnung des *Mihrab* als *Portal* ist insofern richtig, als dass ein Gebet keine Gültigkeit hat, wenn es nicht in Richtung der *Qibla* gesprochen wird, also dieses Portal nicht durchdringt oder „passiert".

Portale können demnach verschiedenste architektonische Formen und Dimensionen annehmen, etwa als flächenhafte Ausformung im Bereich der Eingangsfassade, als eigenständiges Bauwerk etwa in Gestalt eines *Triumphbogens* (Abb. 517), *Pylons* (Abb. 518) oder *Mihrābs* (Abb. 519) bis hin zur weiträumigen Eingangszone als Ort (Raum) der Erschließung.

Interessant ist schließlich die Tatsache, dass die Begriffe „Portal" und „Tor" nicht ausschließlich in Architektur und Baukunst Verwendung finden. Als fiktiver Grenzbereich trennt heute beispielsweise das *Internetportal* die reale von der virtuellen Welt. Dessen Aufgabe ist gleichsam die Erschließung einer bislang unerschlossenen Welt. Dass sich der Privatraum lediglich durch Fenster und Türen nach außen öffnet, gilt heute nicht mehr, „denn sowohl die Mauern als auch die Türen sind jetzt durch Kabel, Antennen und immaterielle Kabel durchlöchert, so dass jetzt die Informationen in den Privatraum hineinfließen", so *Vilem Flusser* 1991 in „Ende der Geschichte, Ende der Stadt".[548] Eingangsportale aber auch zahlreiche andere architektonische Elemente, welche den Schwellenraum eines Gebäudes inszenieren, können heute bereits durch den *Cyberraum* des Internets nachgebildet werden.

[548] WEBER, Meike Regina, *Von Dantes Pforte zum Internetportal*, DETAIL. Zeitschrift für Architektur, 44. Serie 2004. 11 Eingänge, S.1259



Abb. 520: „Das Tor zur Freiheit“ wird von den Palästinensern der Grenzübergang *Rafah* zu Ägypten genannt, da er die einzige direkte Verbindung zur Außenwelt ist.

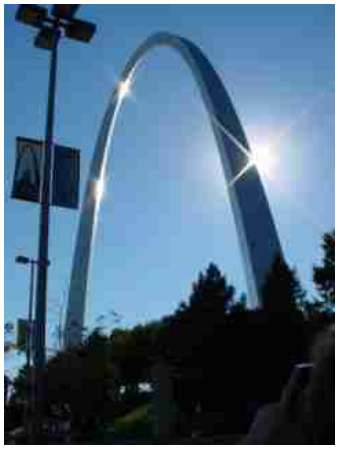




Abb. 521, oben:
Die im *Lousiana Purchase* verkaufte Kolonie Lousiana (grün).
Abb. 522, Mitte: *Gateway Arch*, das so genannte „Tor zum Westen“ in Saint Louis im Bundesstaat Missouri, USA.

Die räumliche Formulierung bleibt dabei meist im Verborgenen. Es ist nicht mehr erforderlich, ein Gebäude selbst zu erschließen – ein Mausklick reicht bereits vielerorts, ums ins Gebäudeinnere vorzudringen. Das Raumerlebnis jedoch ist dabei großteils unbefriedigend. Meist fehlt der Spannungsaufbau. Von einer Veränderung der Gemütsbewegung entlang der virtuellen Eingangszone kann keine Rede sein.

Der Begriff des „Portals“ ist desgleichen in digitalen Lexika oder Enzyklopädien äußerst präsent. Hier wird nicht mehr von Stich- oder Schlagwörtern, Kapiteln oder Teilbereichen gesprochen, sondern von „Portalen“ wie beispielsweise vom „Geographischen Portal“, welches etwa den Benutzer direkt mit jener Website verbindet, welche die neuesten Schlagzeilen zum Thema Geographie parat hat.
Das „Tennis-Portal“ eröffnet dem Benutzer gleichsam die Welt des Tennis und meint damit die offizielle Website der ATP (*Association of Tennis Professionals*).

Auch der Begriff des „Tores“ beschränkt sich nicht lediglich auf die Architektur, sondern ist noch um einiges vielschichtiger als der Begriff des „Portals“. In der Regel wird er dort angewendet, wo der Vorgang des „Durchschreitens“, also das physische Passieren eines Tores, größte Priorität und substanzielle Bedeutung für die Menschen hat. So stand etwa auf einem riesigen Plakat am Grenzübergang *Rafah* zwischen dem Gazastreifen und Ägypten: „Palästinas Tor zur Freiheit“ (Abb. 520).[549] Der Grenzübergang *Rafah* ist im Moment die einzige direkte Verbindung der Palästinenser zur Außenwelt. Am 25. November 2005 wurde der Terminal, welcher seit Dezember 2004 für den allgemeinen Reiseverkehr geschlossen war, wiedereröffnet. Der Moment des Passierens der Grenze hat damit für die Palästinenser eine viel größere Bedeutung als jede architektonische Gestaltung des Grenzübergangs.

Im Hinblick auf die Besiedelung des US-amerikanischen Westens besitzt der im Jahre 1965 als Denkmal errichtete *Gateway Arch*, das so genannte „Tor zum Westen“ in Saint Louis im Bundesstaat Missouri, großen symbolischen Wert (Abb. 522).

[549] Vgl. JESSEN, Norbert, „Das Tor zur Freiheit“, Österreichische Tageszeitung KURIER, Ausgabe vom Samstag, den 26. November 2005, S.4



Abb. 523: *Gateway Arch*, „Tor des Westens“ in Saint Louis, USA, 1965 erbaut.
Die konkave Form des “modernen Triumphbogens“ öffnet sich zur Umgebung und wirkt deshalb einladend.



Abb. 524: *Triumphbogen der Sergier*, römisches Bauwerk aus dem 1. Jh. n. Chr., Pula, Kroatien.

Der 192 m hohe Stahlbogen[550] ist zentrales Bauwerk des *Jefferson National Expansion Memorial*, welches an den historischen *Louisiana Purchase* erinnern soll. Der *Louisiana Purchase* war der Kauf von über 2 Millionen Quadratkilometer Land, welches die USA 1803 von Frankreich erwarben (Abb. 521). Der *Gateway Arch* symbolisiert gleichsam einen überdimensionalen Torbogen, welcher einerseits den Osten der USA mit dem Westen verbinden, andererseits die Expansion des Landes in Form eines offenen Tores zum Ausdruck bringen soll. „Das Symbol [des Torbogens] macht das Geistige sinnlich wahrnehmbar, kann also einem abstrakten Inhalt eine konkrete Form geben.“[551] Für *Grütter* symbolisiert das Denkmal des *Gateway Arch* einen „modernen Triumphbogen“, welcher an die „Eroberung des Westens“ erinnern soll.[552]

[550] Der Entwurf für den Stahlbogen stammt von dem finnisch-amerikanischen Architekten *Eero Saarinen*, welcher im Jahre 1947 den landesweiten Wettbewerb für die Gestaltung des zentralen Teils der Gedenkstätte am Ufer des Mississippi River gewann.

[551] GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 218

[552] Ebd. S. 219

FUNKTIONEN EINES PORTALS

Die Bedeutung und Funktion eines Portals beschränkt sich nicht auf die eines Ein- oder Ausganges, respektive auf die bloße Erschließung eines Gebäudes, sondern ist vielschichtig. Portale sind Polarisierungszonen (Grenzbereiche), welche je nach Größe und Gestaltung die unterschiedlichsten Sinnes- und Erfahrungsbereiche des Menschen ansprechen. Die bedeutendsten dieser polarisierenden Eigenschaften, welche auf ein Portal zutreffen können, sind etwa die Trennung von Innen- und Außenraum, von Öffentlichkeit und Privatheit, von Offenheit und Geschlossenheit, von Massivität und Transparenz, von Horizontalität und Vertikalität, von Höhe und Tiefe, von Licht und Schatten, von Lärm und Stille, von schneller und langsamer Bewegung, von Nähe und Ferne oder auch von Kälte und Wärme.
Je intensiver die formalen aber auch perzeptiven Polaritäten eines Eingangsportals im Bezug auf seine Umgebung ausgeprägt sind, desto größer ist der Spannungsaufbau beim Betrachter. „Grundsätzlich gilt: je größer die Komplexität, je zahlreicher die Widersprüche und je weniger Ordnung, desto mehr Spannung… Spannung entsteht immer dort, wo vom Gewöhnlichen abgewichen wird.“[553] Zu bemerken ist jedoch, dass Spannung nicht gleichzeitig Unordnung bedeuten muss. „Bei niedriger Spannung finden wir meistens eine einfache Ordnung, umgekehrt wird bei einer Wahrnehmung mit einer komplexen Ordnung eher Spannung entstehen.“[554]
Welche Portalkonfigurationen welche Art von Reiz, respektive welche möglichen Spannungsintensitäten beim Betrachter auslösen, wird anhand von verschiedenen Beispielen im nachfolgenden Kapitel eingehend erläutert.
In Abhängigkeit von deren Gestaltung werden Portale vom Benutzer als trennender oder verbindender Schwellenbereich definiert. *Illera*[555] sieht in der Polarität von innen und außen eine für den Menschen grundlegende Bedeutung: „Es gibt eine physische und psychische Grenze von Innen nach Außen: Die den Öffnungen zugewiesenen physischen Funktionen sind das Ein- und Austreten von Menschen und Sachen, die Belichtung des Innen von Draußen und das Heraussehen von Drinnen nach Draußen [und umgekehrt]; die psychischen Funktionen sind diejenigen, die „Schwellenangst“ signalisieren können oder als Schutzfunktion auftreten, indem sie Geborgenheit und Ungestörtheit gewähren. Die Intimität des Innenraums verlangt Barrieren zwischen innen und außen.“[556]
Daraus lässt sich schließen, dass Portale mit vorwiegend physischen Funktionen in erster Linie eine einladende Gestik vermitteln, Portale mit vorwiegend psychischen Funktionen vom Benutzer eher als Schranke oder Abgrenzung wahrgenommen werden. In der Regel zeichnen diese Portalfunktionen ein erstes Bild von der Zweckbestimmung und der Bedeutung des Bauwerks.

553 GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*… S. 153
554 Ebd.
555 Vgl. ILLERA, Christa, *Trilogie der Fünf. Fünf Dimensionen. Fünf Prinzipien. Fünf Phänomene*…S. 152ff.
556 Ebd. S. 154

Abb. 525, links: Eingangsportal zum Atrium des Baukomplexes der *Eufrasianischen Basilika* in Poreč, Kroatien.

Abb. 526, rechts: *Galluspforte* am *Basler Münster*, romanisches Portal am nördlichen Querhaus, um 1189/90 vollendet.





Die architektonische Gestaltung des Eingangsportals der *Eufrasianischen Basilika* in Poreč (Abb. 525), Kroatien, weist im Vergleich zum Portal der *Galluspforte* am *Basler Münster* (Abb. 526) große Parallelen auf: Beide Säulenportale sind eine Synthese aus Rundbogen- und Rechteckportal, beide besitzen ein zweiflügeliges Eingangstor, beide sind reich an Portalschmuck.
Sehr unterschiedlich sind jedoch die Gestaltung der Türflügel und damit die Funktionen der Eingangsportale: Die transparent gestalteten Türflügel des Eingangsportals der *Eufrasianischen Basilika* fungieren als Vermittler zwischen Außenwelt und Innenraum; die ebenmäßigen, undurchsichtigen Türflügel des Portals der *Galluspforte* wirken eher als Grenze, respektive als Barriere auf den Betrachter.
Am Beispiel aus Poreč kann daher von einem verbindenden Schwellenbereich gesprochen werden, am Beispiel der *Galluspforte* von einem trennenden Schwellenbereich. Das Portal der *Eufrasianischen Basilika* verleiht aufgrund seiner Transparenz Einblick in das Atrium des Gebäudekomplexes, was nicht nur eine gute Orientierung für den Besucher bedeutet, sondern diesen gleichzeitig auf das Dahinterliegende vorbereitet. Es gibt nicht nur Handlungsanweisungen sondern erzeugt zudem Spannung, indem es den Besucher bereits vor Erschließung des Gebäudes den weiteren Weg, respektive die Eingangsachse ins Innere ersichtlich macht. „Die Tiefe einer „Achse" erzeugt Spannung über das, was einem wohl am Ende der Achse erwartet."[557] Die Galluspforte hingegen bedarf einer Orientierungsphase des Besuchers, da dieser vor der Erschließung des Eingangs den weiteren Weg nicht erkennen kann.
Auch die Frequentierung beider Eingänge ist in den oben abgebildeten Momentaufnahmen unterschiedlich. Das Eingangsportal zur Basilika in Poreč wird von einer größeren Menschenmenge passiert, der Platz vor der *Galluspforte* ist menschenleer. Das eigene Interesse, den Eingang zu passieren, wird gleichsam durch das Interesse anderer Personen intensiviert, indem zum ursprünglichen Reiz jener der anderen hinzukommt.[558]

[557] MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*…S. 60
[558] Vgl. NEUMAIER, Otto, *Prolegomena zu einer künftigen Ästhetik. Teil 1. Ästhetische Gegenstände*…S. 158

Darin gründen wohl auch jene Gefühle, die Menschen dazu veranlassen, fasziniert auf etwas hinzublicken, wovon auch andere mit Begeisterung erfasst werden.

Das transparente Eingangsportal zur *Eufrasianischen Basilika* in Poreč gibt den Blick auf einen nach oben offenen Vorbereich des Atriums der Basilika frei. Die einladende Wirkung des Portals, respektive die Funktion als verbindender Schwellenbereich, werden damit insofern verstärkt, als das sich die Wahrnehmung der Eingangszone zur Basilika durch die unveränderte Lichtsituation von der Wahrnehmung der Umgebung kaum unterscheidet. Das natürliche Licht wirkt als verbindender Faktor, da sowohl Innen- als auch Außenraum zu jeder Jahres- und Tageszeit mit gleicher optischer Wahrnehmungsqualität gesehen werden können.
Aber auch unabhängig von der Lichtsituation des Außenbereichs stellt die Belichtung jenes Raumes, welcher unmittelbar dem Eingangsportal folgt, einen wichtigen psychologischen Stellenwert da. „Die Menschen sind wie Motten; man stelle ein helles Licht auf, und sie stürzen sich darauf, ohne zu wissen weshalb. Wir gehen aufs helle Licht zu, ob wir es wollen oder nicht; wir werden von ihm angezogen."[559]
Auch der Blick von außen nach innen und umgekehrt ist mittels einer hellen Eingangszone und eines transparenten Portals möglich. Dies ist für den Besucher insofern maßgebend, als das er den Weg zurück problemlos wieder findet und so nie die Orientierung verliert.

Schließlich ist zu erwähnen, dass am Beispiel des Eingangsportals der *Eufrasianischen Basilika* die goldfarbene Gestaltung des halbkreisförmigen Türbogenfeldes (*Tympanon*) sehr einladend auf den Besucher wirkt. Durch seinen Glanz und seine Helligkeit und damit seinem Kontrast zur Umgebung wird es vom Betrachter sehr rasch wahrgenommen. Zudem verleiht es dem Portal einen spirituellen, sakralen Charakter, gilt doch Gold wegen seiner Seltenheit und seines Glanzes als „Symbol des himmlischen Lichtes und der Unvergänglichkeit."[560]

[559] LAPIDUS, Morris in GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*…S. 193
[560] LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*…S. 253

PORTAL-PHYSIOGNOMIEN UND DEREN ARCHITEKTONISCHER AUSDRUCK

MASSSTÄBLICHKEIT. DIE BEDEUTUNG DER GRÖSSE.

Gestaltungselemente eines Eingangsportals wie etwa dessen Gliederung, Schmuck und Dimensionierung sind Ausdrucksfunktionen, respektive Codierungen, mit denen Bedeutungen und Botschaften sowohl des Bauwerks als auch dessen Besitzer hervorgestrichen und so für den Betrachter ersichtlich gemacht werden können.
Die architektonische Ausformulierung eines Eingangsportals hängt von unterschiedlichsten Faktoren ab, etwa von Ort und Zeit der Entstehung des Gebäudes, vom politischen System und der Gesellschaft, besonders aber auch von jener Bedeutung und Wertschätzung, welches das Gebäude im jeweiligen Kulturkreis genießt. Einer der wichtigsten Faktoren in Bezug auf die Portaldimensionierung, also dessen Maßstab, ist die Unterscheidung in Milieu- oder Gebrauchsfunktion. Die Portalgestaltung einer repräsentativen Palladianischen Landvilla (Abb. 527) beispielsweise unterscheidet sich erheblich von jener eines schlichten, traditionellen Bauernhauses (Abb. 528).
Das Eingangsportal der *Villa Rotonda* von *Andrea Palladio* in Vicenza wird geprägt von einer zentralen Freitreppe, deren Breite über das funktional notwendige Maß hinausgeht, Treppenflankierungen, einem Portikus mit sechs ionischen Säulen und Gebälk sowie einer cirka 4 m hohen zweiflügeligen Eingangstüre. Die Überdimensionalität des Eingangsportals kodifiziert gleichsam „die Überdimensionalität der zentralen Personen“[561]. Die Größenordnung des Eingangsportals steht in keinem Verhältnis zum menschlichen Maßstab, überschreitet diesen um ein Vielfaches. *Boudon* spricht in diesem Zusammenhang von einem „monumentalen Maßstab“[562]. *Palladio* selbst bemerkt diesbezüglich folgendes: „Man kann keine festen und bestimmten Regeln von den Höhen und Breiten der Haupttüren eines Bauwerks geben und auch nicht für die Zimmertüren und –fenster;



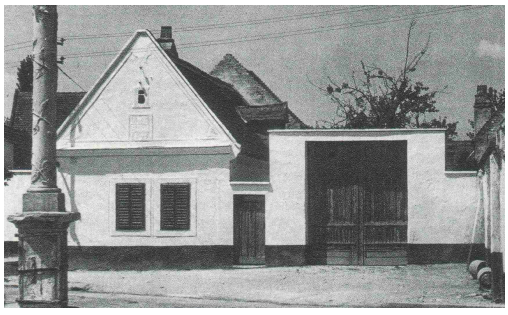


Abb. 527,links: *Villa Rotonda* (auch *Villa Almerico* genannt) in Vicenza, Italien. Entwurf von *Andrea Palladio*, um 1560.
Abb. 528, rechts: Traditionelles Bauernhaus im burgenländischen Oslip. Aufnahme aus den 1950er Jahren.

[561] nach DWORSKY, Alfons, Essay zum Thema *Architektur-Landschaft*, Technische Universität Wien, Institut für Städtebau, Stadtplanung und Entwerfen, 2004
[562] BOUDON, Philippe, *Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen*…S. 94

weshalb sich der Architekt bei den Hauptportalen doch nach der Größe des Gebäudes und nach dem Stand des Bauherrn richten muß, wie auch nach der Größe all jener Dinge, die durch die Türen geführt und getragen werden." [563]

Das Eingangsportal der *Villa Rotonda* erfüllt demnach neben seiner Gebrauchsfunktion in erster Linie eine Milieufunktion. Besonders die hohe Sockelzone und in weiterer Folge die hohen Freitreppen trennen den Baukörper und damit auch das Eingangsportal vom Grund und lassen so das Gebäude als Ganzes, Abgeschlossenes erscheinen.[564] Diese erhöhte Position des Eingangsportals gegenüber seiner Umgebung steigert nicht nur dessen (Über-)Dimensionalität, sondern verändert zudem seine semantische Bedeutung. Die Botschaft an den Betrachter wird klar: Das Eingangsportal soll Überblick verschaffen, gleichzeitig aber auch den Eindruck von Aufsicht vermitteln, schließlich den landsässigen Adel in den Vordergrund stellen.

Der bewusste Gebrauch überdimensionaler Maßstäbe am Eingangsportal der *Villa Rotonda* begründet sich schließlich nicht nur in der Steigerung der Monumentalität, welche seit jeher zur Demonstration von Macht genutzt wird, sondern auch in der Art der Wahrnehmung. Der Beobachter sollte die freistehende Landvilla auch aus großer Entfernung in seiner richtigen, also monumentalen Dimension wahrnehmen können. Der architektonische Maßstab musste von *Palladio* demnach so konzipiert werden, dass die Architektur des Gebäudes sowohl aus größerer als auch aus kleinerer Entfernung gelesen und verstanden werden konnte.

Das Eingangsportal eines traditionellen Bauernhauses (Abb. 529) ist in der Regel rein funktional bemessen und strukturiert. Oftmals ist es zweigeteilt, in Tür- und Tormauer. Als eigenständiges Element ist das große Wirtschaftstor deutlich vom Wohnhaus abgesetzt, womit seine Bedeutung als Abschluss des Hofes auf besondere Weise betont wird. Ein zweites Tor dient für den Personenverkehr, deutlich ablesbar an dessen Maßstab. Es ist wesentlich kleiner als das Wirtschaftstor und bildet gleichsam die Nahtstelle zwischen Wohnhaus und Hoftor. Das Tor mündet in den überdachten Vorbereich des Langhauses, welcher gleichsam als Übergangsbereich zwischen Wohnbereich und Wirtschaftshof fungiert.

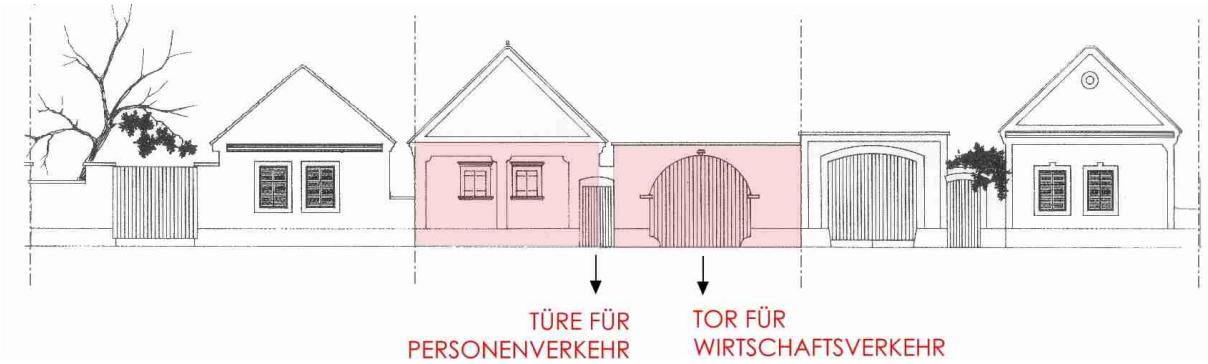


Abb. 529: Ansichtzeichnung traditioneller Bauernhäuser im burgenländischen Trausdorf aus den 1950er Jahren. Der Maßstab des Eingangsportals ist sowohl für den Personen-, als auch für den Wirtschaftsverkehr ausgelegt.

[563] PALLADIO, Andrea, *Die vier Bücher zur Architektur*, 1. deutschsprachige Übersetzung der Originalausgabe Venedig 1570 *I Quattro Libri Dell`Architettura*...S. 90

[564] Vgl. GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 157

Alle wesentlichen Gestaltungselemente des Eingangsportals sind unmittelbar aus den Lebensvorgängen abgeleitet. Die Größe des Wirtschaftstores wird durch die Verkehrsmittel des Betriebes definiert, die Größe der Eingangstüre durch den menschlichen Maßstab. Es herrscht gleichsam funktionale Evidenz. Der Maßstab des Portals lässt den Betrachter dessen Funktion ablesen, hilft also mit, eine bestimmte Botschaft an den Betrachter zu verdeutlichen.
Interessant ist jedoch die Tatsache, dass in den meisten Fällen das große Einfahrtstor an der Hauptstraße auch dann vorhanden war, wenn sich die eigentliche Wirtschaftszufahrt an der hinteren Seite des Gehöfts befand (Abb. 530). Hier war die Scheune, gleichsam als Abschluss des Hofes, situiert. Das Tor der Scheune mündete direkt in einen Wirtschaftsweg entlang der Felder. Die Breite dieses Weges war oftmals größer als jene der Hauptstraße, denn hier war der tatsächliche Wirtschafts- und Lastenverkehr zu und von den Feldern unterwegs.
Trotzdem die Einfahrtstore in den Hof meist nie von der Hauptstraße aus benutzt wurden, erfuhren sie dennoch eine weit aufwendigere Gestaltung als jene der Scheunen an den Lastenstraßen (Abb. 531, 532). Aufgrund ihrer tatsächlichen Funktion ist zum einen der Maßstab überdimensioniert – die Ansichtflächen der Tore entsprechen in der Regel jener der Erdgeschoßzone des anschließenden Wohnhauses -, zum anderen geht die Gestaltung über das allgemein gebräuchliche Maß hinaus. Demnach wurde versucht, hinweisende und hervorhebende Kodifikationen in die Portalkonstruktion einzuarbeiten. Bedeutsame Ornamentierungen und Füllungstechniken am Portal sollen gleichsam das überdurchschnittliche Vermögen des Hofes und seines Besitzers zum Ausdruck bringen. Somit kann auch hier durchaus von einem Prestige-Denken gesprochen werden.

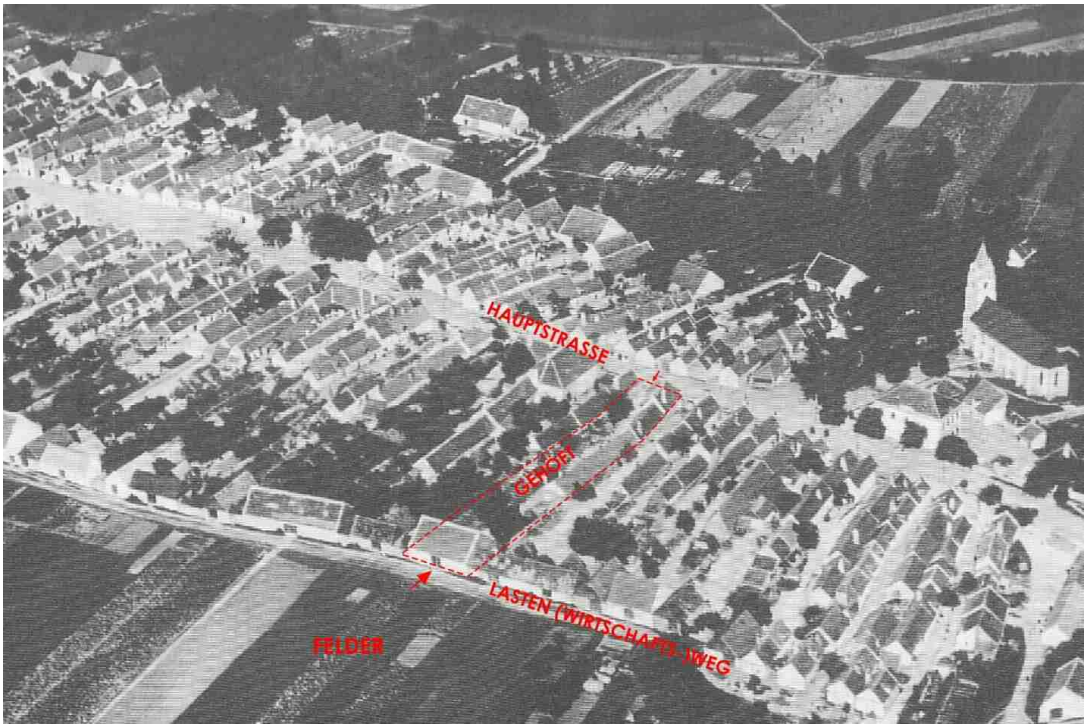


Abb. 530: *Oslip* im Burgenland. Luftaufnahme aus den 1950er Jahren. Die Einfahrtstore und Giebelreihen an der Hauptstraße entsprechen formal den Einfahrtstoren und Scheuenreihen am Ortsrand. In der Gestaltung jedoch gibt es große Unterschiede (siehe Abbildungen 531und 532).



Abb. 531: Lange Reihen aneinander gebauter Scheunen in *Mörbisch* im Burgenland begrenzen die Höfe gegen die Weingärten und Felder. Die Tore sind zweckmäßig und einfach gestaltet. Rundbogentore sind eher die Ausnahme.



Abb. 532: Häuserzeile an der Hauptstraße in *Trausdorf*, Burgenland. Aufnahme aus den 1950er Jahren. Die Gestaltung der Eingangs(-fahrts)situation ist wesentlich aufwendiger als an den rückseitigen Wirtschaftsgebäuden.

Der Maßstab eines Gebäude und damit auch seines Eingangs steht immer in Beziehung zum Betrachter oder Benutzer dieser Architektur. Ändert sich der Maßstab des Gebäudes, ändert sich auch dessen Wahrnehmung durch den Betrachter. Eingangsportale, deren Größe dem menschlichen Maßstab angepasst ist, scheinen eine persönliche, selbstverständliche Beziehung zu den Nutzern des Gebäudes aufzubauen. Dieser Maßstab gestattet es, das Gebäude buchstäblich noch „in der Hand“[565] zu haben, das heißt, die einzelnen Elemente des Portals sind mehr oder weniger noch mit der Hand erreichbar. Ändert sich die Größe des Eingangsportals, das heißt, seine Größe wird ins Monumentale gesteigert, so geht die zuvor genannte Beziehung verloren. Trotz Beibehaltung der Form hat das Portal jetzt eine gegenteilige Wirkung: der Betrachter fühlt sich überwältigt, klein und unbedeutend. Der natürliche, menschliche Vergleichsmaßstab ist verloren gegangen.

Schließlich ist festzustellen, dass der Maßstab eines Eingangsportals vielschichtige Informationen und Botschaften beinhalten kann. „Indirekt informiert uns der Maßstab über das Größenverhältnis zwischen dem Gegenstand und dem Betrachter.“[566]

Ein Beispiel aus Rumänien (Abb. 533) soll abschließend zeigen, wie mittels überzeugender Handwerkskunst versucht wurde, dem Hof einen besonderen Status zu verleihen.

Abb. 533: Eingangsportal mit Detailausschnitt eines ehemaligen *Székeler-Gehöfts* in *Máréfalva* in Rumänien. Trotz seines funktionalen Maßstabes vermittelt das Portal eine bestimmte Botschaft: seine reichen Verzierungen bringen das einstige Vermögen und die Wertschätzung seines Besitzers zum Ausdruck.





[565] nach RAINER, Roland, *Anonymes Bauen: Nordburgenland*...S. 6

[566] GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 157

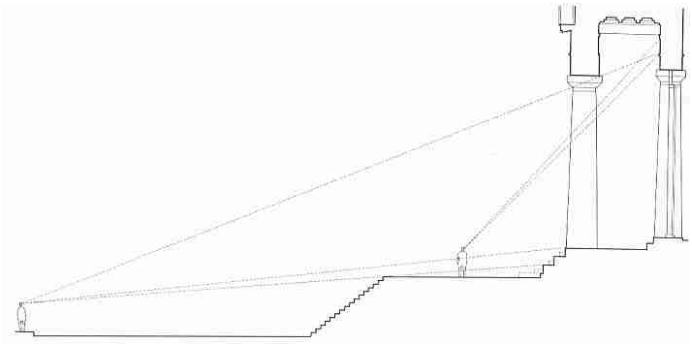


Abb. 534: Blickwinkel, unter dem der Portikus der Eingangsfassade des *Parthenons* auf der *Akropolis* in Athen wahrgenommen wird: Der Tempel war den Göttern zugedacht und so baute die Architektur auf einem überdimensionalen Maß auf.

Der Begriff „Größenverhältnis" meint jedoch nicht alleine den Größenunterschied zwischen Mensch und Architektur, sondern kann durchaus auch die Anzahl der Personen, welche das Eingangsportal passieren, zum Ausdruck bringen. So müssen breite und hohe Türflügel nicht unbedingt monumental wirken, wenn der Eingang von mehreren hundert Personen pro Tag passiert wird.

Portale können aber auch den Stellenwert des Menschen in der jeweiligen Kultur widerspiegeln. Als Beispiel sei hier der antike griechische Tempel (Abb. 534) genannt, dessen Erscheinungsbild nur in seltenen Fällen vom Nutzen und Körpermaß des Menschen abgeleitet wurde. „So wie das Individuum in der antiken Gesellschaft ein Nichts war, Spielball des Schicksals, Diener der öffentlichen Sache, so wenig konnte es Form und Proportion der Baudenkmäler beeinflussen, die es errichtete. Ein Tempel ist ein Tempel. Er ist groß, wenn die Stadt die Mittel dazu hat; er ist klein, wenn es seiner Bestimmung entspricht oder das Staatssäckel leer ist. Ist er groß, so ist auch der Eingang groß, ist er klein, bekommt er eben einen kleinen Eingang…Aber es wäre doch keinem Griechen eingefallen, das Gebäude auf menschliches Maß zu beziehen, so wenig, wie er darauf gekommen wäre, daß sein bescheidenes Ich dem Schicksal die Stirn bieten könne."[567]

Der griechische Tempel war den Göttern zugedacht, seine Architektur baute auf einem überdimensionalen Maß auf. Aber möglicherweise kann auch in diesem Beispiel von einem Prestige-Denken gesprochen werden: Anzahl und Größe der Tempel zeugte vom Reichtum der Stadt. Aber auch Privatpersonen, welche finanziell in der Lage waren, einen Tempel zu stiften, erlangten durch eine Architektur, welche über das menschliche Maß hinaus ging, Ruhm und Ansehen. Eine Weihinschrift über dem Portal verriet den Namen des Stifters[568]. Je größer der Tempel, desto größer war das Vermögen seines Stifters.

Die griechische Säulenordnung folgte nahezu ausschließlich den Gesetzmäßigkeiten der Kunst, nicht denen des menschlichen Maßstabes oder des Objektes. Die Höhen der Stufen beispielsweise nehmen proportional mit dem Durchmesser der Säulen zu und können bei sehr großen Tempeln so hoch werden, dass der menschliche Fuß kaum noch darüber schreiten kann. Da der Tempel jedoch erschließbar sein musste, wurden an einigen Stellen flachere Treppenstufen eingeschoben, was gewissermaßen einem „Zugeständnis der Kunst an die menschlichen Bedürfnisse"[569] gleich kam.

---

[567] BOUDON, Philippe, *Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen*…S. 95

[568] Vgl. STIERLIN, Henri und MARTIN, Roland, *Architektur der Welt. Griechenland*…S. 39

[569] Ebd. S.96

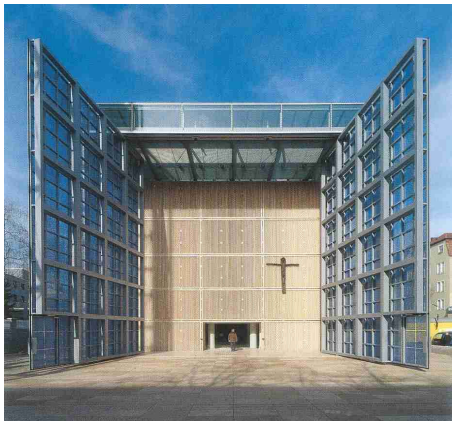


Abb. 535: *Herz-Jesu-Kirche*, München, errichtet in den Jahren 1996-2000, *Allmann-Sattler-Wappner* Architekten. Eingangsportal in geöffnetem Zustand.



Abb. 536: *Herz-Jesu-Kirche*, München. Gläsernes Eingansportal in geschlossenem Zustand.

Eng verbunden mit dem „Maßstablosen" ist der Begriff des „Erhabenen". Am Beispiel der *Herz-Jesu-Kirche* in München (Abb. 535, 536) wurde die Größe des Eingansportals bewusst und auf sehr deutliche Weise von der gängigen Norm des Menschlichen abgesetzt. Das Portal umfasst nahezu die gesamte 14 Meter hohe Frontseite der kubischen Kirche. Das komplette Eingangsportal lässt sich wie ein riesiges Tor vollständig öffnen, was aber nur an hohen Feiertagen geschieht, ansonsten wird die Kirche durch zwei kleinere, dem menschlichen Maßstab angepasste Türen im Eingangsportal erschlossen.
Was nun das Gefühl des Erhabenen im Allgemeinen erregt, wie von *Kant* sehr trefflich formuliert, erscheint „…der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urtheilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewaltthätig für die Einbildungskraft…", wird „…aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurtheilt…"[570]. *Kant* schreibt weiter: „…das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden."[571] Am Beispiel der *Herz-Jesu-Kirche* in München würde dies bedeuten, dass nicht das überdimensionale Eingangsportal selbst als „erhaben" zu bezeichnen ist, sondern lediglich das Gefühl, zu welchem der Betrachter bei dessen Anblick gestimmt wird und zwar „…indem das Gemüth die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird."[572]

Das imposante, überdimensionale Eingangsportal der *Herz-Jesu-Kirche* nimmt keinen Bezug auf den menschlichen Maßstab. Zudem schränkt die enorme Größe des Portals die Gebrauchsfunktion erheblich ein. Aber genau diese Eigenschaften sind es, welche nach den Ausführungen *Kants* den Betrachter beim Anblick des Portals ein erhabenes Gefühl vermitteln.

---

[570] KANT, Immanuel, *Die drei Kritiken. Band II. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*…S. 350f.
[571] Ebd. S. 351
[572] Ebd.

Boudon, ein französischer Architekturtheoretiker, teilt die Ansicht *Kants* nicht. Er bezeichnet jede maßstäbliche Übertreibung als „künstlerischen Missbrauch", der „jeden Sinn für das Echte verloren"[573] hat. „Wenn das das Ziel der Kunst sein sollte, dann ist der Mont Blanc dazu bestimmt, sämtliche Architekten zur Verzweiflung zu bringen, weil es ihnen niemals gelingen wird, ein Bauwerk zu errichten, das die zweifelhafte Ehre, seine ganz Umgebung auf ein Nichts zu reduzieren, in so hohem Maße verdient."[574]
Boudons Aussage ist fragwürdig und kritisch zu betrachten, denn sie berücksichtigt nicht die Relation eines Gebäudes zur fassbaren Umgebung. Das überdimensionale Gebäude steht nicht neben dem *Mount Blanc*; wenn der *Mount Blanc* neben dem *Mount Everest* stehen würde, dann wäre auch er auf ein Nichts reduziert.

Boudon geht auch der Frage nach, warum gerade bei öffentlichen Gebäuden die Grenzen des menschlichen Maßstabes oftmals um ein Vielfaches überschritten werden. „…die öffentlichen Gebäude (…) sind wohl ebenso wie die privaten Häuser für den Menschen bestimmt, und wir wachsen nicht um das Doppelte oder Dreifache, wenn wir sie betreten. Warum nur entsprechen diese Gebäude nicht unserem eigenen Maßstab, nicht unseren eigenen Bedürfnissen und unseren Gewohnheiten? So sei es würdevoller, sagt man."[575]

Schließlich ist festzustellen, dass sowohl die Ansichten des Philosophen *Immanuel Kant*, als auch jene des Architekturtheoretikers *Philippe Boudon* als schlüssig und nachvollziehbar einzuschätzen sind. Was jedoch für die Anwendung eines „monumentalen Maßstabes" an Eingangsportalen und damit für *Kant* spricht, zeigt möglicherweise ein Vergleich mit einem „Gegenstand der Natur", wie *Kant* ihn selbst nennt: „So kann der weite, durch Stürme empörte Ocean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich."[576] Jedoch geht *Kant* davon aus – und das ist der Punkt-, dass die Natur in „ihrem Chaos oder in ihrer wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken lässt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt."[577]

573 BOUDON, Philippe, *Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen*…S.104
574 Ebd. S.105
575 Ebd.
576 KANT, Immanuel, *Die drei Kritiken. Band II. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*…S.352
577 Ebd.

HAUPTPORTAL – NEBENPORTAL – SEITENPORTAL. DIE BEDEUTUNG DER POSITION.

Eingangsportale sind oftmals in Haupt- und Nebenportale gegliedert. Die Beziehung der einzelnen Portale zueinander wird in der Regel durch eine bestimmte Ordnung definiert. Sie können untereinander absolut gleichwertig sein, oder es besteht eine gewisse Rangordnung.

Eingangsportale, deren Haupt- und Nebenportale in Größe und Form völlig übereinstimmen, sind verhältnismäßig selten anzutreffen. Ein Beispiel ist das Portal der Torhalle des um 760 n. Chr. gegründete Benediktinerklosters *Lorsch* bei Worms in Hessen. Hier führen drei offene Arkaden in das Erdgeschoß der Tor- und Durchgangshalle (Abb. 537, 538), welche 772-774 n Chr. als „Triumph- und Empfangshalle“[578] für *Karl d. Großen* errichtet wurde. Das Obergeschoß diente ursprünglich vermutlich als Empfangssaal, dann als Gerichtssaal und später als *Michaelskapelle*. [579] Zugänglich ist es durch zwei seitlich an die Torhalle angesetzte Treppentürme.

Alle drei Portale stimmen zwar in Größe und Form überein, jedoch ist festzustellen, dass sie dennoch nicht absolut gleichwertig sind: Die Eingangsfassade der Torhalle ist symmetrisch aufgebaut, wobei die Symmetrieachse exakt durch die mittlere Arkade verläuft (Abb. 537). Damit entsteht eine von Form und Größe der Portale unabhängige aber dennoch visuelle Hierarchie, welche die mittlere Arkade gleichsam als Hauptportal definiert, die beiden seitlichen Arkaden als Nebenportale. Diese Rangordnung entsteht in erster Linie durch die besondere Lage des mittleren Portals auf der Symmetrieachse der Torhalle.[580]

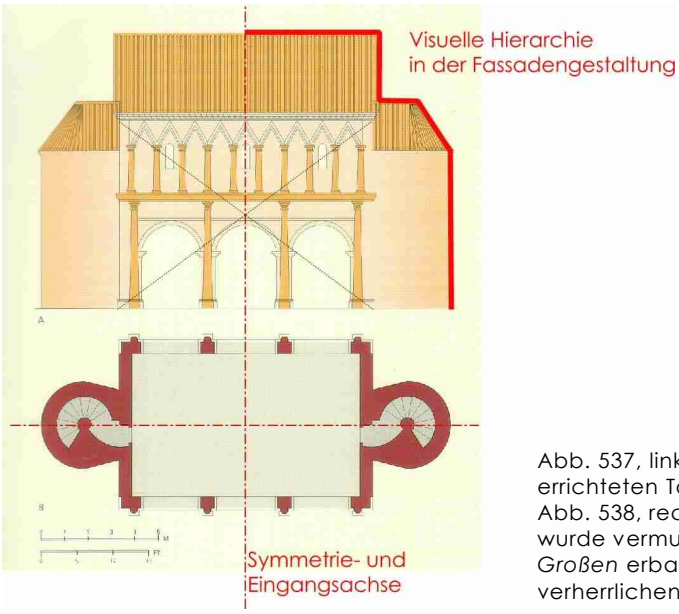


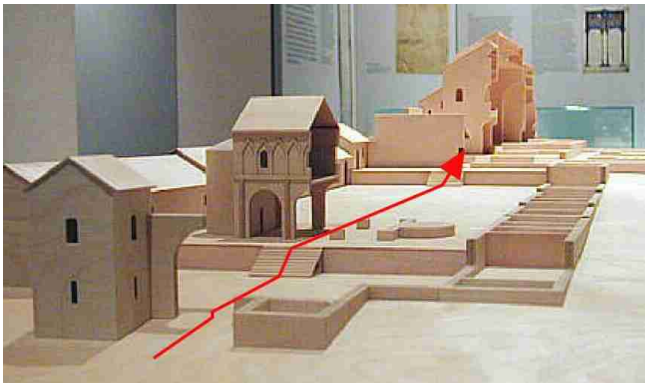


Abb. 537, links: Ansicht und Grundriss des im 8. Jh. n Chr. errichteten Torbaus des Klosters *Lorsch* bei Worms.
Abb. 538, rechts: Westfront der *Lorscher* Torhalle. Der Torbau wurde vermutlich als Triumph- und Empfangssaal für *Karl d. Großen* erbaut, um dessen Sieg über die Sachsen zu verherrlichen.

[578] nach: Lexikon der Kunst: Lorsch, S. 2. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 35600 (vgl. LdK Bd. 4, S. 388) (c) E. A. Seemann

[579] Vgl. ebd. S. 18911

[580] Die Symmetrieachse der Torhalle stimmt zudem mit der Symmetrieachse des ersten Baus dieser Anlage überein, dem so genannten *Altenmünster* (Abb. 540).



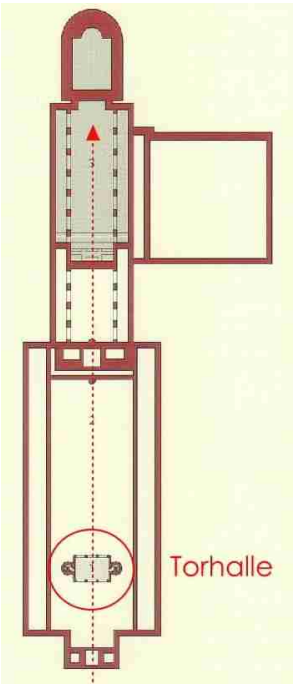


Abb. 539, oben: Die Torhalle von *Lorsch* war ursprünglich ein zweigeschossiges Profangebäude, das vor der Abtei frei im Vorhof der Kirche stand. Die Eingangsachse stimmte mit der Symmetrieachse der Anlage (abgesehen vom Kreuzgang) überein und führte durch die mittlere Arkade des Torbaus.
Abb. 540, rechts: Lageplan der Klosterkirche *Lorsch* mit Torhalle, Atrium, Kirche und Kreuzgang.

Die Eingangsfassade der Torhalle zeigt eine gleichförmige Gliederung. Dennoch gibt es einen optischen Höhepunkt, das Mittel- oder Hauptportal auf der Symmetrieachse, welche dem Besucher auch wegweisend ist. Entlang diesem Weg wird der Raum zunehmend durch das nachfolgende, symmetrisch angeordnete Atrium mit ansteigendem Bodenniveau sowie weiteren Vorräumen der Klosterkirche gefasst (Abb. 539, 540). „Hierarchie ist nicht mehr nur in der Fläche erlebbar, sondern erfordert Bewegung und somit den Faktor Zeit."[581]

Was die tatsächliche Benützung der Portale anlangt, kann davon ausgegangen werden, dass die mittlere Arkade, also das nach visueller Hierarchie definierte Hauptportal, nur deshalb vom Besucher benutzt wurde, weil auch die Zugangsachse des Torbaus mit dessen Symmetrie- oder Eingangsachse übereinstimmte. Wäre dies nicht der Fall gewesen, das heißt hätte es mehrere Zugangswege gegeben, wäre vermutlich jenes Portal benützt worden, durch welches der kürzeste Weg in die Klosteranlage führt.

Ein Beispiel, wo diese Zugangssituation tatsächlich vorherrscht, ist der Eingang zum Hauptgebäude der Technischen Universität Wien. Hier gibt es mehrere Zugangsmöglichkeiten aus verschiedenen Richtungen (Abb. 541, 542). Beobachtungen zufolge konnte festgestellt werden, dass genau jener Eingang von Universitätsbesuchern benutzt wird, welcher auf kürzesten Weg vom Karlsplatz in die Aula der Universität führt. Größe und Form der drei Eingänge sind dabei ebenso unwesentlich wie die vorherrschende visuelle Rangordnung, welche den mittleren Eingang aufgrund seiner Größe und zentralen Lage in der Fassade eindeutig als Haupteingang definiert. Benutzt wird dieser nur, wenn sich der Besucher in direkter Richtung an das Hauptgebäude der Technischen Universität nähert.

[581] GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 163

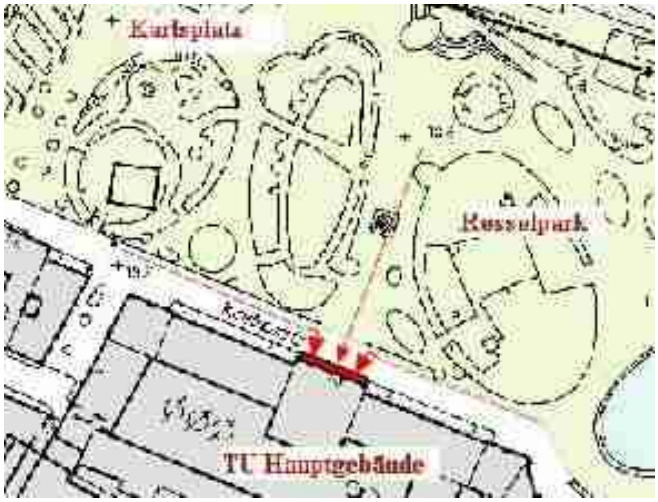


Abb. 541, links: Lageplan des Eingangsbereiches der Technischen Universität Wien. Die Annäherung an das Eingangsportal ist aus mehreren Richtungen möglich.



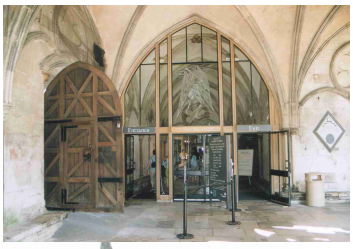
Abb. 542, rechts. : Eingangsfassade mit Haupt- und Nebenportalen der Technischen Universität Wien.

Daraus lässt sich schließen, dass die architektonische Rangordnung einer in Haupt- und Nebenportale unterteilten Eingangssituation keinen Einfluss auf die tatsächliche Benutzung eines Portals hat. In der Regel bestimmen Größe, Form und geometrische Lage die Hierarchie eines Portals, auch wenn jenes aus den genannten visuellen Faktoren zum Hauptportal bestimmte kaum bis nie benutzt wird, das heißt, stattdessen die Nebenportale bevorzugt werden. Die Bezeichnung „Hauptportal" gründet somit nicht auf der vorrangigen Benutzung des Besuchers, sondern ausschließlich auf architektonischen Gesichtspunkten wie etwa dessen Lage auf der Symmetrieachse der Eingangsfassade.
An dieser Stelle sei noch kurz auf eine Ausnahmesituation hingewiesen: Am Beispiel des Haupteingangs der Technischen Universität Wien kann beobachtet werden, dass trotz seitlicher, also nicht direkter Annäherung an das Eingangsportal, manchmal das Hauptportal gegenüber dem näher gelegenen Nebenportal bevorzugt benutzt wird. Dies passiert genau dann, wenn die Türen des Nebenportals geschlossen sind (nicht versperrt), jene aber des Hauptportals offen stehen. Damit wirkt das Hauptportal einladender, denn der Passant kann hier ohne jedes Hindernis das Gebäude betreten. Um das Öffnen der Pendeltüren des Nebenportals vermeiden zu können, nimmt der Besucher gerne ein paar Schritte mehr zum offen stehenden Hauptportal in Kauf. Diese Variante ist eindeutig mit einem geringeren Kraftaufwand verbunden und wird daher auch von den meisten Studenten bevorzugt gewählt.

Die maßgebliche Funktion des Hauptportals liegt in erster Linie darin, die repräsentative Wirkung der Fassade zu steigern. Genauso aber wird das Hauptportal eines Gebäudes gerne dazu benutzt werden, ein repräsentatives „Schauspiel" zu veranstalten. Wie an vielen anderen Beispielen werden auch die Tore des Hauptportals der gotischen *Kathedrale von Salisbury* in Südengland an nur wenigen Tagen des Jahres geöffnet (Abb. 543 – 546).







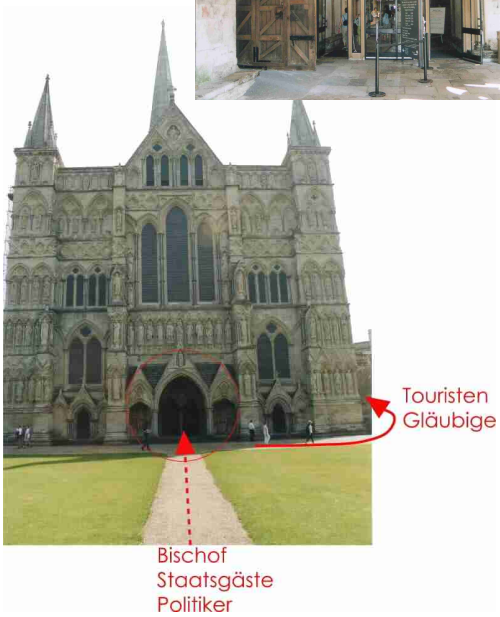


Abb. 543, links: Eingangsfassade der *Kathedrale von Salisbury*, Wiltshire, England, erbaut 1220-1258.
Abb. 544, 2.Bild von links: Staatsbegräbnis des ehemaligen englischen Premierminister (1970-1975) *Sir Edward Heath* im Juli 2005. Der Trauerzug erschließt die Kathedrale durch das zentrale Hauptportal.
Abb. 545, 3. Bild von links: Eingangsfassade der *Kathedrale von Salisbury* in frontaler Ansicht.
Abb. 546, rechts oben: *entrance* und *exit* für Touristen und andere Besucher über einen Seiteneingang der Kathedrale.

Einer dieser Anlässe ist etwa der Besuch des Bischofs an hohen Kirchenfesten oder aber auch ein Staatsbegräbnis, bei dem die Trauergemeinde das Kirchenschiff in direkter Achse über das Hauptportal erschließt (Abb. 545). Die starke Betonung der Eingangsachse durch die symmetrische Gestaltung der Fassade sowie der zentralen Lage des Hauptportals überträgt sich gleichsam auf die Menschen des Festzuges. Das Passieren des Hauptportals dient damit in erster Linie dem Ausdruck der Stellung des Besuchers in der gesellschaftlichen Hierarchie und daher fast ausschließlich repräsentativen Zwecken.

Touristen und andere Besucher dürfen die Kathedrale lediglich über einen Seiteneingang betreten (Abb. 546). Der direkte Zugang über das Hauptportal bleibt ihnen verwehrt, es sei denn, sie kommen an einem hohen Feiertag, um gemeinsam mit dem Bischof durch das Hauptportal in die Kathedrale einzuziehen und eine Messe zu feiern. Das Eingangserlebnis, den gesamten Kirchenraum in zentraler Perspektive samt seiner glanzvollen Ausstattung unmittelbar nach der Erschließung wahrnehmen zu können, ist dem Besucher jedoch für gewöhnlich nicht möglich. Er muss den Seiteneingang benutzen und Eintritt bezahlen, um schließlich über ein Seitenschiff ins Kircheninnere zu gelangen.

Abgesehen vom wirtschaftlichen Gedanken der Kirche, Besucher über einen Seiteneingang zu führen, um für die bauliche Erhaltung der Kathedrale einen kleinen Beitrag zu kassieren, erinnert diese Eingangssituation an eine gewisse soziale Distinktion, wie sie etwa an der Architektur großbürgerlicher Villen des 19. Jahrhunderts mit Haupt- und Nebeneingang sowie einem zusätzlichen Dienstboteneingang an der Rückseite des Gebäude abzulesen ist.



Abb. 547: Werktor der *Poznański*-Fabrik in Lodsch, Polen.



Abb. 548: Unter Denkmalschutz gestelltes Tor 1, der so genannte *Beamteneingang* der AEG in Berlin-Wedding aus dem 19. Jahrhundert. Das AEG - Fabriksgebäude existiert heute nicht mehr, wodurch das Werktor als freistehendes Monument besonders zur Geltung kommt.

Beim Passieren eines Nebenportals schwingt immer ein Motiv von Erniedrigung mit, da es in der Regel von geringerer Höhe und schmäler als das Hauptportal ist. Bereits beim römischen Triumphbogen mussten die unterjochten Völker durch das Nebenportal am Publikum vorbeiziehen. Durch das Hauptportal zog der siegreiche Feldherr, welchem der römische Senat auf diesem Weg einen offiziellen Triumph bereitete.

Das Motiv des römischen Triumphbogens wurde im 19. Jahrhundert auf das so genannte *Werktor* übertragen (Abb. 547, 548). Form und Funktion sollten den ungebremsten Aufstieg der kapitalistischen Industriegesellschaft zum Ausdruck bringen. Durch das mittlere, hohe Tor rollte der Lieferverkehr. „Die Arbeiter werden durch die Nebenpforten geschleust, wo sie als Menschenschlangen vereinzelt und kontrollierbar werden."[582]

Franz Schwechten, der Architekt des neugotischen Werktores der AEG in Berlin-Wedding, ging sogar soweit, verschiedene Eingänge für die unterschiedlichen Hierarchien der Werksangehörigen zu errichten. Besonders hervorgehoben wurde dabei das Tor 1, der so genannte *Beamteneingang* für die Verwaltungsangestellten (Abb. 548).

[582] DREPPER, Uwe, *Das Werktor – Architektur der Grenze* in Detail - Zeitschrift für Architektur, 44. Serie 2004, 11 Eingänge, S. 1274

DAS ÖFFNENDE UND DAS SCHLIESSENDE PORTAL. DIE BEDEUTUNG VON FORM UND MATERIAL.

Eingangsportale spielen eine bedeutende Rolle für das gesamte Erscheinungsbild eines Gebäudes. In ihrer Gestaltung bilden sie meist einen Blickpunkt in der Eingangsfassade, an welchem sich das Auge orientiert. Fehlt die architektonische Gestaltung des Eingangs in Form eines signifikanten Elementes, so kann dies dazu führen, dass die Eingangsfassade zur monotonen Fläche wird, an welcher das Auge ziellos zu wandern beginnt und in weiterer Folge den Eingang übersieht.[583] Manchmal ist dieser Effekt gewünscht, etwa bei Nebeneingängen. Im Unterschied zum Haupteingang wird dieser in der Regel jedoch nur von jenen Personen benutzt, welche mit dem Gebäude und dessen räumlicher Komposition vertraut sind. Seine Funktion beschränkt sich auf die bloße Erschließung des Gebäudes. Da er in der Regel keine besondere Gestaltung erfährt, spielt er für das Erscheinungsbild des Gebäudes eine untergeordnete Rolle.
Portale erweisen sich als wichtige Akzente innerhalb der Erschließungszone. Als deutliche ausgebildete Schwellenbereiche künden sie dem Besucher jenes „Etappenziel" entlang des Erschließungsweges an, welches in der Regel nicht nur den Innenraum vom Außenraum trennt, sondern auch als bedeutende Stelle innerhalb des räumlichen Gefüges fungiert. Hier setzt sich der vorgegebene Erschließungsweg im Inneren des Gebäudes bis hin zum endgültigen Ziel fort.
Je nach Form und Oberflächengestaltung visualisiert das Eingangsportal einen ganz bestimmten Inhalt. „Dies bedeutet umgekehrt, daß für jede Aussage eine adäquate visuell wahrnehmbare Form gefunden werden muß,..."[584] Der australische Architekturhistoriker *Philip Drew* vergleicht die Form mit einer Sprache: „Geradeso wie der Gedanke durch das Medium Sprache formuliert wird, so ist auch die Erschaffung physischer Formen von geistigen Vorstellungen und Urformen abhängig."[585]
Tatsächlich entstanden im Laufe der Evolution je nach Kulturkreis unterschiedlichste formale Modifikationen von Eingangsportalen, deren visueller Ausdruck jedoch nicht nur von der jeweiligen Kultur, sondern vielfach allgemein, das heißt weltweit lesbar ist und somit allgemein gültigen Prinzipien der Wahrnehmung unterliegt. Daraus lässt sich schließen, dass unterschiedliche Portalgestaltungen nicht eine unterschiedliche und damit nicht für jedermann verständliche „Sprache" sprechen, sondern vielmehr unterschiedliche semantische Zeichen beinhalten, welche zwar die geistige Grundhaltung einer Kultur widerspiegeln, dennoch aber die Bedeutung und den Inhalt der Form auf allgemein verständliche Weise zum Ausdruck bringen können. *Theodor W. Adorno* vertritt folgenden Standpunkt: „Ästhetisches Gelingen richtet sich wesentlich danach, ob das Geformte den in der Form niedergeschlagenen Inhalt zu erwecken vermag."[586]

---

583 Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*... S. 213f.
584 GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 149
585 DREW, Philip in GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 119
586 ebd.

Der tatsächliche, allgemeingültige visuelle Ausdruck eines Eingangsportals basiert damit auf Grundelementen der menschlichen Wahrnehmung, wie etwa der elementaren Form als semantisches Zeichen, deren Eigenschaften und Bedeutungen auch dann noch Gültigkeit behalten, „wenn die spezifischen Beiklänge des betreffendes Stils schon längst kein wesentlicher Bestandteil der Erfahrung mehr sind."[587]
Da die Form in der Architektur von verschiedenen Faktoren abhängig ist[588], wie etwa von Material, Konstruktion und Funktion, welche alle drei beispielsweise die Größe einer Eingangsöffnung mitbestimmen, kann ihre vollständige Bedeutung nur im Kontext mit deren Gestaltung sowie dem ganzen Gebäude erschlossen werden. Doch der Kern des Wahrnehmungserlebnisses lässt sich bereits vielfach in der „Grundform" als „Grundelement" der menschlichen Erfahrung ablesen.[589] *Arnheim* geht sogar soweit, bestimmte Wahrnehmungsaspekte in der Architektur zu analysieren, ohne diese in den jeweiligen architektonischen, geschichtlichen oder sozialen Zusammenhang zu stellen. Er geht davon aus, dass beispielsweise der dynamische Ausdruck eines Kreises in einem so hohen Maße eigenständig ist, dass individuelle Wahrnehmungsunterschiede einzelner Personen ignoriert werden können.[590]
Daraus lässt sich schließen, je näher die formale Gestaltung des Eingangsportals den Grundelementen der menschlichen Erfahrung kommt, desto eher wird der Betrachter dessen geistigen Ausdruck verstehen. „Diese Grundelemente der Wahrnehmung sind so stark, daß sie nur selten von spezifischen Bedingungen völlig zugedeckt werden. Diese Deckschichten verwaschen nur Abstufungen. Die Wahrnehmungselemente bestehen unter allen Umständen weiter, und wir müssen erst ihre grundlegenden Aspekte kennen, bevor wir anfangen können, ein Einzelbeispiel zu verstehen."[591]

Um eine allgemeingültige Aussage über die Gestik einzelner Portalbeispiele treffen zu können, gilt es vorab, die oben erwähnten Grundelemente der menschlichen Erfahrung, der so genannten *Selbsterfahrung*, im Hinblick auf die tektonische Form näher zu erläutern: Beim Anblick eines Gebäudes, respektive eines Eingangsportals, wird beim Betrachter eine gewisse seelische Wirkung, der so genannte *Eindruck*, hervorgerufen.[592] Entscheidend ist dabei die Frage, wie sich dieser Eindruck erklärt, das heißt, wie und unter Einfluss welcher Komponenten er zustande kommt. Der Kunstwissenschaftler *Heinrich Wölfflin* geht davon aus, dass hier die Sehkraft des Auges alleine nicht ausreicht, die optischen Eigenschaften einer körperlichen Form in vollem Umfang zu erkennen. „*Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen*. Wären wir bloß optisch auffassende Wesen, so müßte uns eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt stets versagt bleiben. Als Menschen aber mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden

587 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*…S. 13

588 „Form als Begriff ist abstrakt. Eine Form muß mit einem Medium eine Symbiose eingehen, um zu existieren."
(nach: GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*…S. 124)

589 Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*…S. 12

590 Vgl. Ebd.

591 Ebd.

592 Vgl. WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*…S. 7

befähigen. Warum wundert sich niemand, daß der Stein zur Erde fällt, warum scheint uns das so ganz natürlich? Wir haben nicht die Spur eines Vernunftgrundes für den Vorgang, in unserer Selbsterfahrung liegt allein die Erklärung."[593]
Die Selbsterfahrung lehrt, dass es in geometrischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen oben und unten gibt, in dynamischer Hinsicht dieser Unterschied jedoch grundlegend ist: Einen Stein fallen zu lassen, erfordert keinen Energieaufwand, ihn jedoch hoch zu werfen, einen deutlich spürbaren. Wie *Wölfflin* geht auch *Arnheim*[594] davon aus, dass die Menschen diese dynamische Asymmetrie oder Anisotropie des Raumes mit zwei Sinnen wahrnehmen, dem Gesichtssinn und dem Muskelsinn, welcher wiederum auf der Schwerkraft basiert. Die physikalische Wirkung der Schwerkraft wird insofern visuell wahrgenommen, als dass jeder wahrgenommene Gegenstand gewissermaßen von einem Zug nach unten beherrscht wird.

Die übereinstimmenden Thesen *Wölfflins* und *Arnheims* sind insofern von Bedeutung, als dass sie für die Analyse der architektonischen Aussagekraft einzelner Portalgestaltungen unerlässlich sind. Horizontal ausgerichtete Portale vermitteln dem Betrachter eine vollkommen andere Gestik als vertikal ausgerichtete Eingangselemente (Abb. 549, 550). Schwere, Druck und Gegendruck, welche beide Portalformen vermitteln, unterscheiden sich sehr stark voneinander.
Wöllflin geht weiters davon aus, dass (architektonische) Formen für den Betrachter dadurch bedeutend werden, weil dieser in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennt. „Unwillkürlich beseelen wird jedes Ding. Das ist ein uralter Trieb des Menschen. Er bedingt die mythologische Fantasie noch heute – gehört nicht eine lange Erziehung dazu, des Eindrucks los zu werden, daß eine Figur, deren Gleichgewichtszustand verletzt ist, sich nicht wohl befinden könnte?"[595] (Abb. 551)
Damit kann die Architektur und in weiterer Folge das Eingangsportal nur das vermitteln, was der Mensch selbst mit seinen. Eigenschaften auszudrücken vermag. Die Charakteristik der Schwere ist gleichsam unseren körperlichen Erfahrungen entnommen.



Abb. 549: Horizontal ausgerichtetes Eingangsportal des *Barbican*, einer Verteidigungsbastion aus dem 15. Jh. in Krakau, Polen.

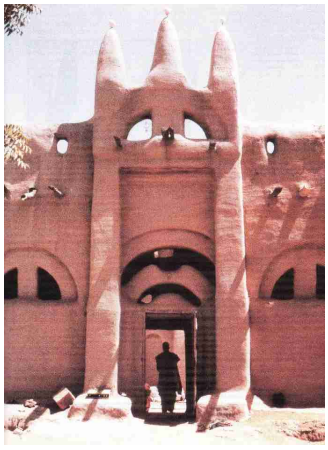


Abb. 550: Vertikal ausgerichtetes Eingangsportal der *San-Moschee*, Mali.



Abb. 551: Schräge Eingangs-Fassade des *UFA*-Kinopalastes in Dresden,1998.

[593] WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 9
[594] ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*...S. 29
[595] WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 10

Aber auch jene Kraft, welcher der Schwere entgegenwirkt und aufrechterhält, was sonst formlos in sich zusammenfallen würde, wird nach der Auffassung *Wölfflins* ebenso nach menschlicher, das heißt organischer Analogie aufgefasst. So vergleicht *Wölfflin* die der Schwere gegenwirkende Kraft, genannt *Formkraft*, mit einer Art (menschlichen) Willen und bezeichnet sie schließlich als „das, was Leben schafft". [596] Umgekehrt stellt er fest: „Zustände der Schwere sind immer verbunden mit einer Verminderung der Lebenskraft."[597]

Daraus lässt sich schließen, dass eine allgemeingültige Aussage über die Gestik von Eingangsportalen bereits aus deren physischen Bedingungen, respektive aus dem Verhältnis von Kraft und Schwere getroffen werden kann. Zudem scheint es schlüssig, für die allgemeine Betrachtung der visuellen Aussagekraft von Architektur in erster Linie Grunderfahrungen des Menschen wie etwa das Gesetz der Schwerkraft heranzuziehen. Dieses Gesetz gilt weltweit und für jedermann gleich, unabhängig von Kultur, Ort und Zeit.

QUADRATISCH AUSGERICHTETE PORTALE

Die Charakteristik eines Quadrates liegt in der Gleichheit seiner Proportionen, sprich in der Gleichheit von Höhe und Breite. Geometrisch betrachtet halten sich horizontale und vertikale Kräfte, sprich Streben und Ruhe das Gleichgewicht. Für *Wölffin* besitzt die quadratische Form daher den Charakter der absoluten Unbeweglichkeit, er bezeichnet sie als schwerfällig und zufrieden, schließlich als eine Form, „die nichts will".[598]
Tatsächlich finden sich quadratisch formierte Eingangsportale nur sehr selten in der Architektur. Ein Beispiel ist das Eingangsportal zur *Tilla-Kari-Medrese* („die mit Gold bearbeitete") am *Registan-Platz* in Samarkand (Abb. 552). Die Seiten des Portals erscheinen zwar quadratisch, in Wirklichkeit jedoch ist dessen Höhe etwas größer als die Breite. Entspräche die Höhe des Eingangsportals exakt der Breite, würde der Betrachter anstatt einer quadratische Portalform eher eine vertikale Form wahrnehmen, da (nach *Arnheim*) für den Gesichtssinn eine vertikale Ausdehnung mehr zählt als eine horizontale.



Abb. 552: Eingangfassade der im 17. Jahrhundert errichteten *Tilla-Kari-Medrese* am *Registan-Platz* in Samarkand, Usbekistan.

[596] Ebd. S. 17
[597] Ebd. S. 18
[598] Vgl. WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 26

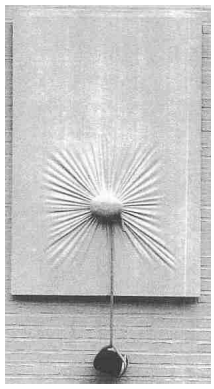


Abb. 553: *Nobuo Sekine, Phases of Nothingness*, 1971, *Lousiana Museum*, Humlebæk, Dänemark.
Visualisierung der Schwerkraft und deren physikalische Wirkung. Ein Stein, welcher mittels einer Schnur an der Oberfläche eines Bildes befestigt wird, rückt nicht nur das geometrische Zentrum des Gesamtwerks nach unten, sondern lässt auch die Drapierung, welche aufgrund der Krafteinwirkung entstanden ist, als hochformatigen Bildbereich erscheinen. Dieser wird dadurch zusätzlich vergrößert und damit visuell gestärkt.

Die Begründung liegt wiederum im Einfluss der Schwerkraft. Durch die dynamische Asymmetrie des Raumes und der Tatsache, dass sich alle Punkte einer horizontalen Linie auf dieselbe Art und Weise auf den Boden beziehen, reduziert sich die zentrische Symmetrie des Quadrats auf eine rein zweiseitige, das heißt, auf eine Symmetrie zwischen linker und rechter Fassadenhälfte. Dynamisch betrachtet befindet sich der Schwerpunkt der Eingangsfassade nicht im geometrischen Zentrum, sondern tiefer unten. Beide Fassadenbereiche, also jener über dem dynamischen Schwerpunkt und jener unter dem dynamischen Schwerpunkt, haben somit eine unterschiedliche visuelle Funktion, da sie nicht mehr als symmetrisch empfunden werden: Der obere Fassadenbereich ist größer als der untere und besitzt daher auch ein größeres visuelles Gewicht.[599]

Im Fall der *Tilla-Kari-Medrese* wurde daher gleichsam jener Fassadenbereich, welcher über dem dynamischen Schwerpunkt liegt, erhöht, um so wieder eine quadratische Fassadenform zu suggerieren. Umso erstaunlicher ist es daher, dass einerseits auf die - für den Betrachter - exakt quadratische Form des Eingangsportals großen Wert gelegt wurde, andererseits dieses Gleichgewicht durch eine zentrale, vertikale Eingangsnische stark abgewandelt wurde. Zudem verstärkten Fayencemosaik und Fliesenmuster die vertikale Ausrichtung des Portals.

Zur Klärung dieser Frage wird das Gemälde „Auferstehung" von *Piero della Francesca* (Abb. 556) als Vergleichsobjekt herangezogen, da die rein formale Darstellung der Auferstehungsszene deutliche Parallelen zur Form des Eingangsportals der *Tilla-Kari-Medrese* aufweist, jedoch aufgrund ihrer figürlichen Darstellung die Botschaft an den Betrachter verständlicher zum Ausdruck bringt.

Das Gemälde *Piero della Francescas* ist um etwa zehn Prozent höher als breit. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass das Bild die „Auferstehung von den Toten" darstellt, das heißt, das vertikale Thema *par exellence* beinhaltet. Dennoch wurde ein nahezu quadratisches Format gewählt. „Der auferstehende [vertikale] Christus ist im Gleichgewichtszentrum des Gemäldes verankert, das Stabilität, und nicht Handlung begünstigt. Diese zentrische Position und die frontale Symmetrie seiner Haltung verwandeln ihn in eine Statue, ein inthronisiertes Denkmal, das über die Einwirkungen der Vergänglichkeit erhaben ist."[600]

[599] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*…S. 29f.
[600] Ebd. S. 113



Abb. 554: Eingangsportal der im 17. Jahrhundert errichteten *Tilla-Kari-Medrese* am *Registan-Platz* in Samarkand, Usbekistan.

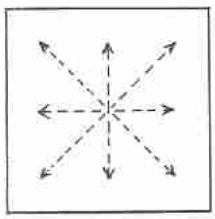


Abb. 555: Quadratische Formen wirken statisch, da jede räumliche Orientierung gleichwertig ist.

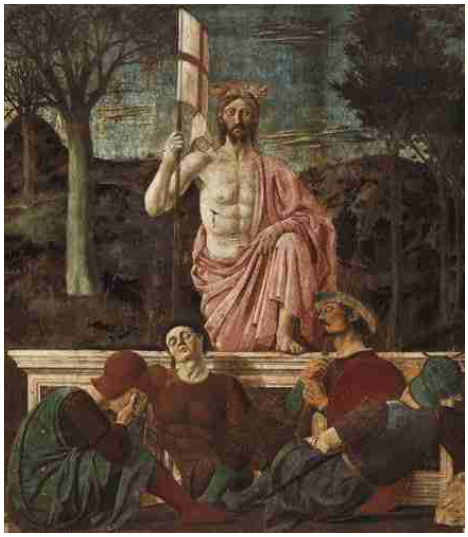


Abb. 556: *Piero della Francesca*, "Auferstehung", 1463-65, Borgo di San Sepolcro, Toskana, Italien.

Ähnlich verhält es sich am Eingangsportal der *Tilla-Kari-Medrese*. Festgestellt wurde bereits, dass die dominante Zentrizität der Eingangsfassade den Einfluss der Schwerkraft ausgleichen, das heißt visuell unwirksam machen soll. Der geistige Inhalt des Eingangsportals kann so über die erdgebundene Schwere, wie etwa jene der menschlichen Existenz, hinausgehoben werden und das religiös Erhabene des Bauwerks umso deutlicher zum Ausdruck bringen. Zudem wirkt die Fassade absolut statisch, da jede räumliche Orientierung gleichwertig ist. Dem Bauwerk, respektive seinem geistigen Inhalt, wird damit eine gewisse Zeitlosigkeit und Beständigkeit verliehen.
Die Eingangsnische umschließt das Gleichgewichtszentrum der Fassade, was die Stabilität und die hierarchische Ausdrucksweise des Portals zusätzlich unterstreichen. Zudem bringt sie einmal mehr die religiöse Botschaft des Bauwerks zum Ausdruck, indem ihre Dimension weit über den menschlichen Maßstab hinausgeht.
Die Form der Eingangsnische ist jedoch eindeutig vertikal ausgerichtet. Das Fliesenmuster zu beiden Seiten der Nische verstärkt diese Vertikalität noch, vergleichbar mit den Bäumen zu beiden Seiten der Christusfigur im Auferstehungs-Gemälde. Aber sowohl am Eingangsportal als auch am Gemälde streben diese Elemente nicht als zielgerichtete Vektoren nach oben, sondern stehen eher Wache.[601] Im Gleichgewicht gehalten werden sie jeweils durch massive, horizontale Sockelzonen. Die irdische Horizontale kreuzt gleichsam die geistige Vertikale – eine klassische Maßnahme, dem spirituellen Sujet besondere Bedeutung zu verleihen. Dieses Paradoxon in der Komposition, sprich die gegenseitige Kompensierung von Vertikalität und Horizontalität, verleiht sowohl der vertikalen Eingangsnische als auch dem auferstehenden Christus eine gewisse Stabilität und damit Zeitlosigkeit, andererseits löst es eine Ruhelosigkeit aus, welche im Gegenzug aber das Interesse des Betrachters verstärkt: Das lineare Gitter des Quadrats, sprich die vertikalen und horizontalen Elemente, steht einerseits in Konkurrenz zu dessen Zentrizität, andererseits kann die Zentrizität des Quadrats alle räumlichen

[601] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*…S. 113

Orientierungen in einem gemeinsamen Punkt vereinigen und so, wie etwa am Beispiel der *Tilla-Kari-Medrese*, Spiritualität und weltliches Dasein in Einklang bringen.
Symbolisch gesprochen reicht das Eingangsportal bis in den Himmel, dargestellt durch strahlende Himmelskörper auf blauem Hintergrund; die Sockelzone reicht bis über das Haupt des Menschen, was als deutlicher Hinweis auf dessen Erdverbundenheit zu verstehen ist. Die Eingangsnische vereint gleichsam Himmel und Erde und symbolisiert damit das Leben schlechthin, vergleichbar mit der Figur Christi im Auferstehungsgemälde. Die Funktion des Bauwerks war schließlich nicht nur die einer Medrese, einer Koran- und Rechtsschule[602], sondern lange Zeit auch die einer Moschee.

HORIZONTAL UND VERTIKAL AUSGERICHTETE PORTALE

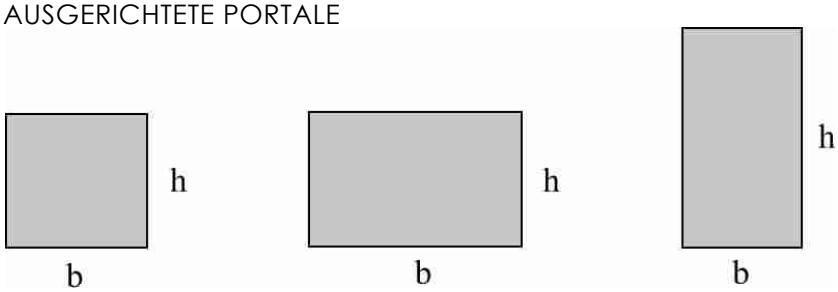


Abb. 557

Eine Veränderung der Proportionen wie etwa die deutliche Vergrößerung der Breite eines Körpers lässt diesen - dem allgemeinen Sprachgebrauch nach - als liegend erscheinen, eine Vergrößerung der Höhe als stehend. So gilt es auch zu sagen, dass beispielsweise eine Klosteranlage in der Landschaft liegt, ein Turm jedoch steht.
Wölfflin zieht hier einen Vergleich zu menschlichen Empfindungen: „Was wir an uns selbst kennen, als behagliches Sich-Ausdehnen, ruhiges Gehen-Lassen, übertragen wir auf diese Art von Massenverteilung und genießen die heitere Ruhe mit, die Gebäude solcher Art uns entgegenbringen. Umgekehrt kennen wir auch den Zustand des Gemütes, wenn man „sich zusammennimmt", in kräftig-ernster Haltung sich aufrichtet usw."[603] (Abb. 558 - 560)



Abb. 558: Person in liegender, gelassener Körperhaltung.

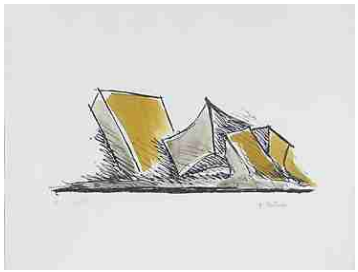


Abb. 559: *Fritz Wotruba*, „Liegende Figur", Lithographie aquarelliert, 53 x 73 cm.

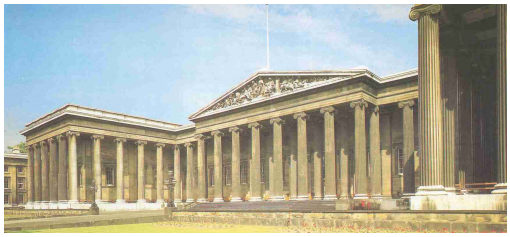


Abb. 560: Horizontal ausgerichtete Eingangsfassade des *Britischen Museums* in London, 1823-1847, Architekt: *Robert Smirke.*

602 Vgl. HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur,* S. 626
„Hier wurde aber auch Mathematik, Medizin, Literatur und Sprache in einem vierjährigen Studium vermittelt. Zunächst waren die Medresen an Moscheen angegliedert; seit dem 11. Jahrhundert entwickelte sich im Iran eine eigene Bauform, wodurch es Lehrern und Schülern möglich wurde, zusammen zu leben und zu arbeiten."
603 WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 26





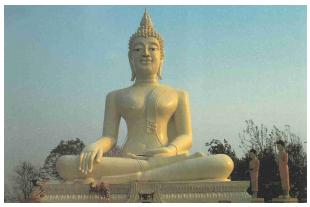
Abb. 561, links oben: Balletttanz
Abb. 562, links unten: *Alberto Giacometti*, „Komposition mit sieben Figuren - Kopf (Der Wald)", 1950, Skulptur, Bronze, 55,5 x 61 x 49,5 cm.



Abb. 563, Mitte links: *Kölner Dom*, Grundsteinlegung 1248, endgültige Fertigstellung 1880.



Abb. 564, Mitte rechts: *Alfred Hrdlicka*: „Der große Geist", unvollendet.



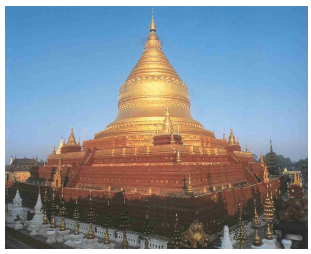


Abb. 565, rechts oben: *Gautama Buddha*, Statue, Pattaya, Thailand.
Abb. 566, rechts unten: *Shwezigon-Pagode*, ca. 1060, Pagan, Myanmar.

Muck[604] erwähnt in diesem Zusammenhang die „tragende Bildhaftigkeit der baulichen Struktur" und deren enge Interpretations-Beziehung zur menschlichen Physis. „Tragendes Zeichen ist die menschliche Beziehung zum Bau bzw. die Ästhetik des Baulichen, in den ihr von der Leibanalogie her zukommenden Grundbedeutungen."[605] „Oben" und „unten" und damit in weiterer Folge „horizontal" und „vertikal" sind für *Muck* nicht nur Erfahrungen der Raumdimension, sondern: „Solange der Mensch, wenn es ihm gut geht, „den Kopf hoch trägt", und wenn es ihm schlecht geht, er „darnieder liegt", solange gibt es für ihn die Dimensionen von oben und unten als Lebensdimensionen."[606] *Muck* formuliert weiter: „...solange Bäume nach oben wachsen, solange von oben Sonne und Wasser kommen, das was Leben bedingt oder gefährdet, solang kann dies auch ein Bild sein. Der Bezug liegt im leibhaften Aufbau. Solange Menschen mit Wirbelsäule als aufgerichtete Wesen verfaßt sind, bleibt diese Dimension ein wesentlicher Orientierungsmaßstab. Was früher kosmologisch interpretiert wurde, kann man nun als eine im anthropologischen Aufbau verfaßte Symbolik verstehen."[607] (Abb. 561 - 566)
Piaget und *Hegemann* sehen in der Interpretation der baulichen Struktur einen primären Zusammenhang zu den kienästhetischen und taktilen Erfahrungen der Menschen: „Einen langen alleeartigen Säulenraum schreiten wir im Geiste ab, einen Rundbogen erleben wir im kreisförmig bewegten Arm, einen lotrechten und steilen Raum empfinden wir in unserer Körperachse als über den Kopf hinausstrebend, ein breiter, glockenhafter Raum lässt uns Sitz- oder Kauergefühle empfinden, in lebhaft kurvig umgrenzten Innenräumen möchte man unwillkürlich tanzen..."[608]

---

[604] *Herbert Muck*, em.Univ.Prof. Dr.phil., war einer der führenden österreichischen Kirchenbauexperten. Seine Arbeitsschwerpunkte lagen auf Kunsttheorie, Liturgie und Architektur. Er verstarb am 1. Feber 2008 im Alter von 84 Jahren.

[605] MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*, S. 142

[606] MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*...S. 26

[607] Ebd.

[608] HEGEMANN, Hans Werner, *Vom bergenden Raum*, Frankfurt 1953, in MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*...S. 37

Arnmheim verweist unter dem Aspekt der Wahrnehmung von horizontalen und vertikalen Baustrukturen insbesondere auf den Einfluss der Schwerkraft. Wie bereits erwähnt, unterscheiden sich Auf- und Abwärtsbewegungen in geometrischer Hinsicht überhaupt nicht, physikalisch und wahrnehmungsmäßig besteht jedoch ein grundlegender Unterschied: „Wenn man einen Baum, eine Leiter oder eine Treppe hinaufsteigt, hat man das Gefühl, gegen einen Widerstand anzugehen, den man in Form seines Körpergewichts am eigenen Leib spürt. Die Genugtuung, die das Klettern bringt, besteht also im Überwinden der eigenen trägen Schwere im Zuge des Strebens nach einem hohen Ziel – eine Erfahrung, die fast unvermeidlich symbolische Beiklänge hat. Das Klettern ist ein heroischer Akt der Befreiung; und die Höhe symbolisiert spontan Dinge von hohem Wert, sei es der Wert weltlicher Macht oder geistiger Größe."[609]

Ein fünfter Faktor, welcher in Bezug auf die formale, sinnbildliche Interpretation von Eingangsportalen berücksichtigt werden muss, ist jener der Konstruktion. Horizontale Bauweise bedeutet in der Regel eine horizontale Schichtung der Primärkonstruktion, vertikale Bauweise bedeutet eine vertikale Strukturierung der Primärkonstruktion. Die Tragwerke horizontaler Bauten werden heute für gewöhnlich aus Mauerwerk, Natur- oder Kunststein sowie Stahlbeton hergestellt (Massivbau), die Tragkonstruktion vertikaler Bauten aus Holz, Stahl oder Stahlbeton, wobei deren Zwischenräume durch nichttragende Ausfachungen ausgefüllt werden (Skelettbau). Der signifikanteste Unterschied beider Bauweisen liegt im konstruktiven Aufwand. Vertikales, mehrgeschossiges Bauen ist in der Regel schwieriger und bei weitem nicht so ökonomisch wie horizontales Bauen. „Es steigert die Last, die unten am Boden zu tragen ist, und in der Höhe setzt es den Menschen und seine Arbeit den Elementen aus, die im offenen Raum wirksam werden."[610]
Die Gründe, welche Menschen im Laufe der Geschichte dazu bewegt haben, vertikal ausgerichtete Gebäude zu schaffen - und dazu gehören vielfach auch aufgeständerte Bauten -, sind einerseits rein pragmatisch und funktional, andererseits auch in deren



Abb. 567: Speicher der Maori, Neuseeland.

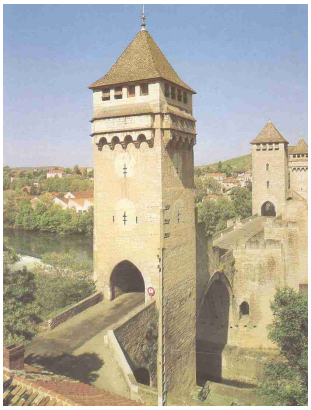


Abb. 568: *Valentré-Brücke*, Cahors, 14. Jh. Die Brücke wird durch 3 Türme, welche ehemals Bestandteil des Verteidigungssystems waren, geschützt.



Abb. 569: Appartement-Häuser in Borneo-Sporenburg im Hafen von Amsterdam, *MVRDS-Architekten*, 2000

609 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*...S. 41

610 Ebd. S. 42

Symbolik begründet.
Funktionale Gründe, Bauwerke vom Boden abzuheben, sind etwa der Schutz gegen Hochwasser und Feuchtigkeit sowie vor Schädlingen (Abb. 567), können aber auch klimatisch bedingt sein: windumspülte Wohnbereiche in heißen Zonen weisen ein wesentlich angenehmeres Raumklima auf als jene, welche direkt mit dem Erdboden verbunden sind. Hoch aufragende Bauwerke bieten aufgrund ihrer guten Ausblickfunktion seit jeher Schutz vor dem Feind, was in zahlreichen Wachtürmen unterschiedlichster Architekturtraditionen belegt ist (Abb. 568).
Auch städtebauliche Gründe in Form von besserer Sicht- und Hörbarkeit sprechen für eine vertikale Bauweise (Minarette, Glockentürme, Kultbauten). Schließlich sind Platzmangel und bauliche Enge wesentliche Kriterien, mehrgeschossig und damit vertikal zu bauen (Abb. 569).
Die symbolische Qualität, welchen vertikalen Bauten, respektive Eingangsportalen, beigemessen wird, besteht in erster Linie in der fiktiven Überwindung der Schwerkraft. Hinaufsteigen bedeutet, sich von der Erde abheben, die Schwere zu überwinden und damit – sinnbildlich gesprochen – übermenschliche Fähigkeiten zu gewinnen. Trotz der Tatsache, dass beim Passieren von vertikalen, hohen Eingangsportalen oft keine Höhenniveaus überwunden werden müssen, erkennt der Passant dennoch die symbolische Qualität der Höhe und identifiziert sich mit ihr. „…Höhe symbolisiert spontan Dinge von hohem Wert".[611] Hohe Eingangsportale zu durchschreiten bedeutet gleichsam eine Übertragung dieser Werte auf den Menschen. Bei kultischen Bauten kann sogar von einer Läuterung gesprochen werden, ist doch „die negative Überwindung der Schwere zugleich der positive Weg zur Erleuchtung und zu einer unbehinderten Sicht."[612] „Wenn ich von der Erde erhöht bin, werde ich alle an mich ziehen" sind die Worte Christi in der Karfreitagsandacht. [613]

Als weiterer Faktor hinsichtlich der architektonischen Analyse von vertikalen und horizontalen Eingangsportalen stellt sich schließlich die Frage, inwieweit gestalterische Elemente die Proportion von Eingangsportalen beeinflussen können. Abbildung 570 zeigt drei gleichformatige Rechtecke, jedoch jeweils mit unterschiedlichen gestalterischen Elementen versehen.

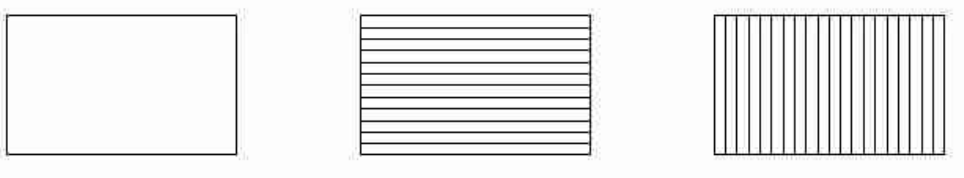


Abb. 570: Drei gleichformatige Rechtecke im Verhältnis des Goldenen Schnittes (1,62:1) jedoch mit unterschiedlichen Mustern versehen, sodass jeweils eine andere Richtung betont wird. Zu erkennen ist, dass das wohlproportionierte Rechteck im Goldenen Schnitt unter diesen Umständen nicht nur unausgeglichen wirken, sondern einmal als horizontales und einmal als vertikales Element erscheinen kann, ohne jedoch etwas an seiner Form zu ändern.

611 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*…S.41

612 Ebd.

613 *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch.* Diözese Eisenstadt, herausgegeben von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stuttgart u.a. (Katholische Bibelanstalt u.a.) 1975, S. 770

Das erste Rechteck beruht auf seinem Rahmen, welcher gleichsam als Fundament für die Komposition eines Bildes, Bauwerks oder Eingangsportals dient; das zweite Rechteck wurde mit einem horizontalen Muster ausgefüllt, das dritte mit einem vertikalen Muster. Spätestens jetzt wird klar, dass die Frage, ab wann beispielsweise die Höhe eines Eingangsportals bedeutend größer ist als die Breite, nicht einfach zu beantworten ist. Die Proportionen einer horizontalen Eingangsfassade können völlig anders erscheinen, wenn diese mit einer Gestaltung versehen ist, die gewisse vektorielle Tendenzen in der Fassade unterstreicht, wie etwa die vertikale Richtung.[614] Am Beispiel der *Großen Moschee von Djénné* in Mali (Abb. 571) prägen die vertikalen Strebepfeiler die horizontale ausgerichtete Eingangsfassade so stark, dass diese vom Betrachter als vertikal verstanden wird.[615]

Am *Gopura* des *Brihadiswar-Tempels* in Tanjore (Abb. 572), einem monumentalen Torturm über dem Eingang zum Tempelbereich, wird die vertikale Wand mit horizontalen Gesimsen kombiniert, um die die Höhe des Eingangsbauwerks so weit als möglich zu strecken. Das Gesims der Sockelzone ist wie bei den meisten indischen Tempeln besonders stark ausgeprägt, um gleichsam einen organischen Übergang zwischen horizontalen Boden und vertikaler Wand zu schaffen.

Trotzdem die Torturmbreite mit cirka 30 Meter der Torturmhöhe entspricht, wirkt das Bauwerk aufgrund seiner ausgeprägten Gesimse und des langgezogenen Tonnendachs horizontal ausgerichtet. Das *Gopura* wird zwar von einer vertikalen Achse geprägt, gleichzeitig aber auch von mehreren horizontalen Achsen. Seine vertikale, konische Form wird gestalterisch so verändert, dass sie auf den Betrachter horizontal wirkt.

Zu erwähnen ist, dass das *Gopura* formal betrachtet gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllen sollte: Einerseits musste es höher sein als der *vimana*[616] des religiösen Komplexes im Inneren des Tempelbereichs, da im indischen Sakralbau – anders als im christlichen Sakralbau oder im ägyptischen Kultbau – bis zum 12.Jahrhundert die Gebäudehöhen



Abb. 571: *Große Moschee von Djénné*, Mali, auf dem Bauplatz einer Moschee aus dem 14. Jh. und eines späteren Bauwerks (um 1820) im Jahre 1909 errichtet.

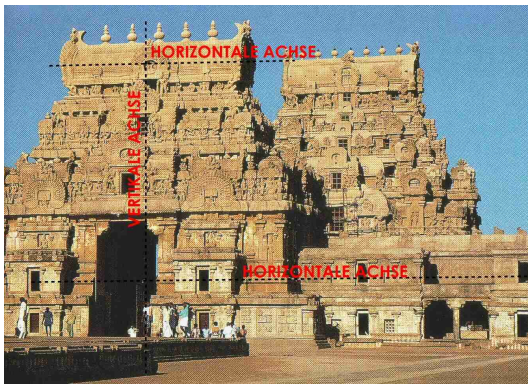


Abb. 572: Doppeltes *Gopura* in der Umfassungsmauer des *Brihadiswar-Tempels* in Tanjore (heute Thanjavur), Südindien, zwischen 1003 und 1010 errichtet.

614 Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*…S. 77ff.

615 Interessant an diesem Beispiel ist auch die Tatsache, dass nicht nur die Form verschleiert wird, sondern auch die Konstruktion: Es wird mit einem Massivbau ein Skelettbau simuliert. In Wirklichkeit ist die Wand das tragende Element, die Strebepfeiler aus luftgetrockneten Lehmziegeln sind lediglich Gestaltungselemente.

616 *Vimana* (Sanskrit »Götterwagen«), der sich vom kurvolinearen nordindischen *Sikhara* wesensmäßig unterscheidende, horizontal gegliederte und abgestufte Cellaturm eines Tempels des südindischen Baustils. (Definition nach: Lexikon der Kunst, Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 37048)

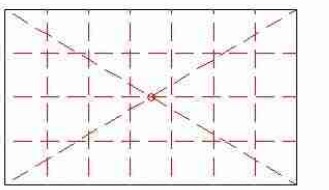
vom äußeren Tempelbereich bis hin zum sakralen Zentrum abnehmen[617], zudem sollte bereits aus der Ferne auf den Tempel aufmerksam gemacht werden. Andererseits sollte das Eingangsbauwerk Dominanz und Schwere ausstrahlen, um beim Gläubigen eine gewisse Demut und Unterwürfigkeit zu erreichen. So befindet sich auch das Eingangstor in voller Höhe im Bereich der Sockelzone, also genau dort, wo die ganze Wucht der Schwere zur Geltung kommt.

Schließlich ist festzuhalten, dass unter anderem die Position von Lichtquellen, die Verteilung der Helligkeit, das Verwenden von Farben aber auch die Anordnung der Fensteröffnungen darüber bestimmen können, wie die Grundproportion eines Eingangsportals wahrgenommen wird (Abb. 573).

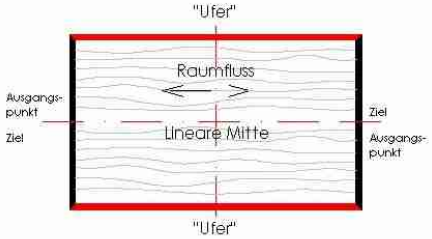


Abb. 573: Wandelbarer Kubus aus Glas in Kombination mit Metallgewebe, Architektur: *Ilg und Partner*, München. Ob halboffen oder geschlossen, ob tagsüber oder abends, die Eingangsfassade zeigt stets ein neues Erscheinungsbild. Die Proportion des Eingangs ist damit vielfältig.

Als letzter Punkt hinsichtlich der formalen Interpretation von Eingangsportalen ist schließlich auf die unterschiedliche Dynamik horizontaler und vertikaler Portalformen einzugehen. Rechteckige Eingangsportale weisen gleichsam einen Doppelcharakter auf. „Sie stehen dadurch, daß sie eine Mitte umschließen, im Dienst der Zentrizität, bilden aber auch ein Gitter exzentrischer Vektoren, die einander im rechten Winkel schneiden." (Abb. 574, links). Rechteckige Formen besitzen daher keine zentrale, sondern eine lineare Mitte, eine Symmetrieachse, welche sich am Mittelpunkt des Rechtecks ausrichtet. Entscheidend ist dabei, dass die horizontale Symmetrieachse wesentlich dominanter wirkt als die vertikale. Sie ist länger und deutet damit eine zielgerichtete Bewegung an. Zudem kommt der Faktor Zeit ins Spiel, welcher die ungleiche Funktion der Seitenlängen zusätzlich betont.



Zentrizität versus exzentrischer Vektoren



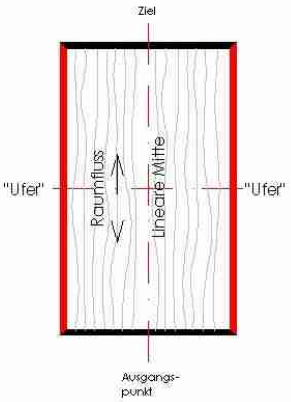
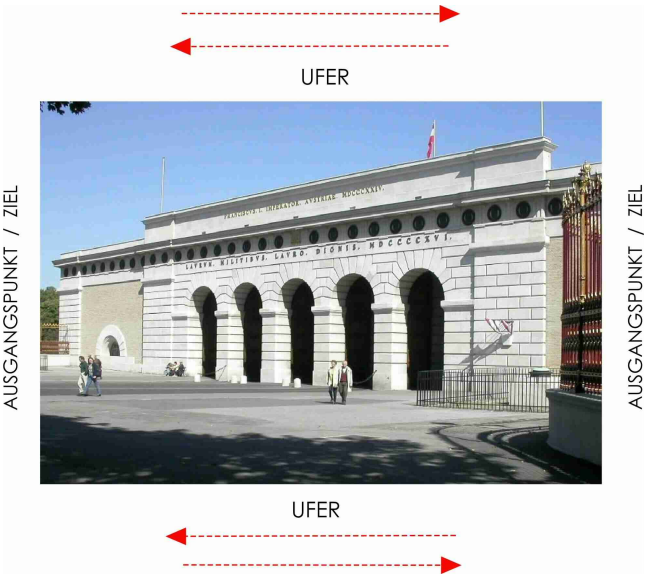


Abb. : 574

[617] Vgl. ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*...S. 274



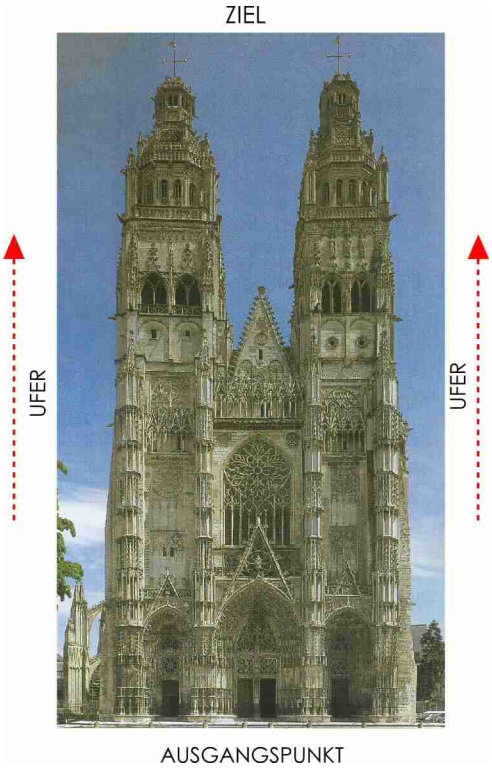


Abb. 575, links: *Neues Äußeres Burgtor*, auch *Österreichisches Heldendenkmal* genannt, Wien, 1821-1824 nach dem Entwurf von *Peter von Nobile*.
Abb. 576, rechts: Kathedrale *Saint-Gatien*, Westfassade, Tours, Frankreich, ca. 1440-1537.

„Die kürzeren Wände [Seitenlängen] dienen nun, abhängig vom Fluß der Bewegung im Raum, als Ausgangspunkt oder Ziel, und die beiden längeren Wände bilden sozusagen die Ufer des Flußbettes."[618]

Horizontal ausgerichtete Eingangsportale weisen eine horizontale und damit parallel zur Erdoberfläche laufende Bewegungsrichtung auf. So hält sich beispielsweise das *Neue Äußere Burgtor* der Wiener Hofburg (Abb. 575) dicht an das angrenzende Niveau und fügt sich damit sehr gut in die weitläufige Umgebung des Heldenplatzes ein. Da seine horizontale Form die vertikale Dimension der nach unten ziehenden Schwerkraft verringert, scheint es gleichsam auf der Erdoberfläche zu schwimmen. Dennoch kann es als erdverbunden bezeichnet werden. Die „Zugehörigkeit zur Erde", wie *Arnheim* sie bezeichnet, wird mit Parallelität erreicht, die eine „ruhige Harmonie" schafft.[619]

Auch die Erdgeschoßzone der äußerst vertikal ausgerichteten Eingangsfassade der Kathedrale *Saint-Gatien* in Tours (Abb. 576) wurde mittels auffällig vorstehender Portale vom oberen Teil des Bauwerks abgesetzt. „Damit ist für genügend Horizontalität gesorgt, in der die Unabhängigkeit von der Erde zum Ausdruck kommt."[620] Die Parallelität der horizontalen Portalzone zur Erdoberfläche tritt im Hinblick auf die starke Vertikalität der Eingangsfassade in den Hintergrund. Augenscheinlicher ist die Tatsache, dass die vertikale, das heißt zur Erde hinstrebende Kraft der Strebepfeiler zunehmend abgeschwächt wird. Zum einen vermischt sie sich mit der horizontalen Bewegungsrichtung der Portalzone, zum anderen scheint sie sich schließlich vollständig in der Sockelzone, welche das Gebäude deutlich vom Erdboden trennt, zu verlaufen.

[618] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*…S. 79
[619] Vgl. ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*…S. 52
[620] Ebd.

Im Gegensatz dazu erfährt der Bewegungsfluss in Richtung Himmel keine Unterbrechung. Die „Ufer" dieses Bewegungsflusses werden von Freiraum begrenzt und nicht, wie bei einer horizontalen Eingangsfassade, zur Hälfte von der Erdoberfläche. Je weiter sich die „Ufer" von der Erde entfernen, desto näher sind sie gleichsam dem Himmel.

Der sakrale Charakter des Bauwerks kann damit bereits in der Architektur der Eingangsfassade abgelesen werden. Die vertikale Ausrichtung der Fassade beschreibt durch ihre Dynamik einmal mehr den Weg zu Gott, zur Erleuchtung oder wie auch immer ihn die unterschiedlichen Religionen bezeichnen. „Die Horizontale trennt „Himmel und Erde", sie bildet den Horizont. Die Vertikale verbindet das Volle, Handgreifliche der Erde mit der unwirklichen Leere des Himmels, den Bereich des Menschen mit der Sphäre der Götter und spielt deshalb in jeder Sakralarchitektur eine entscheidende Rolle."[621] Architektur kann so zu einem Symbol des Glaubens werden.

Die Antwort auf die Frage, welche Portalform, die horizontale oder vertikale, sich nun dem Betrachter gegenüber öffnet und somit einladend wirkt, und welche sich gleichsam verschließt, hängt von vielerlei Faktoren wie etwa von Material, Gestaltung, Maßstab, der Größe der tatsächlichen Durchgangsöffnung oder von dem, was sich dahinter verbirgt, ab. Oft sind es nur Nuancen, welche das einladende Erscheinungsbild eines Eingangsportals in eine starke Hemmschwelle verwandeln. Um hier dennoch eine allgemein gültige Aussage treffen zu können, ist es notwendig, sich auf Faktoren zu beziehen, welche weltweit Gültigkeit haben, wie etwa die Grundgesetze der Schwerkraft in Verbindung mit der Physiologie des menschlichen Auges: In der Vertikalen bewegt sich das Auge mit oder gegen die Schwerkraft, je nach dem, ob der Betrachter hinauf oder hinunter blickt. In der Horizontalen ist auf den ersten Blick jede Richtung neutral. Es ist die einzige Ebene, in der sich der Mensch frei bewegen kann, also der Kraftaufwand hinsichtlich der Schwerkraft konstant bleibt. Wie *Christian Norberg-Schulz* bemerkt, „stellen die horizontalen Richtungen den konkreten Wirkungsbereich des Menschen dar. In gewissem Sinn sind alle horizontalen Richtungen gleich und bilden eine Ebene unendlicher Ausdehnung."[622]
Interessant ist vorerst die Tatsache, dass für eine Auf/Ab- Bewegung des Auges doppelt so viele Muskeln bewegt werden als bei einem Links/Rechts- Blick.[623] Die Wahrnehmung horizontaler Ausdehnung ist daher für das Auge weniger anstrengend als die eher vertikal betonten Elemente. Konsequenter Weise ist dies auch einer der Hauptgründe, warum sich die Optik des Menschen vorwiegend in der Breite, entlang der Horizontalen orientiert.[624] Horizontale Portalformen werden daher einfacher und rascher wahrgenommen als vertikale. Andererseits ist aber auch ihr Reizpotential in der Regel wesentlich geringer als jenes von vertikalen Portalformen. Diese können allein durch ihre formale Opposition eine besondere Bedeutung visualisieren.

621 GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 117
622 NORBERG-SCHULZ, Christian in ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*...S. 43
623 Vgl. GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*...S. 124
624 Ebd.



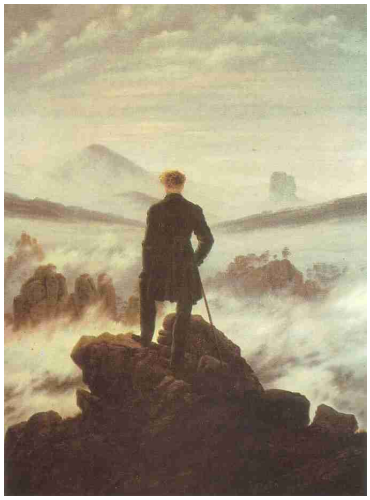


Abb. 577, links: Ambrogio Lorenzetti, *Allegorie der guten Regierung*, 1339, Fresko im Palazzo Pubblico, Siena.
Abb. 578, rechts: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817/18, Leinwand, 75x95 cm. Hamburger Kunsthalle.

Daraus lässt sich schließen, dass horizontal orientierte Eingangsportale die freie Bewegung der Menschen sowie zwischenmenschliche Kontakte fördern, sprich die Erschließung positiv beeinflussen. Vertikal orientierte Eingangsportale hingegen werden eher mit Hierarchie, Kontrolle und Konkurrenzdenken in Verbindung gebracht, was die tatsächliche Erschließung dieser Portale zu einer wohlüberlegten, aufmerksamen Handlung macht.
Verglichen dazu bestimmt auch in der bildenden Kunst die Art und der Inhalt des Gemäldes das Format und die räumliche Ausrichtung des Rahmens. „Ein rechteckiger Rahmen rückt die exzentrischen Achsen in den Vordergrund und betont dadurch das Kommen und Gehen zielgerichteter Aktivitäten. Bei einem gegenständlichen Bild erfordert eine Landschaft oder eine Ansammlung von Menschen daher in der Regel ein horizontales Format, während eine Ganzfigur oder eine Wasserfall ein vertikales benötigt.“[625] (Abb. 577, 578)
Ein interessanter Unterschied zwischen den beiden Formaten lässt sich auch bei deren Anbringung an der Wand feststellen. Abbildung 579 zeigt zwei rechteckige Formate mit gleichem Flächenanteil; das eine wurde querformatig, also horizontal oder liegend, das andere hochformatig, also vertikal oder stehend positioniert.

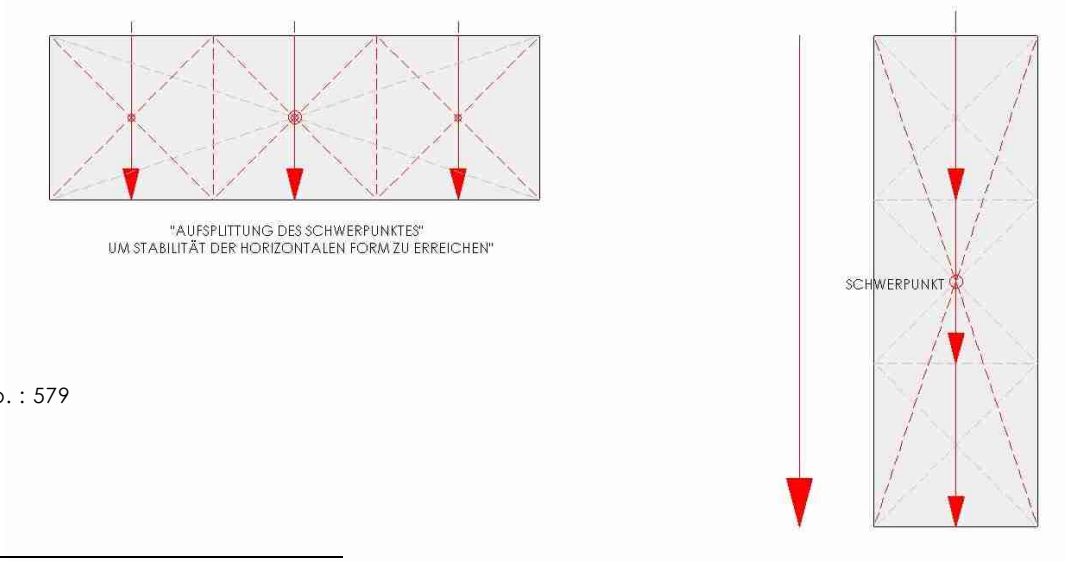


Abb. : 579

[625] ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*...S. 77

Wird das querformatige Gemälde nur an der Stelle über dem zentralen Schwerpunkt an der Wand befestigt, wird es aller Wahrscheinlichkeit nach schwanken, das heißt, seine Anbringung ist äußerst instabil. In der Regel werden daher bei Gemälden dieses Formats zwei Befestigungen vorgesehen. Das Bild wird gleichsam in mehrere zentrale Formate mit eigenem Schwerpunkt aufgeteilt, über diesen nun die Anbringung an der Wand erfolgt.
Im Gegensatz dazu benötigt das hochformatige Gemälde lediglich eine einzige Befestigung an der Wand, bestimmt durch die zentrale Richtung der Schwerkraft. Auch hier kann das Bild in mehrere zentrale Formate untergliedert werden, jedoch zeigt sich, dass sich dabei die drei entstandenen Schwerkraftvektoren zu einem einzigen Vektor addieren, hingegen beim querformatigen Bild zwar parallel aber doch jeder für sich in Richtung Erde wirken. Dadurch erscheint das querformatige Bild auch wesentlich leichter als das hochformatige. Die einzelnen Schwerkraftvektoren visualisieren eine wesentlich geringere Stärke oder Energie als der zentrale Vektor des hochformatigen Bildes. Umso verständlicher ist es daher, dass das vertikale Format bevorzugt für die Darstellung dominanter Persönlichkeiten oder zentraler Themen verwendet wird.
Die eben genannten Prinzipien lassen sich in gleicher Weise auf die Architektur anwenden. „Durch alle Epochen hindurch und in den meisten Kulturen wurde und wird die Mittellage dazu benutzt, dem Göttlichen oder einer anderen übergeordneten Macht in der Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen. Ein Gott, ein Heiliger, ein Herrscher ist über das Hin- und Hergeschiebe der gewöhnlichen Masse erhaben. Er ruht unangefochten von der Dimension der Zeit in sich selbst, unbewegt und unverrückbar."[626]
Daraus lässt sich schließen, dass vertikal ausgerichtete Eingangsportale nicht nur dem Gebäude selbst einen repräsentativen, stabilen und dauerhaften Charakter verleihen, sondern auch eine gewisse Ruhe auf die erschließende Person ausstrahlen oder sogar auch übertragen können. Eintreten wird zu einer außerordentlichen Handlung.
Für den alltäglichen Gebrauch scheint die vertikale Portalform daher eher unpassend zu sein. Schnelles Kommen und Gehen ist zwar theoretisch möglich, praktisch jedoch versteht jeder Mensch intuitiv die ausstrahlende Kraft (im wahrsten Sinne des Wortes) eines aufragenden Portals.
An dieser Stelle sei nochmals kurz auf die eingangs erwähnten Thesen von *Wölfflin* und *Muck* hingewiesen, worauf Architektur vielerorts der Anthropologie, das heißt, der menschlichen Organisation, in sehr bedeutender Weise nahe kommt:
Der freieste, leichteste Teil eines Gebäudes findet sich dort, wo der Druck der Schwerkraft am geringsten ist (Abb. 580 - 583). Wie in der Architektur die obersten Teile oft die ausdruckvollsten sind, so ist es beim Menschen der Kopf. *Wölfflin* geht davon aus, dass hier die bestimmende Charakteristik sowohl für das Gebäude als auch für den Menschen liegt:[627]

---

626 ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*...S. 126

627 WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 34
Wölfflin formuliert diesbezüglich: „Vielleicht verliert auch die Idee einer architektonischen Physiognomik einigermaßen ihr befremdendes, wenn man bedenkt, daß die menschlichen Ausdrucksbewegungen in den Gesichtsmuskeln denen des ganzen Körpers immer ähnlich sind; ..."

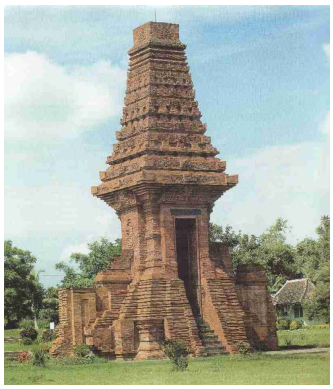


Abb. 580: Baganratu, Trowulan, Ost-Java, Torbau aus dem 14. Jahrhundert.



Abb. 581: Russischer Ausstellungspavillon auf der Expo 1937 in Paris.



Abb. 582: *Gebeinshaus von Douaumont* bei Verdun, Frankreich, 1920-1932.

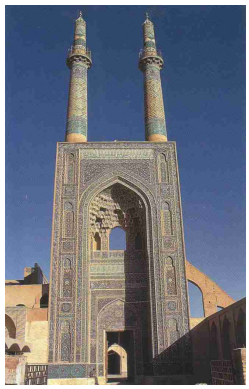


Abb. 583: Portal der *Großen Moschee von Yazd*, Iran, ab 1325.

„In vollendeter Weise finden wir diese Entwicklung vom Rohen zum Feinen beim Menschen. *Wundt*…macht darauf aufmerksam, daß eine Wiederholung homologer Teile stattfindet: „in den Armen und Händen wiederholen sich in feinerer und vollkommenerer Form die Beine und Füße. Die Brust wiederholt in gleicher Art die Form des Bauches. Während aber alle anderen Teile nur zweimal in der vertikalen Gliederung der Gestalt wiederholt sind, ist auf den Rumpf noch das Haupt gefügt, welches als der entwickeltste und allein in keinem andern homologen Organ vorgebildete Teil das Ganze abschließt."[628]

Wie bei einem Menschen wendet der Betrachter ebenso bei einem Gebäude seinen Blick unwillkürlich auf dessen „Kopf". Ohne Zweifel lässt sich oft das Prinzip der vertikalen Gliederung des Menschen inhaltlich, manchmal sogar formal, auf die Architektur übertragen. Möglicherweise ist das auch ein Grund, warum die Erschließung eines vertikalen, gestalteten Eingangsportals größerer Dimension (Abb. 580 - 583) mehr Spannung erzeugt als die eines horizontalen, niedrigeren Portals. Der Betrachter erkennt hier die Charakteristik der Schwere auf den ersten Blick und identifiziert sich mit ihr, da sie im Wesentlichen seiner eigenen körperlichen Erfahrung entspricht. Er misst dem Gebäude vielleicht auch einen geistigen Inhalt zu, besitzt es doch ebenso wie er oftmals einen einzigartigen, individuellen Abschluss seiner vertikalen Achse.

Die Erschließung vertikaler Portale kann daher möglicherweise als persönliche, individuelle Handlung bezeichnet werden. *Wölfflin* vergleicht den formalen Unterschied vertikaler und horizontaler Gebäudeformen mit dem Tempo des Atmens: „Es ist kein Zweifel, sehr schmale Proportionen machen den Eindruck eines fast atemlos hastigen Aufwärtsstrebens. Und natürlich: es stellt sich sofort der Begriff des Engen ein, das uns keine Möglichkeit zu tiefem, seitliche Ausdehnung verlangendem Atemholen gewährt. So wirken die gotischen Proportionen beklemmend: für uns ist Raum genug zum atmen da, aber in und mit diesen Formen lebend, glauben wir zu empfinden, wie sie sich zusammendrücken, aufwärtsdrängend, in sich selbst verzehrender Spannung."[629]

[628] WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*…S. 23

[629] Ebd. S. 27



Abb. 584: Karlskirche, Wien. *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 1716-1739.



Abb. 585: Torbau in der *Verbotenen Stadt*, Peking.



Abb. 586: Japanischer Ausstellungspavillon auf der Expo 1992 in Sevilla, Spanien.

Im Gegensatz dazu wirken horizontale Portalformen oder Kombinationen aus horizontalen und vertikalen Portalen in der Regel viel freier und dynamischer. Im Hinblick auf die menschliche Analogie, kann hier von einer wesentlich größeren Bewegungsfreiheit der Glieder gesprochen werden. Am Beispiel der Eingangsfassade der *Wiener Karlskirche* (Abb. 584) ist zu bemerken, je freier die Verbindung mit dem Mittelbau ist, desto ungebundener, leichter und beschwingter wirkt das Bauwerk auf den Betrachter. Seine Anbauten (oder Glieder) scheinen aus dem massigen Mittelteil der Fassade herauszutreten, was wiederum eine besondere Dynamik des Gesamtensembles mit sich bringt. An einem Torbau in der *Verbotenen Stadt* (Abb. 585) in Peking umschließen oder empfangen die horizontal auskragenden Stufenanlagen gleichsam den Besucher, was in der Regel als einladende Geste empfunden wird. Am Beispiel des Japanischen Ausstellungspavillons auf der Weltaustellung 1992 in Sevilla (Abb. 586) wirken die seitlichen Glieder der Eingangsfassade aufgrund ihrer vollflächigen Ausbildung eher unbeweglicher. Sie flankieren hier die gleichsam die „geistige Mitte", welche von einer breiten, hohen Treppenanlage gebildet wird. Die Erschließung des Gebäudes wird zum zentralen Mittelpunkt gemacht, was durchaus verständlich ist, sollen doch so viele Besucher wie möglich den Pavillon besuchen.

Als Resümee der vorangegangenen Analyse horizontaler und vertikaler Portalformen lässt sich feststellen, dass bereits die Herangehensweise an diese Thematik äußerst komplex ist. *Wöllflin* zieht menschliche Eigenschaften und Empfindungen, das so genannte Leibgefühl, zum Vergleich mit Architektur heran, *Muck* sieht oftmals eine gewisse Übereinstimmung zwischen dem menschlichen Körperbau und der Strukturierung von Gebäuden. Er selbst spricht von der so genannte Leibanalogie.[630] *Piaget* und *Hegemann* sehen einen primären Zusammenhang zu den kienästhetischen und taktilen Erfahrungen der Menschen. *Arnheim* verweist unter dem Aspekt der Wahrnehmung von baulichen Strukturen insbesondere auf den Einfluss der Schwerkraft und deren Einfluss auf die Dynamik unterschiedlicher Gebäudeformen. Aber auch Konstruktion und Gestaltung prägen den visuellen Ausdruck von Gebäuden, zumal vertikalen Strukturen eine besondere symbolische Qualität beigemessen wird.

[630] MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*, S. 142

Hier also jene visuellen Eigenschaften einer bestimmten Portalform heraus zu kristallisieren, welche nun weltweit Gültigkeit haben, scheint äußerst schwierig, ist aber möglich, wenn in erster Linie jene Kriterien in Betracht gezogen werden, welche allerorts gleiche Gültigkeit haben wie etwa der Einfluss der Schwerkraft oder die menschliche Physis, kurz all jene, welche von Natur aus gegeben sind und somit vom Menschen nicht zu beeinflussen sind. Geographie und Klima prägen zwar weitgehend Form und Gestaltung von Eingangsportalen mit, sind aber sehr ortspezifisch. So ist es möglich, dass Portale mit gleicher Funktion, jedoch an unterschiedlichen Orten, sehr konträr gestaltet sind. Aber auch hier lassen sich aller Wahrscheinlichkeit nach im Vergleich gewisse architektonische Parallelen feststellen. Wichtig ist daher, den Ort in die architektonische Analyse mit einzubeziehen, da sonst wichtige Veränderungen etwa aufgrund des Klimas untergehen könnten.

Ähnlich verhält es sich mit der Einflussnahme der jeweiligen Kultur und Glaubensrichtung. So wird oft kaum beachtet, dass ein Portal einmal der Beginn einer direkten, linearen Eingangssequenz ist, an deren Ende möglicherweise das zentrale Götterbild aufgerichtet ist, ein anderes Mal jedoch den Besucher in eine ganz bestimmte Richtung lenken muss, wie etwa beim Umgehen einer buddhistischen Stupa, deren Mitte nicht zu betreten ist, da sie gleichsam als Zeichen für das gilt, was sich dem Zugriff entzieht (*Nirwana*).

Dem zufolge ist *Günther Feuerstein* zu widersprechen, wenn er auf der zeichenhaften Wirkung der Bauform über „präfigurative Motive vor allem archetypischer Art“[631] besteht. *Feuerstein* formuliert seine These so: „In jedem Menschen existieren einfache Urbilder (Archetypen), die visuell relevant sind und in Architektur umgesetzt werden können (Archetypen des Bauens)“.[632] *Feuerstein* schematisiert geometrische Grundmuster und benennt sie in weiterer Folge als Archetyp. Diese Fixierung auf Einzelformen ist äußerst fragwürdig, da sich architektonisch Vergleichbares nicht erfassen und verstehen lässt. Weltweit gültige Prinzipien und Richtungen in der Architektur zu erfassen ist durchaus möglich, weltweit gültige Formen zu bestimmen, scheint äußerst unrealistisch. Auch *C.G. Jung* bezeichnet mit seiner Hypothese der Archetypen nicht Formtypen, „sondern auffällige Richtungen im Strukturieren von Vorstellungen. Die kann man freilich dann von bestimmten Kennfiguren her in der Konstanz ihres Auftretens bezeichnen. Angesprochen sind aber Gestalt bildende Prozesse (!) des kollektiven Unbewussten. Als Tendenz stellt sich solche Gestaltbildung spontan gerade in der Begegnung mit dem noch ungeordneten oder unüberschaubaren ein.“[633]

Ziel der architektonischen Analyse von Eingangsportalen ist es daher, keine formalisierten Objektschemata zu erstellen, sondern eine Vielzahl von Prinzipien und Strukturen zu erfassen, welche im weltweiten Vergleich und völlig unabhängig von

631 *Günther Feuerstein* in der Zeitschrift *WW* (*Wort und Wahrheit*) im September 1968, S. 444-450
aus: Vgl. MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*…S. 143

632 *Günther Feuerstein* in der Zeitschrift *Transparent 1 1972 20*
aus: Vgl. MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*…S. 143

633 Ebd.

vorgefassten, chronologisch gereihten Typologisierungsversuchen eine richtige Beurteilung der visuellen Aussage eines Eingangsportals ermöglichen.

AUSKRAGENDE UND ZÜRUCKVERSETZTE PORTALE

Eine der wichtigsten Funktionen auskragender und zurückversetzter Eingangsportale liegt vermutlich im Witterungsschutz. Sowohl beim Verlassen des Gebäudes als auch beim Ankommen bieten sie dem Besucher die Möglichkeit, geschützt vor Nässe oder direkter Sonneneinstrahlung den Eingang zu passieren. Portale dieser Art haben gleichsam die Funktion eines Foyers im Außenbereich. Zum einen lassen sie den Besucher ein erstes Mal ankommen, ehe sie das Gebäude betreten, zum anderen geben sie ihm das Gefühl räumlicher Geborgenheit. Hier kann trockenen Fußes und möglicherweise sogar unbeobachtet der Eingangsschlüssel gesucht werden, hier kann gewartet werden, ohne dem urbanen Raum ausgesetzt zu sein, schließlich kann hier ein kurzes Innehalten stattfinden, um sich auf die geänderte Raumsituation vorzubereiten.

Sowohl auskragende als auch zurückversetzte Portale antizipieren den Eingang. Eigentlich kann jeweils von zwei Eingängen gesprochen werden. Der eine befindet sich an der raumabschließenden Grenze zwischen Innen- und Außenbereich, der zweite liegt entweder innerhalb oder außerhalb des Gebäudes, ohne sich dabei als charakteristischer Eingang erkennen zu geben. Diese erste oder zweite Erschließung wird nur unbewusst wahrgenommen und zwar insofern, als dass sich der Raum davor oder dahinter verändert.
Interessante historische Beispiele für die Antizipation des Eingangs durch auskragende Vordächer, welche in erster Linie als Witterungsschutz angelegt wurden, sind das traditionelle japanische Wohnhaus aber auch japanische Tempelanlagen. Die Gebäude sind meist von einer umlaufenden Plattform umgeben (Abb. 587). „Dieser zwischen Boden und Decke aufgespannte Bereich („Engawa“) bildet einen Raum „dazwischen“ – zwischen Innen und Außen, zwischen Gebautem und Natur.“[634] Der Außenbereich wird an dieser Stelle verdichtet, ohne eine Hemmschwelle zum Gebäude hin entstehen zu lassen. Gleichzeitig wird eine vom Außen- und Innenraum differenzierte Raumzone geschaffen. Am Beispiel des *Kangaku-in-Tempel* in der *Miidera-Tempelanlage* im japanischen *Ōtsu* (Abb. 587) wurde der Eingang zu einem gedeckten, umgehenden Vorbereich extrudiert, wobei zu erkennen ist, dass die bedeckte Fläche mit der Grundfläche in eine Art Resonanz tritt: Die Tiefe der Auskragung des überhängenden Daches des Hautbaus entspricht jener des Bodens des Hauptbaus. Die angeschlossene herumführende Veranda besitzt ein separates Dach, welches wiederum mit der Tiefe des Verandabodens übereinstimmt. So kann eine räumliche Beziehung oder Spannung zwischen den einzelnen Elementen entstehen und wahrgenommen werden.

[634] ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 144

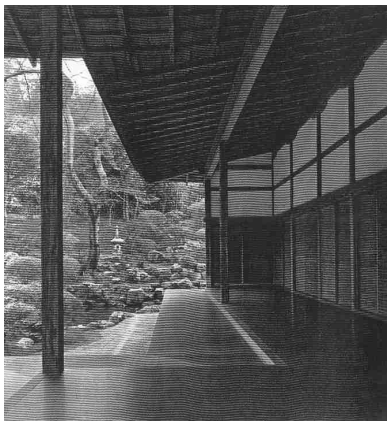


Abb. 587: Veranda des *Kangaku-in-Tempels* in der *Miidera-Tempel-anlage* in Ōtsu, um 1600.

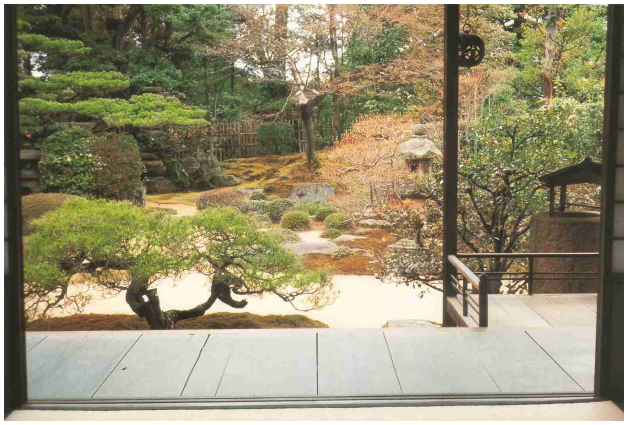


Abb. 588: *Daitokuji-Tempel*, Kyôto, 1609.
Blick von der Veranda auf den Trockenlandschafts-garten (*Betrachtungsgarten*).

Die Grundflächen werden gleichsam zu Räumen aufgezogen.[635] Die entstandenen „Vorräume" sind damit klar abgegrenzt und fassbar.
Für den Eintretenden bedeutet dies, dass er das Gebäude bereits betreten hat, sobald er einen Fuß auf die Veranda gesetzt hat. Umgekehrt hat er aber erst dann das Gebäude verlassen, wenn er die Veranda hinter sich gelassen hat. Die Phase des Ein- und Austretens verzögert sich somit. Die Begründung, hier eine auskragende Portalzone zu schaffen, liegt zum einen im Regen- und Sonnenschutz, zudem bewirkt dieser Zwischen- oder Übergangsraum eine zusätzliche Isolierung des Gebäudes und wirkt als Licht-Modulator. Zum anderen liegt die Begründung in der japanischen Lebens-philosophie, mit der Natur im Einklang zu leben, „eine Architektur zu produzieren, die so nahe der natürlichen Umgebung war, wie ihr eigenes tägliches Leben naturverbunden war."[636] Die Innenbereiche eines Gebäudes sind keine isolierten Räume, sondern öffnen sich nach außen zum Garten; „es ist wie eine innere Erweiterung der Natur selbst."[637] In nahezu allen Kultur- und Kunstrichtungen Japans bedeutete die Natur immer den Ort des Unsterblichen; aufgrund ihrer Langlebigkeit befand sich dort das Elixier des ewigen Lebens.
Umso verständlicher ist es, dass gerade die Eingangszone eines japanischen Hauses auf diese Lebensweise reagieren musste. Der Übergang vom Wohnhaus zum Garten und umgekehrt wurde am *Kangaku-in-Tempel* mittels zweier Zwischenräume oder Vorbereiche insofern inszeniert, als dass hier versucht wurde, die Grenze zwischen Innen- und Außenraum in einen fließenden Übergang zu transformieren (Abb. 589).

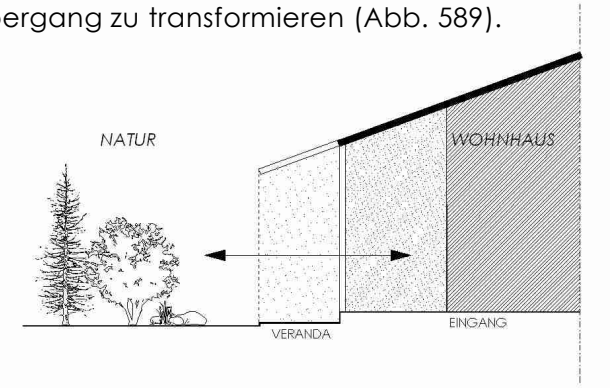


Abb. 589: Fließender Übergang zwischen Wohnhaus und Garten in traditionellen japanischen Tempeln und Wohnhäusern.

[635] ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 144
[636] nach FRANK, Werner, Vorlesung *Traditionelle Architektur- und Gartenkunst Ostasiens* im Wintersemester 2005 an der Technischen Universität Wien.
[637] Ebd.

Natur und Wohnhaus sollten gleichsam miteinander verschmelzen. Genau in diesem Zwischenbereich, also weder ausschließlich in der Natur noch im Wohnhaus, sondern in deren Eingangszone, konnte sein Besitzer verweilen und seinen Garten wie ein Bild betrachten (*Betrachtungsgarten*). Das Betreten des Gartens war eher nebensächlich, denn das dreidimensionale Landschaftsbild verwirklichte sich nur vom Standpunkt der zum Teil geländerlosen Veranda auf ganz spezifische Weise. „Wenn man sich auf der Veranda von einem Standpunkt zum anderen begibt, wobei „Standpunkt" nicht ganz richtig ist, denn man sollte sich setzen, um die richtige Perspektive zu gewinnen, so ist es, als rolle man eine Bilderrolle, *emaki*, ab."[638] Die Grundlinie der Veranda und das Vordach bewirken hier eine zusätzliche Konzentrierung der Landschaftsformen (Abb. 588).

Ähnlich dem traditionellen japanischen Wohnhaus ist trotz keinerlei kulturellen Zusammenhangs die Eingangssituation eines burgenländischen Bauernhauses wie es bis in die 1950er Jahre gebaut wurde. Auch hier findet sich eine auskragende Portalzone entlang der Hofhausmauer. Wie in Japan tritt diese in Resonanz mit der Grundfläche, einem befestigten Weg direkt unter dem überhängenden Dach (Abb. 590 - 593). In der burgenländischen Mundart wird dieser Erschließungsraum *Grēn* oder *Grēdn* genannt. Diese Begriffe leiten sich vermutlich vom lateinischen *gradus* ab, was soviel wie Stufe oder Treppe bedeutet.[639] „Die Gredn war ein etwa 1-2 Meter breiter Weg, der an der Hausmauer unter Dach zum Stall nach hinten führte. So konnte man auch bei Regen trockenen Fußes in den Stall gehen. Vor den Feiertagen wurde dieser Lehmboden "gleint", d.h. man hat in einem Kübel ("Amper") Kuhmist mit Strohhäcksel und Amm angesetzt und damit den Boden verschmiert."[640]

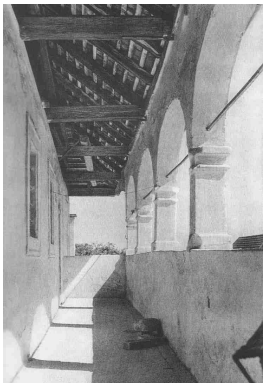


Abb. 590: Arkaden im Gemeindehaus von Großhöflein im Burgenland, Aufnahme aus den 1960er Jahren.

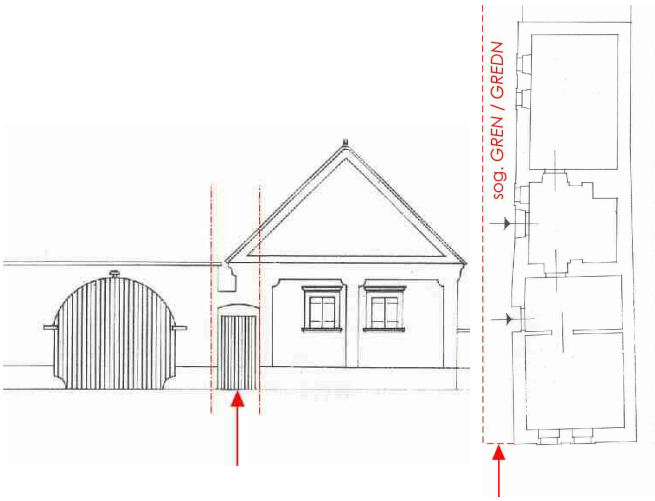


Abb. 591: Bäuerliche Architektur in Trausdorf, Burgenland. Über das straßenseitige Eingangstor wird der so genannte *Gren* (burgenländische Mundart), ein befestigter Gang an der Hofhausmauer erschlossen.
Abb. 592: Grundriss eines burgenländischen Bauernhauses mit Kennzeichnung des *Gren*.



Abb. 593: Renoviertes Bauerhaus im mittleren Burgenland. Erhalten geblieben ist der so genannte *Gren*, der Laubengang entlang der Hausmauer.

[638] SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud, *Gartenkunst in Japan*…S. 157

[639] Vgl. HANNABAUER, Walter, *Erstes Burgenländisches Mundart Wörterbuch*, Oberschütze und Oggau (Burgenländisch Hianzische Gesellschaft) 2006 … S. 173

[640] nach DUJMOVITS, Walter in der Zeitschrift *Burgenländische Gemeinschaft*, 11/12, 1994, Nr. 332 (http://www.burgenlaender.com/BG/Zeitung/1994/332/damals332.html; 15.05.2008)

Trotz formaler Ähnlichkeit erfüllte hier die auskragende Portalzone bis auf den Witterungsschutz völlig andere Funktionen als in Japan. Das traditionelle burgenländische Bauerhaus funktionierte so, dass sämtliche Räume nicht in zentraler, kompakter Form angelegt wurden, sondern nacheinander. Das Gehöft wurde über ein straßenseitiges Holztor betreten. Entlang der *Gredn* führten ein oder mehrere Eingänge in die einzelnen Räume (Abb. 594, 595). Über einen Vorraum - falls dieser vorhanden war - des ersten Einganges wurde zur Rechten in der Regel die Schlafstube der Familie betreten, zur Linken die Küche. Über die Küche, welche meist einen eigenen Eingang vom Hof besaß, war eine weitere Stube erreichbar. Im Anschluss an die Wohnräume folgten in der Regel der Pferdestall, danach die Ställe der anderen Haustiere, schließlich die Getreidespeicher, welche den Hof abschlossen. Die Abfolge der Ställe bestimmte der Wert der Tiere. Am wertvollsten waren die Pferde, warum auch die Decke des Pferdestalls wie auch das Wohnhaus aus feuerfestem Material hergestellt wurde.[641]

Die *Gredn* wurde hier nicht angelegt, um den Anblick des Hofes an einem schattigen Platz genießen zu können, sondern zu jeder Tages- und Nachtzeit so rasch als möglich trockenen Fußes zu den Ställen gelangen zu können. Zudem hatte dieser Vorbereich im Freien den Vorteil, dass der Bauer nicht mit schmutziger Arbeitskleidung durch das ganze Haus gehen musste. Hier bot sich auch ein geeigneter Platz, diverses Erntegut den Sommer über zu trocknen.
Nicht unwesentlich war die Ausrichtung der *Gredn*: Diese sollte nach Osten sein, um hier sofort bei Tagesanbruch das natürliche Licht nutzen zu können. Möglicherweise diente auch die weiß gekalkte Untersicht des Vordaches dazu nicht nur die *Gredn*, sondern auch die Innenräume noch eine Spur heller auszuleuchten. Nur selten wurde diese Untersicht in Holz belassen, wie sie etwa am Beispiel des Gemeindehauses in Großhöflein im Nordburgenland ausgeführt wurde (Abb. 590). Nur an öffentlichen Gebäuden konnte es sich die Gemeinde leisten, Holz etwas kunstvoller zu verarbeiten. Die Bauern selbst konnten nur jenes Holz verwenden, welches in ihren eigenen Wäldern wuchs und damit wurde sparsam umgegangen. Zu erwähnen ist auch, dass im Burgenland nie eine Holzbautradition in ähnlich kunstvoller Weise wie in Japan existierte.



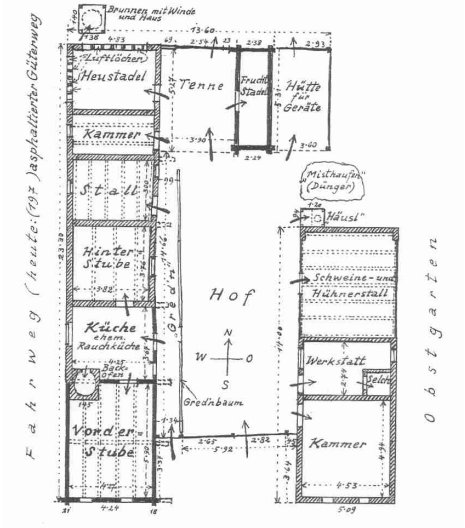


Abb. 594, links: Blick auf die *Gredn* eines Hofes in Großwarasdorf, Burgenland, 1987.
Abb. 595, rechts: Grundriss eines *Dreiseithofes* in Litzelsdorf, Burgenland, 1973.

641 Die Informationen zu dieser Thematik erfolgten von verschiedenen Personen, welche in typisch burgenländischen Bauernhäusern aufgewachsen sind oder dort gearbeitet haben.

Ein weiteres Beispiel für die Antizipation des Eingangs mittels auskragender Gebäudeelemente ist das *Carpenter Art Center* an der *Havard University* in Cambridge, Massachusetts (USA) nach dem Entwurf von *Le Corbusier* (Abb. 596 - 598). Die Erschließung des Gebäudes wurde hier so konzipiert, dass die Besucher über eine Fußgängergalerie, in eine höher gelegene Passage gelangen. Erst hier, im Obergeschoß des Gebäudes, befindet sich der Eingang ins Gebäudeinnere, sprich die raumabschließende Grenze zwischen Außen- und Innenbereich. Die Passage selbst durchdringt das Gebäude vollständig und setzt sich danach wieder in einer Fußgängergalerie fort.
Am *Carpenter Art Center* kann somit von zwei vorgeschalteten Eingängen gesprochen werden, ehe der Zugang zum Gebäudeinneren passiert wird. Der Besucher betritt das Gebäude erstmals am Beginn der Fußgängergalerie, danach durchquert er die Passage, wo schließlich in deren Mitte der eigentliche Haupteingang ins Gebäudeinnere abzweigt (Abb. 598). Dieselbe Eingangszonierung wiederholt sich an der gegenüberliegenden Gebäudeseite, der Haupteingang in den Innenraum ist jedoch derselbe. Damit konnte eine Bedeutungshierarchie zwischen den beiden Straßen, von welchen aus das Gebäude erschließbar sein sollte, vermieden werden und eine durchgehende, das gesamte Gebäude durchdringende Eingangszone geschaffen werden.
Äußerst interessant gestaltet ist jener Bereich der Eingangsfassaden, an welcher die Fußgängergalerie in die Passage übergeht und letztere schließlich ins Gebäudeinnere: Die Fußgängergalerie durchdringt die Passage nicht in voller Breite, sondern nur in einem Teilbereich (Abb. 598). Genau in diesem Bereich des verbleibenden Passagenraumes befindet sich schließlich weiter hinten der gläserne Windfang mit dem Haupteingang ins Gebäudeinnere. Im Gegensatz zum durchfließenden Passagenraum kann hier, im Bereich des Windfangs, von einem gehaltenen Raumvolumen gesprochen werden (Abb. 599). Dies wirkt auf den Besucher insofern spannend, als dass jene Stelle des Eintretens ins Innere des Gebäudes im Gegensatz zur dynamischen Eingangszone im Vorbereich gleichsam „still steht". Der Übergang ins Innere erfolgt damit nicht abrupt, sondern über einen deutlich ausgeprägten Schwellenbereich. Hier kann sich der Besucher orientieren und Überblick verschaffen, ohne sofort auf vorbeiströmende Passanten in der Passage zu treffen.



Abb.596: *Carpenter Art Center, Havard University*, Cambridge, Massachusetts, USA, 1960-1963. Blick auf die Fußgängergalerie, welche in eine Passage mündet.

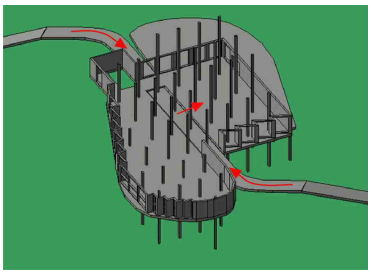


Abb. 597: Schematische Darstellung der auskragenden Eingangselemente (Fußgängergalerien) am *Carpenter Art Center*.



Abb. 598: *Carpenter Art Center*. Blick von der Fußgängergalerie auf die Passage im ersten Obergeschoß. Der Haupteingang ins Gebäudeinnere zweigt links davon ab.

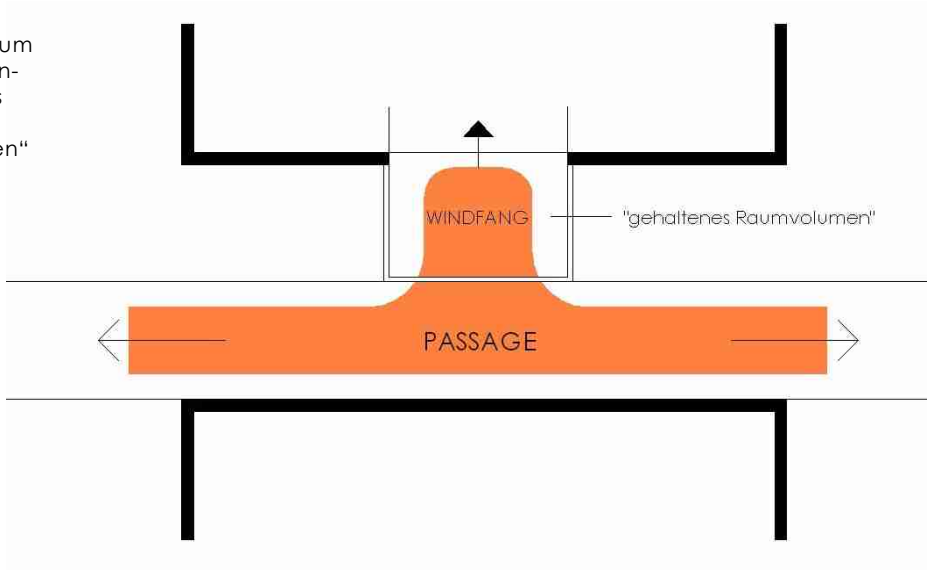


Abb. 599: Im Gegensatz zum durchfließenden Passagenraum kann im Bereich des Windfangs von einem "gehaltenen Raumvolumen" gesprochen werden.

Zu erwähnen ist schließlich die raumverdichtende Resonanz zwischen der auskragenden Deckenscheibe der Passage und dem Boden der Fußgängergalerie: Die deutliche Hervorhebung der Decke macht diese zu einem schützenden Element, welches gleichsam über die Passage gespannt wurde. Damit wird nicht nur Raum definiert, sondern zusätzlich verdichtet.
Gegenüber dem Außenraum wird der Besucher erstmals durch die Brüstung der Galerie gehalten, ehe er in den geschützten Passagenraum gelangt. Möglicherweise wird hier auch die Absicht geordneter, kontrollierbarer Führung deutlich, führt doch die Verbindung des Gebäudes zum urbanen Raum über einen längeren, klar definierten „Transferraum“[642]. Das Betreten der Galerie ist zwar für jedermann jederzeit möglich, der vom urbanen Raum abgehobene Boden der Galerie bezeugt jedoch das Betreten eines neuen Terrains.
Schließlich ermöglichen die auskragenden Portalzonen, sprich die Galerien des *Carpenter Art Centers*, das Entstehen schützender Raumfelder vor dem eigentlichen Gebäude. Auch diese fungieren als Pufferzone oder Filter zwischen öffentlichen und halböffentlichen bis privaten Bereichen des *Art Centers*.
Am Beispiel der Portalzone des *Carpenter Art Centers* ist somit eine räumliche Verdichtung mit zunehmender Intensität in Richtung Gebäudeinneres festzustellen. Mehrer filterartige Bereiche wie Galerie, Passage und Windfang fungieren nicht nur als Schwellenbereiche, sondern ebenso als Vermittler zwischen Gebäude und Passant. So empfängt die Fußgängergalerie den Besucher gleichsam wie eine ausgestreckte Hand, gleichzeitig entrückt sie das Gebäude aus seiner urbanen Umgebung. Die zusätzliche Funktion der Passage besteht in der Hervorhebung jenes Bereiches, in dem sich die Fassade des Gebäudes zur Erschließung öffnet. Ihre auskragende Decke markiert den sonst schlicht gehaltenen Übergang ins Gebäudeinnere, so dass ihn der Besucher bereits von weitem erkennt. Auch die unterschiedlichen Lichtstimmungen sowohl tags als auch nachts sowie der ermöglichte Durchblick in den nachfolgenden Naturraum am Ende der Passage machen den Eingang unverwechselbar.

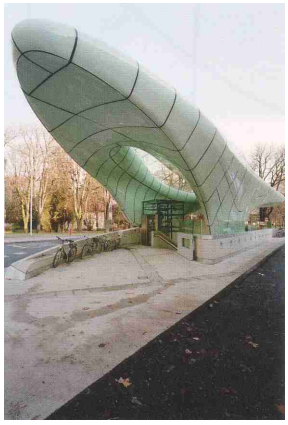
[642] Vgl. ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*…S. 176



Abb. 600, links :
Auskragendes Vordach des Gemeindezentrums mit Postamt in St. Nikolai im Sausal, Steiermark, 2000 – 2003.
Planung: Architekt Gerhard Mitterberger.

Eine besondere Verdichtung der Portalzone in vertikaler Richtung erfolgt an jenen architektonischen Beispielen, deren Eingangszone durch ein überdimensionales, weit ausladendes Vor- oder Schirmdach geprägt ist. Dieses verringert gleichsam die Raumhöhe des Außenbereichs, wodurch der gesamte Raum darunter eine gesteigerte Intensität erfährt.
Das monumentale Dach des Gemeindezentrums St. Nikolai (Abb. 600) in der Steiermark schafft mit dieser Art von Portalgestaltung ein öffentliches Foyer für mehrere Zielgruppen. Ziel der Planung war es schließlich, der Öffentlichkeit einen zusätzlichen Entfaltungsraum zu bieten, um damit ein funktionierendes Gemeinwesen zu ermöglichen.[643] Zum einen nimmt der großzügige, überdachte Vorbereich den Besucher in Empfang und führt ihn zu der weiter hinten angeordneten Eingangstüre ins Gebäudeinnere. Zum anderen finden sich hier auch jene ein, welche das Gebäude gar nicht betreten möchten, sondern unter dem imposanten Schirm lediglich räumliche Geborgenheit suchen, wenn sie etwa einer Veranstaltung am vorgelagerten Kinder- und Jugendspielplatz teilhaben möchten.
Umgekehrt eignet sich die Portalzone des Gemeindezentrums hervorragend als Bühnenraum. Auch hier kann von einem gehaltenen Raum gesprochen werden, geht doch das Vordach wie ein „überstülpter Behälter“ [644] direkt in die Wände über. Um den Raumfluss und die Sicht zum vorgelagerten Platz nicht zu stören, wurde der rechte vordere Raumwinkel vermieden, indem die Wandscheibe erst im hinteren Bereich des Vordaches ansetzt.
Des Weiteren findet die Dachfläche direkte Resonanz im Boden. Der weitläufige Vorplatz wird nicht bis zur Fassade des Gebäudes geführt, sondern sorgfältig zoniert. So gestaltet sich der Bereich unter dem Vordach als erhöhtes Podest und wird allein dadurch als spezieller Ort für besondere Anlässe ausgewiesen.

643 Vgl. BOECKL, Matthias, *Gemeinde bauen, heute*, in: architektur.aktuell, 11.2004, S. 116
644 Vgl. ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*…S. 172



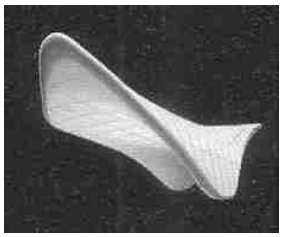


Abb. 601, links: Talstation der *Hungerburgbahn* in Innsbruck, 2005-2007. Design: *Zaha Hadid*
Abb. 602, Mitte, links: Typologisches Modell der Talstation.



Abb. 603, Mitte, rechts: Traditionelle Häuser der *Toraja* auf Sulawesi, Indonesien.
Abb. 604, links: Frontseite eines *Toraja*-Hauses mit weit auskragendem Giebeldach.



Äußerst interessant scheint schließlich nachfolgender Vergleich zweier formal sehr ähnlicher Portalzonen, wobei jedoch zu erwähnen ist, dass deren Ort, kulturelles Umfeld und Entstehungszeit sehr stark voneinander differieren. Am Beispiel der auskragenden Portalzone der 2007 fertig gestellten Talstation der *Hungerburgbahn* in Innsbruck (Abb. 601, 602)) ist festzustellen, dass hier dieselben architektonischen Prinzipien angewendet wurden wie sie an traditionellen, zum Teil über hundert Jahre alten Häusern der *Toraja*, einer altindonesischen Bevölkerungsgruppe auf Sulawesi (Abb. 603, 604), zu finden sind. Beide Bauwerke organoider Form besitzen ein hoch aufragendes, visuell dominierendes Flugdach. Architektin *Zaha Hadid* sah in ihrem Entwurf für die vier Stationen der *Hungerburgbahn* leuchtende Formen aus modellierten, opaken Glastafeln vor.[645] Die Holzhäuser der *Toraja* zeichnen sich durch ihren besonderen Baudekor im Bereich des Vordaches aus.

Die Schnittstellen beider Vergleichsobjekte finden sich neben der besonderen Markierung der Frontseite und damit des Eingangs in der symbolischen Funktion der Portalzone. Material, Form und Konstruktion der Talstation in Innsbruck verweisen auf eine hoch entwickelte Technologie, welche ihrerseits wieder die Neuinterpretation des Marketingkonzeptes des ursprünglichen, nach Jahrzehnten erlahmten Betriebes der Nordkettenbahn zum Ausdruck bringen soll. Dass es sich hier in erster Linie um eine internationale Aufwertung und ein publik machen des Bahnbetriebes handelt, zeigt sich auch daran, dass sich das gesamte Gebäude, welches eigentlich als durchgehende Portalzone beschrieben werden kann, durch Übertreibung einzelner, zum Teil widersprüchlicher Elemente auszeichnet. So befindet sich gerade über dem Eingang in die Bahnstation ein Loch im Vordach, was dessen Funktion als Witterschutz weithin zunichte macht. Zudem bieten weder Höhe noch Form des Daches einen wirklichen Schutz vor Schlagregen oder Schnee. Form und Konstruktion werden zu reinem Dekor, dessen Symbolkraft zahlreiche internationale Gäste wieder zu einer aufregenden Fahrt mitten in die Natur animieren soll.

Der weit überstehende Dachgiebel eines *Toraja*-Hauses, dessen Konstruktion ebenso im Laufe der Zeit zusehends an dekorativer Funktion gewann, symbolisiert in erster Linie den Rang seines Bewohners in der Dorfgemeinschaft. Je mehr dekorative Elemente sich am Giebel befinden, desto größer sind Wohlstand und Macht.

---

[645] Vgl. BOECKL, Matthias, *Die Hungerburgbahn in Innsbruck – Rhythm & Fluid*, in: architektur.aktuell, Januar/ Februar.2004, S. 98ff.

Höchsten Rang besitzt schließlich jener Bewohner, dessen Giebeldach am höchsten über der vorhandenen, alltäglichen Ebene aufragt. Dieses ist weithin am besten sichtbar und, symbolisch betrachtet, dem Himmel am nächsten. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass diese Symbolik in ähnlicher Form auch für die Talstation in Innsbruck gilt. Das hohe Aufragen des Daches, visuell verstärkt durch seine schmale, lange Form, symbolisiert gleichsam den „Flug auf Skiern durch die Luft oder die dynamische Fahrt durch und auf einen hohen Berg“[646].

Sowohl die Talstation in Innsbruck als auch das Wohnhaus eines angesehen *Torajas* auf Sulawesi symbolisieren durch ihre Überdimensionierung und besondere Gestaltung der Portalzone das Idealbild von Wohlstand und Macht. Die Talstation erfüllt diese Symbolik im Sinne eines wirtschaftlich gut funktionierenden Betriebes, der hoch aufragende Giebel des *Toraja*-Hauses im Sinne seines mächtigen, gut situierten Besitzers. Aufgrund der nahezu identischen Symbolkraft beider Portale kann hier durchaus von der Anwendung eines architektonischen Prinzips mit weltweiter Gültigkeit gesprochen werden. Beide Bauwerke sind völlig unabhängig voneinander entstanden, beide besitzen jedoch dieselbe visuelle Aussagekraft.
Beispiele wie diese zeigen, dass Portale viel mehr als eine bloße Funktion besitzen. Oftmals fungieren sie als Bild oder Zeichen, welches das Bauwerk auf besondere Weise kennzeichnet. Damit schaffen sie Identität und lassen durch ihre Symbolik bereits im Vorfeld mögliche Funktionen des Gebäudes erkennen.

Die symbolische Funktion eines Portals oder schützenden Schirmdaches zeigt sich auf besondere Weise bei religiösen Prozessionen. Hier wird oftmals ein Baldachin, bei Fronleichnamsprozessionen im Volksmund auch „Himmel“ genannt, über ehrwürdigen Personen und Gegenständen mitgetragen (Abb. 605). Obwohl unter dem Baldachin lediglich eine äußerst reduzierte Form von schützendem Raum entsteht, wird dieser dennoch als „Abbild des Himmels“ verstanden. Abbildung 606 zeigt die Überdachung des Straßenraumes von Toledo zu Fronleichnam als Verwandlung des Naturhimmels in den symbolischen Baldachinhimmel.



Abb. 605: Fronleichnamsprozession. Der Baldachin über dem Priester definiert einen „schützenden Raum“.



Abb. 606: Mit einer Stoffbahn überspannter Straßenraum als Weg der Fronleichnamsprozession in Toledo.

646 BOECKL, Matthias, *Die Hungerburgbahn in Innsbruck – Rhythm & Fluid*, in: architektur.aktuell, Januar/ Februar.2004, S. 100

Der Himmelsraum wird damit für die Gläubigen nicht nur im Gotteshaus fassbar, sondern auch draußen im urbanen Raum.
"Viele Elemente, mit denen Architektur Bedeutungen bezeichnet, sind in Architekturform monumentalisierte Gebräuche, Handlungen, die längst als lebendiger Vollzug außerhalb der Architektur bestanden. Das gilt für die Decke, die Himmel ist, für die ausgrenzenden Wände, für den Weg der „Begehung", der Prozession, für die Orientierung, für das Tor als Durchgang und Übergang, für Schmückung und Umschreitung, für Abstieg und Aufrichtung."[647]

Auskragende Eingangsportale können verschiedenste architektonische Ausformulierungen erfahren (Abb. 607). Als zweidimensionale Flächen können sie auf unterschiedliche Weise an der Fassade positioniert werden, wo hingegen ein zurückversetztes Eingangsportal in der Regel als dreidimensionales Element, sprich als Raum wahrgenommen wird.
Auskragende Portalwände oder Böden, etwa in Form von Stufenanlagen, erfüllen dabei nahezu dieselben architektonischen und symbolischen Funktionen wie die geläufige Form des Vordaches. Von einem Witterungsschutz kann hier freilich nicht mehr gesprochen werden, hinzu kommt jedoch, dass etwa vertikal positionierte Portale ein hohes Wertempfinden ausdrücken. Sie treten aus der horizontalen Fläche des alltäglichen Lebens, auf der sich alle Elemente, Landschaften und Figuren gleichberechtigt nebeneinander reihen, heraus (Abb. 608 - 611).[648]

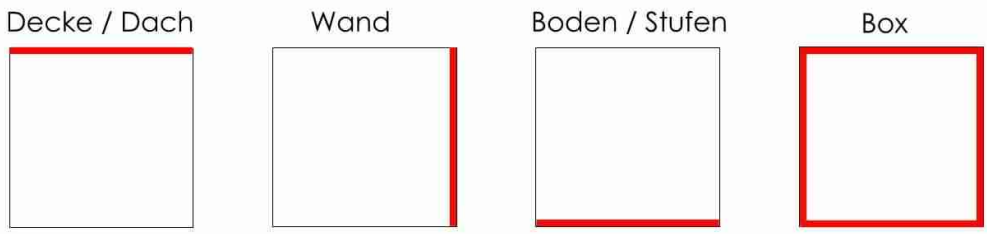


Abb. 607: Mögliche Formen auskragender Portale.



Abb. 608: Wohnhausanlage *Kabelwerk*, Wien 12, Eingangsportal zum Bauteil X, 2008.



Abb. 609: Museum *Castelvecchio*, Verona, 1956-64, Auskragende Portalwand.

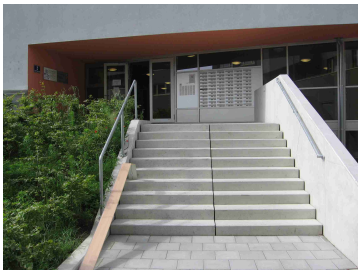


Abb. 610: Wohnhausanlage *Kabelwerk*, Wien 12, Auskragende Stufenanlage am Bauteil E, 2008.



Abb. 611: Finanzamt Kempten, Temporärer Eingangstunnel anlässlich einer Ausstellung im Jahr 2003.

[647] MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*...S. 117
[648] ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 108

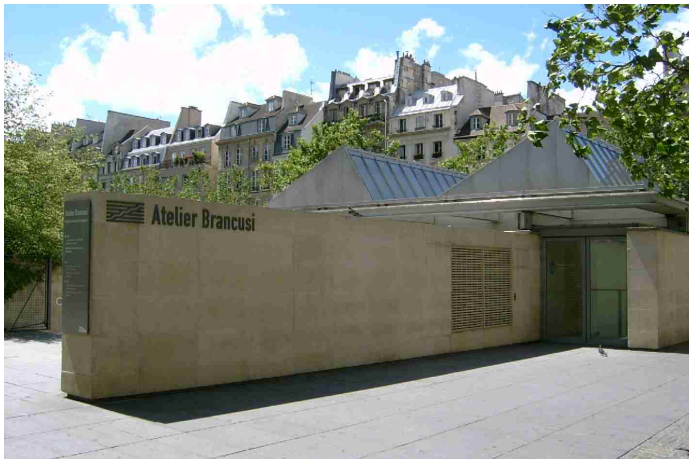


Abb. 612: Auskragende Portalwand am Atelier *Brancusi*, Paris, Renzo Piano, 1992 -1996.
Abb. 613, rechts oben: Atelier *Brancusi*, Paris, Seitenansicht.



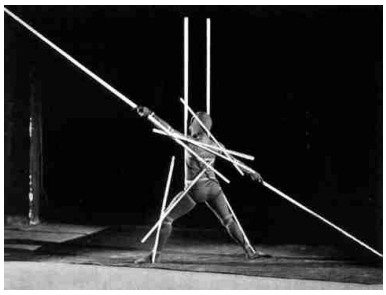


Abb. 614: *Oskar Schlemmer*, „Stäbetanz", Bauhausbühne, 1928.

Am Beispiel des nachgebildeten Ateliers *Constanin Brancusi*s in Paris (Abb. 612, 613) ist festzustellen, dass die Fassade des Gebäudes gleichsam zur Kulisse transformiert wurde, einer Kulisse für das Museum dahinter. Nach außen wirkt das Gebäude geschlossen und uneinsichtig, sodass hier offensichtlich kein Bezug zum Außenraum, sondern vielmehr zum zentralen Inneren hergestellt werden sollte. Die einzige Vermittlung zwischen innerer (Kern-)Funktion und Außenbereich übernimmt eine weit auskragende Wandscheibe im Eingangsbereich. Der Besucher hat hier das Gefühl, als ob ein Teil des Innenraumes, sprich ein Wandelement, wie ein Baustein einfach nach draußen geschoben wurde, um damit zu zeigen, dass sich das Gebäude an dieser Stelle öffnet. Das Eingangsportal wirkt dadurch nicht nur sehr dynamisch, sondern zeigt zudem sehr klar die Erschließung und deren Richtung an. Funktion und Aufgabe des Gebäudes sind erst dann erfüllt, wenn der auskragende Baustein -bildlich gesprochen- wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückkehrt, sprich so viele Besucher als möglich den Eingang zum Museum passiert haben.

Ullmann zieht zur Erläuterung des „Phänomens der Auskragung"[649] *Oskar Schlemmers* „Stäbetanz" heran (Abb. 614). Dabei wurden die Gliedmaßen eines Tänzers mittels Holzstäben verlängert, wodurch das Wirken der Bewegung über den Körper hinaus betont werden konnte. „Durch das Eingreifen der Stäbe in den Raum wird die Bewegungsenergie des Tanzes verstärkt."[650] Ähnlich verhält es sich in der Architektur. Die Eingangswand am *Brancusi* Atelier ragt wie ein verlängerter, einladender Arm aus dem Gebäude heraus in den Außenraum. Je länger dieser Arm ist, das heißt, je weiter er in sein Umfeld hineinragt, desto freier und dynamischer wirkt er, und umso mehr Menschen wird er visuell ansprechen. Umgekehrt soll hier am Eingang, gleichsam an der Schnittstelle zur Außenwelt, möglicherweise jene unermüdliche Energie zum Ausdruck kommen, welche *Constantin Brancusi* im Hinblick auf sein künstlerisches Schaffen ein Leben lang begleitet hat.[651]

---

[649] ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 174

[650] Ebd.

[651] Das *Atelier Brancusi* in Paris enthält über 200 Skulpturen und Säulen sowie 1600 Fotographien und persönliche Werkzeuge. *Constantin Brancusi* (1876-1957) lebte und arbeitete in Paris. Er vermachte seine

Bauwerke verschiedenster Zeiten und Kulturen zeigen, dass Übergänge zwischen Außen und Innen in der Regel dadurch geschaffen werden, dass Innenräume mit einem Vorbau, welcher sich nach außen öffnet, verbunden werden. Damit kann der Übergang räumlich gefasst werden. Form und Funktion dieses Übergangsraumes hängen in erster Linie von der Art der Portalkonstruktion ab. Diese verleiht dem Gebäude eine ganz bestimmte Orientierung, ob es sich aber gegenüber dem Außenraum öffnet oder eher verschließt, hängt sehr stark von der Gestaltung des Portals ab. So können einzelne Elemente wie auskragende Decken, Wände oder Stufenanlagen sehr einladend wirken. Fehlen diese Elemente in Kombination mit einer geschlossenen Materialstruktur, kann davon ausgegangen werden, dass hier der Eintritt unerwünscht ist.
Sehr einladend wirken jene Übergangsräume zwischen Außen und Innen, welche direkt in der Fassade integriert sind (Abb. 615 - 618), das heißt, Vertiefungen oder Nischen in der Außenfläche des Gebäudes bilden. „Raum kann in unserer Vorstellung aus dem Vollen herausgenommen oder durch Begrenzung definiert werden."[652] Damit wird die gesamte Fassade zum Eingangsportal, wodurch dieses in der Regel wesentlich dominanter erscheint als ein auskragendes Schirmdach direkt über dem Eingang.
Arnheim geht davon aus, dass Hohlräume im Inneren eines Gebäudes der „architektonischen Verkörperung des Menschen"[653], dienen. „Der Mensch kann ... diese Rolle übernehmen, weil er eine Art Kraftzentrum darstellt, von dem Vektoren in alle Richtungen ausstrahlen und den leeren Raum mit seiner Gegenwart füllen. Das leere Volumen wird als eine Erweiterung und Ausdehnung des im Brennpunkt stehenden Menschen wahrgenommen."[654]
Dieselbe Theorie kann mit ziemlicher Sicherheit auf das zurückspringende Eingangsportal angewendet werden. Trichterförmig ausgebildete Eingangs- oder Übergangsräume, oftmals gebildet von gerundeten oder abgestuften Wänden, Decken und Böden,



Abb. 615: Friedhofskapelle (Karner), Tulln, 13. Jh.

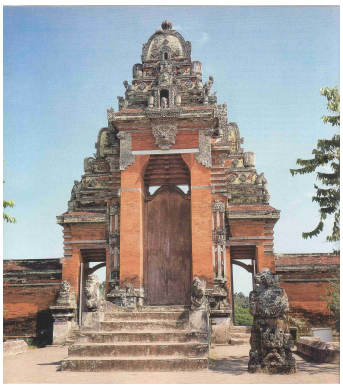


Abb. 616: *Kori Agung* am *Pura Taman Ayun* in Mengwi, Bali, 18. Jh.

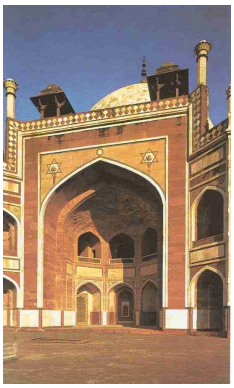


Abb. 617: Eingangsportal zum Grabmal des *Humayun*, Delhi, Indien, 1564-72.

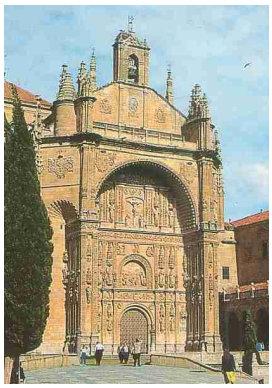


Abb. 618: Eingangsportal zum Kloster *San Esteban*, Salamanca, Spanien, 16. Jh.

gesamte Arbeit dem französischen Staat, allerdings unter der Bedingung, dass sein Atelier im Originalzustand nachgebaut wird.
(nach: ARDAGH, John u.a., *Frankreich*, München (Dorling Kindersley) 2003... S.89)

652 ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 140

653 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*...S. 103

654 Ebd.

erwecken denselben Eindruck wie Hohlräume im inneren eines Gebäudes oder kreisrunde Plätze im öffentlichen Raum: „als ob sie ihre passive Gestalt dadurch erhalten hätten, daß sie dem eindringenden und besitzergreifenden Menschen Raum gaben."[655]

Zurückspringende Eingangsportale können gleichsam als Hohl- oder Negativräume bezeichnet werden, der Mensch als Festkörper hingegen als sein positives Gegenstück. Raum und Mensch ergänzen einander und bilden im Moment des Eintretens eine Einheit. Möglicherweise wird hier das Raumempfinden des Menschen von seiner körperlichen Prägung beeinflusst: Er wächst in der schützenden Raumhöhle des Mutterleibes heran und verlässt diesen wieder bei der Geburt. Auch die älteste, ursprüngliche Behausung des Menschen, die Höhle, mag hier eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Durch das Verdrängen von Raum in einem vollen Volumen entstand hier erstmals - neben der Urerfahrung im Mutterleib - eine Vorstellung von Raum.[656] Vielleicht empfindet der Mensch auch heute noch beim Anblick einer deutlich ausgeprägten Eingangsnische wie etwa jener der Friedhofskapelle von Tulln (Abb. 615) die schützende Funktion dieser „Raumhöhle".
Ähnliche Treppenstufen in Kombination mit einer Abtreppung des Türsturzes finden sich am Beispiel des *Kori Agung* am Eingang zur Tempelanlage von *Pura Taman Ayun* auf Bali (Abb. 616). Auch hier wird der Eingangsraum sehr stark komprimiert, was gleichzeitig eine starke perspektivische Wirkung erzeugt. Das Portal orientiert sich damit ganz klar auf die dahinter liegende Tempelanlage. Zu erwähnen ist hier, dass Treppe und Tor des *Kori Agung* in der Regel nur breit genug für eine Person sind. Die Begründung liegt in der bewussten, konzentrierten Hinführung des Gläubigen auf den Tempelbezirk. Das Tor, welches nur bei Zeremonien geöffnet wird, kann als Schleuse zum Allerheiligsten bezeichnet werden. Mit dem Passieren dieses Tores wird gleichsam die irdische Welt verlassen und ein dem Himmel und den Göttern offen stehender Raum betreten.
Abbildung 617 und 618 zeigen - im Vergleich zum menschlichen Maßstab - überproportionierte Eingangsnischen. Damit geht der Effekt, eine für den Menschen geschaffene Aushöhlung vorzufinden, verloren. Hier dominiert die Eingangsfassade, sprich, das Gebäude, und nicht der Mensch. Dieser spürt lediglich, wie klein er ist, was andererseits aber wieder durchaus in der Absicht des Erbauers liegen kann.

Ein interessantes Beispiel eines zurückversetzen Eingangsportals zeigt schließlich das so genannte „Brückenhaus" in der Wohnhausanlage *Kabelwerk* im 12. Wiener Gemeindebezirk (Abb. 619). Das lang gestreckte, geschwungene Gebäude steht auf Stützen, welche bis in das 3. Obergeschoß reichen. Vom 3. bis zum 7. Obergeschoß wurden Wohnungen eingerichtet, darunter, also im Bereich der Stützen, ist ein Restaurant vorgesehen. Zudem befindet sich hier der überdeckte Eingangsbereich zu den Wohnungen in den Obergeschoßen, welcher gleichzeitig als Durchgang zu benachbarten Wohngebäuden fungiert. Der Übergang zwischen Innen und Außen wurde hier nicht mittels eines Vorbaus geschaffen, sondern durch eine „Aushöhlung" des Gebäudes, welche durch seine Überdachung räumlich gefasst wird.

---

655 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*...S. 104

656 ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 138

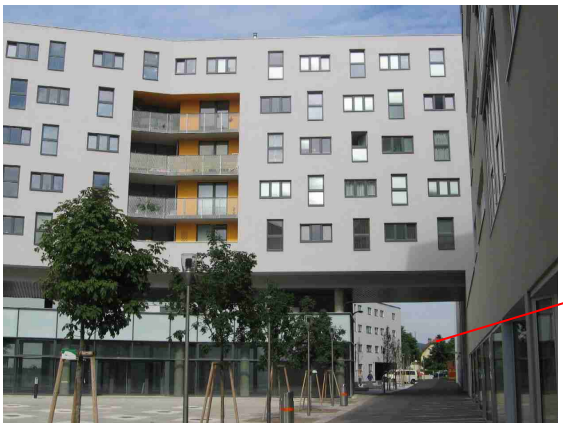


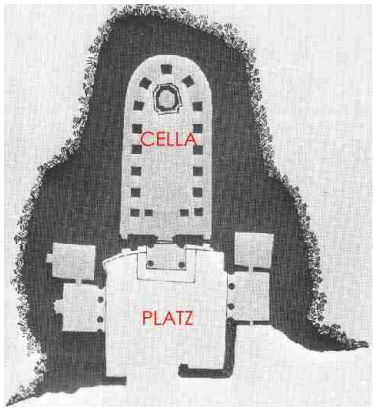


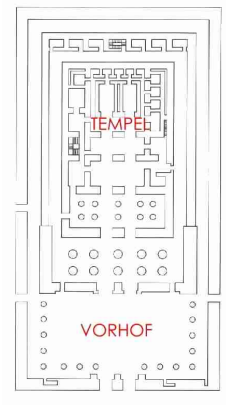


Abb. 621: Blick von der Eingangstüre in das Stiegenhaus des Brückenhauses. Hinter der Anschlagswand befindet sich der Lift.

Abb.: 619, links: „Brückenhaus" (Teilbereich) in der Wohnhausanlage *Kabelwerk* in Wien 12, Architektur: *Hermann & Valentiny*, Fertigstellung: Juli 2007.
Abb.: 620, Mitte: Übergangsraum in das Brückenhaus in Form eines überdeckten Vorplatzes

Damit entsteht ein eigenständiger Platz oder Hof direkt unter dem Gebäude, welcher dem Eingangsbereich nicht nur Orientierung verleiht, sondern ihn zusätzlich zoniert. Interessant ist hier, dass an einem zeitgemäßen Beispiel wie diesem dieselben räumlichen Strukturen zu finden sind, wie sie bereits vor Jahrtausenden angewendet wurden. Bereits in der ägyptischen Kultur bestimmten Vorhöfe die architektonische Ordnung und Zonierung hin auf das kultische Zentrum am Ende der Erschließungsachse (Abb. 623). Ebenso wie ein frühchristlicher Kirchebau zeigt eine buddhistische *Caitya-Halle* aus Indien (Abb. 622, 624) eine Reihung aus Vorhof, Übergang und Innenraum „entsprechend dem menschlichen Bedürfnis nach Schwelle und Übergang"[657].
Auch *Dijkema*[658] sieht in der Gestaltungseinheit von innerem Zentrum und vorbereitendem Übergang eine räumliche Grundstruktur, wie sie etwa im Gefüge aus Cella und Platz oder Tempel und Vorhof besteht. *Muck* fasst dieses Architekturmodell als eine Beziehungsstruktur zwischen Bauen und Orientierung zusammen.[659]





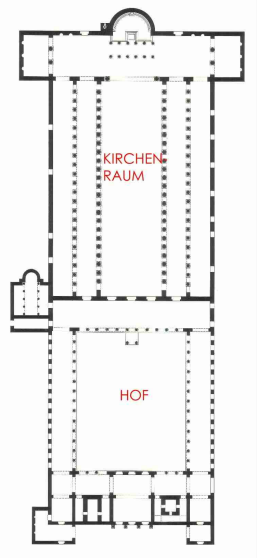


Abb. 622, links: Buddhistische *Caitya-Halle* von Ajanta, Indien, entstanden in der Zeit zwischen 2. Jahrhundert v. und 7. Jahrhundert. n. Chr.
Abb. 623, Mitte: Tempel von *Kom Ombo*, Ägypten, 80-51 v. Chr.
Abb. 624, rechts: *Alt-St. Peter*, Rom, 324-35 n. Chr.

[657] MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*...S. 89
[658] DIJKEMA, Peter in MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*...S. 142
[659] MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*...S. 142

Zu erwähnen ist, dass am Beispiel des Brückenhauses im Kabelwerk das Zentrum des Gebäudes, die Wohnungen in den Obergeschoßen, nicht in direkter horizontaler Richtung, sondern über einen Aufzug, das heißt in vertikaler Richtung zu erreichen sind (Abb. 625, 626). Dennoch findet hier eine deutlich wahrnehmbare Raumverdichtung statt: Der Bewohner erschließt über einen vorgelagerten Platz (gleich von welcher Richtung er sich dem Gebäude nähert) einen gedeckten Vorplatz, von hier aus passiert er die transparente Eingangstüre, das heißt, die raumtrennende Schicht zwischen Außen- und Innenbereich, befindet sich danach im Stiegenhaus und betritt von hier aus den Lift. Die Schwellenbereiche sind damit sehr klar ausgebildet, unterscheiden sich doch die einzelnen Erschließungsräume hinsichtlich ihrer Größe, Lichtstimmung und Dynamik sehr deutlich voneinander.
Auch die Bewegungsgeschwindigkeit der Bewohner des Brückenhauses wird hier am Eingang kontinuierlich gebremst, schließlich gestoppt und danach von der Geschwindigkeit des Liftes bestimmt. Zu beobachten ist, dass Bewohner oder Besucher aufgrund ihres Aufenthaltes im Lift gleichsam zu einer kurzen Bewegungspause, zu einem Innehalten gezwungen werden. Dies bewirkt in den meisten Fällen, dass der Lift in den Obergeschoßen gesammelt und in Ruhe verlassen wird, was wiederum einem niedrigen Geräuschpegel in der gesamten Anlage zu Gute kommt.
Genau diese Art von Schwellenbereichen wird seit jeher angewendet, um eine konzentrierte Hinführung des Besuchers auf die vor ihm liegende Situation zu erreichen. Nichts anderes passiert in verdichteter Form bei Eingangszonen zu kultischen Gebäuden, ganz gleich aus welcher Zeitepoche sie auch immer stammen. *Hermann und Valentiny* haben die Eingangssituation am Brückenhaus daher insofern sehr gut gelöst, als dass sie dem Grundbedürfnis des Menschen, dem Wohnen, einen angemessenen kulturellen Stellenwert zukommen lassen.



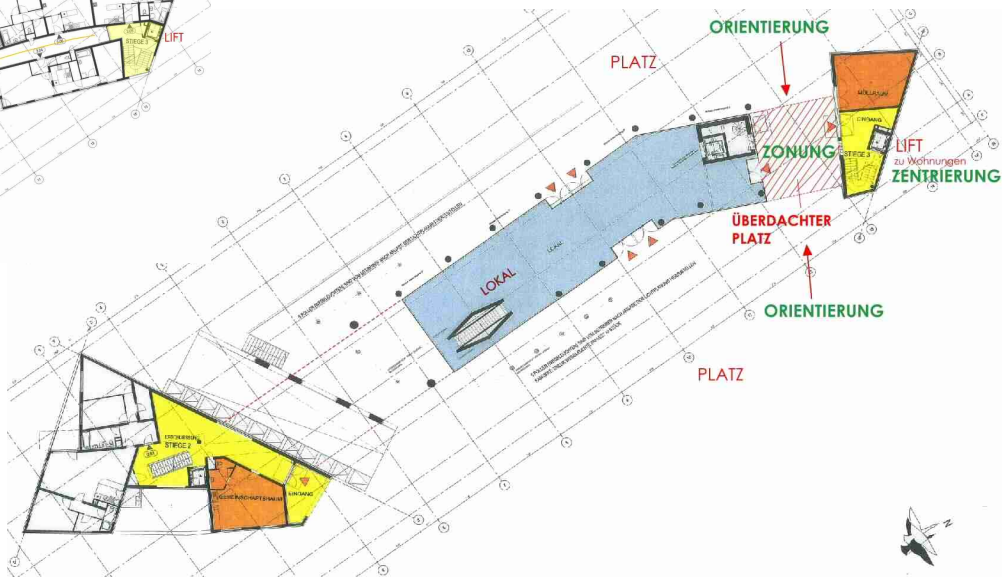


Abb. 625, rechts: Erdgeschoß-Grundriss des „Brückenhauses" in der Wohnhausanlage *Kabelwerk* in Wien 12 mit Darstellung der Gestaltungseinheit von Orientierung, Zentrierung und Zonung.
Abb. 626, links oben: Obergeschoß-Grundriss des *Brückenhauses* (Teilbereich) mit Darstellung der Erschließungszone.

TRANSPARENTE TÜRE VERSUS VOLLE TÜRE

Schon immer war und ist es eine große Herausforderung für den Architekten, Innenraum und Außenraum in Einklang zu bringen, handelt es sich doch um zwei Räume, welche einander wahrnehmungsmäßig und praktisch ausschließen: Innenräume sollten in sich geschlossen sein, um vor unerwünschten Einwirkungen von außen geschützt zu sein, andererseits müssen deren Fassaden bestimmte praktische Funktionen erfüllen, wie etwa den Passanten einladen, ihn informieren oder sogar beeindrucken. Innenraum und Außenraum müssen daher „als Komponenten der unteilbaren menschlichen Umwelt zusammenpassen. Diese Tatsache rechtfertigt auch Wolfgang Zuckers Feststellung, daß das Errichten einer Grenzlinie zwischen Innen und Außen als der Ursprung der Architektur anzusehen ist."[660]
Wie Architektur erlebt wird, hängt immer von seiner Umwelt ab. „Die Umgebung entscheidet, ob ein Gebäude ein sichtbares Zeichen setzt oder sich unauffällig anpasst, ob es groß oder klein ist, harmonisch oder unausgewogen wirkt."[661] Es ist der Vergleich, denn es kann nur dann etwas „anders" erscheinen, wenn es mit dem Normalzustand in Beziehung gesetzt wird. So erscheinen die meisten Gebäude als von außen geschlossene, feste Baukörper, welche je nach ihrer Größe einen gewissen Teil des Außenraumes verdrängen. Anders ist es am Beispiel der *Apotheke zum Löwen* in Aspern (Abb. 627). Der Außenraum dringt hier weit in den Innenraum des Gebäudes ein. Das transparente Eingangsportal der Apotheke macht durch seine formale und materielle Opposition im Hinblick auf die Nachbargebäude den Inhaltswechsel von Wohnnutzung zu Geschäftsnutzung sichtbar. Zudem erlaubt der Innenraum einen direkten Blickbezug und damit Vergleich zum Außenraum und nicht erst über den Weg der Erinnerung. Beide Bezugspunkte, Außen- und Innenraum, sind in ein und demselben Vorstellungsbild gegenwärtig. Wahre Größe und Form des Raumes sind daher erkennbar, im Gegensatz zu einem geschlossenen Raum mit deutlich ausgebildetem Schwellenbereich. Da hier die Blickbeziehung nach außen fehlt, wie es oft bei kultischen Gebäuden der Fall ist, wird die tatsächliche Größe des Raumes oft nicht gleich richtig eingeschätzt, was dazu führen kann, dass der Raum als beunruhigend bis geheimnisvoll empfunden wird.



Abb. 627: *Apotheke zum Löwen*, Aspern, Architektur: *ARTEC-Architekten*, 2003.
Die Apotheke wurde als offene, transparente Raumsequenz entwickelt.

660 ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*…S. 99
661 Ebd. S. 100

Eingänge zu Geschäftslokalen wirken daher umso einladender, je transparenter sie gestaltet sind. Inventar und darin anwesende Personen sind bereits von außen ersichtlich, was die Entscheidung, hinein zu gehen, wesentlich beeinflusst. Die Werbewirksamkeit des Geschäftes beschränkt sich nicht nur auf die Auslage. Stattdessen steht der gesamte Verkaufsraum zur Verfügung, den Passanten zum Einkauf zu animieren.
Auch der Aufenthalt von Menschen im Innenraum ist für Passanten von Bedeutung. Ist das Geschäft sehr gut besucht, ist davon auszugehen, das das Preis-Leistungsverhältnis stimmt, was wiederum für manchen Passanten ausschlaggebend sein kann, hineinzugehen, ohne dies im Vorfeld beabsichtigt zu haben.
Transparente Eingangsfassaden lassen Innen- und Außenraum als einheitliches Bild erscheinen, gleich ob sich der Besucher im Inneren des Gebäudes aufhält oder draußen. Schwellenbereiche sind kaum vorhanden. Selbst die Türen öffnen in der Regel automatisch, sodass der Besucher in seiner Bewegung ins Gebäudeinnere kaum gehemmt wird.
Walter Gropius (1883-1969), Gründer und erster Direktor des *Bauhauses*, publizierte anlässlich der Eröffnung eines von ihm entworfenen Bauhaus-Gebäudes in Dessau und der dabei angewendeten neuen technischen Möglichkeiten der Verwendung von Glas unter anderem folgenden Text: „...das raumgefühl verändert sich, während die alten zeiten abgeschlossener kulturentwicklungen die schwere erdgebundenheit in festen, monolith wirkenden baukörpern und individualisierten innenräumen verkörperten, zeigen die werke der modernen, richtungweisenden baumeister ein verändertes raumempfinden, das das prinzip der bewegung, des verkehrs unserer zeit in einer auflockerung der baukörper und räume widerspiegelt, das die abschließende wand verneint und den zusammenhang des innenraumes mit dem allraum zu erhalten sucht. etwas schwebendes, leicht rhythmisch bewegtes liegt über diesen bauten, das schwergewicht, die erdenträgheit wird in wirkung und erscheinung überwunden, die horizontale, das zeichen der bewegung, besiegt die vertikale der erdschwere...“[662]

Ein konträres Bild zu transparenten Eingangsportalen bilden volle, schwere Türen und Tore wie sie etwa an Palästen und Tempelanlagen in China zu finden sind (Abb. 628, 629).



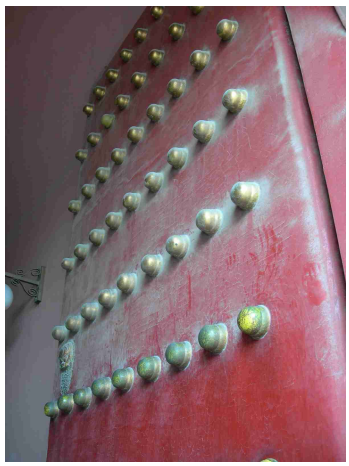


Abb. 628, links: Mächtige Holz-Eingangstore zur „Verbotenen Stadt“, Peking.
Abb. 629, rechts: Detail eines dieser Holztore.

[662] RÜBEL, Dietmar u.a., *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*,...S. 75

Diese mächtigen, wehrhaften Tore wurden in der Regel in die Umfassungsmauer eines Baukomplexes eingeschnitten (Abb. 630). Sie bildeten gleichsam jene Grenze, bis zu der ein Fremder den Bewohnern nahe kommen durfte, gleich ob es sich dabei um einen bescheidenen Wohnsitz oder einen fürstlichen Palast handelte.[663] Das raumordnende Schema war dasselbe: eine symmetrische Anordnung von Gebäuden in Bezug auf die Nord-Süd-Achse, das Ganze umgeben von einer Mauer mit meist mehreren äußerst abweisend gestalteten, verschlossenen Toren.

Die Kaiser- oder Innenstadt Pekings besaß im 15. Jahrhundert drei Tore im Süden der Stadt, zwei im Norden, zwei im Osten und zwei im Westen, die Außenstadt besaß weitere sieben Tore, welche nachts alle geschlossen wurden. Jenes Südtor, welches genau auf der axialen Nord-Südachse der Kaiserstadt lag und damit auch auf die Außenstadt blickte, durfte nur vom Kaiser passiert werden. Alle anderen Personen mussten die Seiteneingänge, sprich die Tore im Osten oder Westen der Stadt benutzten.[664] Der Kaiser verließ die Stadt nur selten, aber wenn er es tat, und die schweren, hohen Tore sich öffneten, konnte hier mit ziemlicher Sicherheit von einem ganz besonderen Ereignis gesprochen werden.

Trotz großer kultureller und zeitlicher Unterschiede wurde das *Äußere Burgtor* in Wien (Abb. 631) auf ähnliche Weise genutzt. Auch hier blieb der mittlere Durchgang dem gemeinen Volk verschlossen und war ausschließlich dem Kaiser vorbehalten. Im Unterschied zu Peking musste das *Wiener Burgtor* keinerlei Verteidigungsfunktionen gegenüber Feinden erfüllen, vielmehr kann hier von einem Schutz des Kaisers und der Hofburg gegenüber dem Volk gesprochen werden. Seine zusätzliche Funktion als *Heldendenkmal* ermöglichte ohne weiteren Erklärungsbedarf die Anbringung schwerer, beschlagener Tore (Abb. 632). So konnte auch hier der Kaiser im angemessenen Rahmen die Hofburg verlassen oder zu ihr zurückkehren.

Zu bemerken ist schließlich, dass der mittlere Durchgang des *Äußeren Burgtores* erst in den 1960er Jahren im Zuge einer neuen Verkehrsregelung endgültig geöffnet wurde.[665]



Abb. 630, links: Dreiteiliges Tor auf der axialen Eingangsachse zum *Himmelstempel* in Peking, 15. Jh.
Abb. 631, oben rechts: *Neues Äußeres Burgtor*, auch *Österreichisches Heldendenkmal* genannt, Wien, 1821-1824 nach dem Entwurf von *Peter von Nobile.*



Abb. 632, rechts unten: *Neues Äußeres Burgtor* (Teilbereich) mit geschlossenen Toren.

[663] Vgl. STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. China*...S. 11

[664] Ebd. S. 52

[665] STACHEL, Peter, *Mythos Heldenplatz*...S. 56

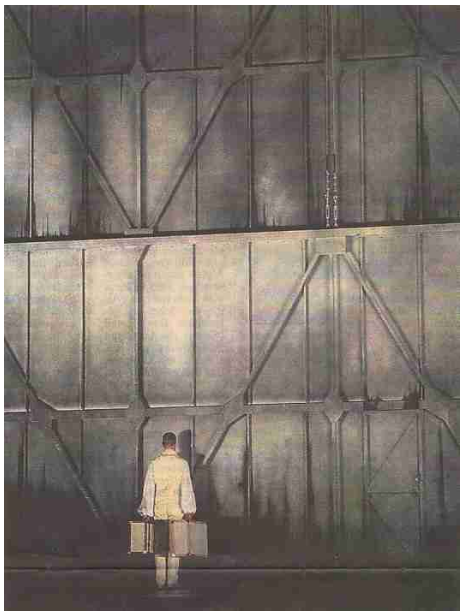


Abb. 633: Bühnenbild zur Uraufführung der Oper „Melancholia“ von *Georg Friedrich Haas* im *Palais Garnier*, Paris, Juni 2008.



Abb. 634: Eingangsfassade der Fachhochschule (FH) Urstein in Salzburg, Architektur: *Klaus Kada* und *Gerhard Wittfeld*, Eröffnung: 2005.

Abschließend soll gezeigt werden, wie sehr die visuelle Wahrnehmung von Größe und Dominanz eines Eingangsportals von der Wahl seines Materials abhängig ist. Abbildung 633 zeigt ein überdimensionales Tor aus Stahl, dem gegenüber steht eine gläserne Eingangsfassade (Abb. 634), größenmäßig in etwa vom selben Ausmaß. Festzustellen ist, dass das hohe Stahltor aufgrund seiner lichtdichten Materialstruktur wesentlich bestimmender wirkt als das Glasportal gegenüber. Wie ein undurchdringbarer Schutzschild beherrscht es den Ort, die Glasfassade hingegen lässt den dahinter liegenden Raum sowie die darüber befindlichen Geschoße bereits von weitem erkennen. Was den Besucher hinter dem gläsernen Eingangsportal erwartet, ist klar ersichtlich, was den Mann mit den Koffern hinter dem riesigen Tor erwarten, ist ungewiss.

Gegenüber dem menschlichen Maßstab sind beide Portale überdimensioniert. Am Beispiel der Glasfassade spielt dies jedoch insofern keine Rolle, als dass sich der Besucher sofort mit der vorliegenden Situation identifizieren kann, das heißt, jenen Teil der Fassade, welcher sich über den tatsächlichen Eingangstüren befindet, als Außenwand der darüber liegenden Geschoße versteht. Damit ist der Eingang gleichermaßen auf menschliches Maß reduziert. Der schwer über dem Eingang lastende vollflächige Kubus erfüllt seine Funktion als oppositionelles Zeichen gegenüber der restlichen Fassade, stört jedoch den Bewegungsfluss in Richtung des Eingangs kaum, da hier die Glasfassade ein nahezu ungestörtes Einfließen des Außenraumes in den Innenraum und damit der Besucher ermöglicht.
Das Stahltor hingegen wirkt wie eine Wand ohne Öffnung. Kein Teil davon ist auf menschliche Proportionen reduziert. Das Portal wirkt als eine einzige riesige Fläche, welche den Menschen noch kleiner erscheinen lässt, als er wirklich ist. Es verschließt sich, wirkt beunruhigend und kalt und wird daher in dieser Form an Gebäuden, welche Menschen einladen möchte, sie zu erschließen, kaum Anwendung finden.

BEWEGLICHE TEILE VON EINGANGSPORTALEN UND DEREN BEDEUTUNG FÜR DEN EINTRETENDEN

Die visuelle Aussagekraft eines Eingangsportals hängt schließlich von der Aufgehrichtung der Türflügel ab, einem Faktor, der auf keinen Fall unterschätzt werden darf. Das Öffnen der Eingangstüre kann gleichsam als ganz persönlicher Kontakt des Menschen mit dem Gebäude aufgefasst werden. Diese Begegnung hängt nicht nur von der Dynamik und Erwartungshaltung der einzelnen Person ab, sondern in gleichem Maße auch von seinem Gegenüber, dem Türflügel, und wie dieser hinsichtlich seiner Bewegung und der damit verbundenen Gestik auf die erschließende Person reagiert. Verglichen mit der Körpersprache des Menschen agieren Türflügel eines Eingangsportals gleichsam wie Hände und Arme des menschlichen Körpers. Als besondere Instrumente der Kommunikation unterstützen sie das, was gesagt werden möchte. „Ihre Gesten müssen angemessen sein, sie dürfen groß ausfallen oder müssen sich im Ausdruck beschränken."[666] Wie die Sprache des Körpers, so wird auch die Sprache der Architektur und damit des Eingangs wahrgenommen und auf bestimmte Weise darauf reagiert. Nach außen aufschlagende Türflügel können so interpretiert werden, als wollen sie ihr Territorium gleichsam umgreifen, um damit ganz klar die Besitzverhältnisse zu verdeutlichen. Damit evozieren sie einen hierarchischen Abstand zwischen Passant und Gebäude. Sie stellen sich der erschließenden Person entgegen, vergleichbar mit der körperlichen Reaktion eines zuvor attackierten Menschen (Abb. 636): Der Körper bewegt sich in Richtung des Angreifers, Arme und Hände werden in Abwehrhaltung gebracht, indem sie wie ein Schutzschild zur Seite und nach vorne ausgestreckt werden. Umgekehrt kann von einer entspannten, einladenden Gestik gesprochen werden, wenn die Arme am Körper anliegen und die Hände geöffnet werden (Abb. 638). So begegnet der Passant bei nach innen aufschlagenden Türen zuerst jener Stellte des Flügels, welche direkt mit dem Gebäude verankert ist (Abb. 637).



Abb. 635, ganz links: Nach außen aufschlagendes Eingangsportal der Konditorei *Sacher* auf der Wiener Kärntnerstraße. Abb. 636, Mitte oben: *Samy Molcho* in abwehrender Körperhaltung.
Abb. 637, ganz rechts: Nach innen aufschlagendes Eingangsportal eines *Dorotheum* –Juweliergeschäftes auf der Wiener Kärntnerstraße. Abb. 638, Mitte unten: *Samy Molcho* in offener, einladender Körperhaltung.

[666] MOLCHO, SAMY, *Alles über Körpersprache. Sich selbst und andere besser verstehen*...S.192

Die „Konfrontation“ mit der harten Kante des Türblattes kommt in diesem Fall nicht zustande, stattdessen wird der Weg nach innen freigegeben, indem die Türe den Besucher wie eine weiter weisende Hand ins Gebäude einlädt.

Auch im Bewegungsrhythmus der erschließenden Person zeigen sich große Unterschiede zwischen nach außen und nach innen einschlagenden Türen. Beim Öffnen eines nach außen aufgehenden Türflügels muss der Passant seinen Bewegungsrhythmus gänzlich verändern, indem er kurz stehen bleibt, danach mit dem Türflügel in der Hand im Zuge des Öffnens einen Schritt zurückweicht und danach wieder die ursprüngliche Bewegungsrichtung aufnimmt. Es kann hier also von einem deutlichen Schwellenbereich gesprochen werden.
Türen, welche nach innen aufschlagen, verlangsamen zwar kurz die Bewegungsgeschwindigkeit der eintretenden Person[667], die Richtung der Bewegung ändert sich jedoch nicht. Die Ausbildung als Schwellenbereich bezieht sich hier lediglich auf die Trennung von Außen- und Innenraum, nicht jedoch auf die Erschließungsbewegung des Passanten. Am Beispiel der Kärntnerstraße im 1. Bezirk in Wien ist zu sehen, dass ein Großteil der Geschäftslokale ein gläsernes Eingangsportal besitzt, fast bei allen schlagen die Türen nach innen auf. Schwellenbereiche sind hier kaum vorhanden. Die Eingänge wirken offen und einladend (Abb. 637).

Schließlich soll die Darstellung zweier Quader, welche sich in unterschiedlicher Richtung öffnen, verdeutlichen, wie tatsächliche Räume ähnlicher Konstellation empfunden werden. Abbildung 639 zeigt einen Quader, der sich nach außen öffnet, Abbildung 640 einen Quader, der sich nach innen öffnet. Die Öffnungsrichtung der Quader bestimmt die Dynamik des Raumes. Öffnet sich der Eingang nach außen, fließt der Raum - bildlich gesprochen - nach außen, öffnet sich der Eingang nach innen, fließt der Außenraum ins Gebäude hinein. Der Innenraum selbst wirkt eher statisch und ruhig, indem er gleichsam gehalten wird.

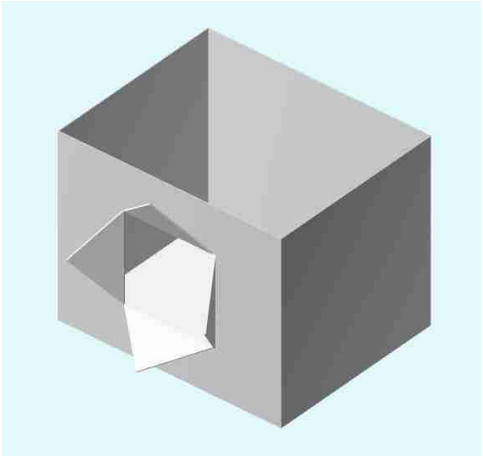


Abb. 639 :Darstellung eines Quaders, der sich nach außen öffnet.

HAUPTÖFFNUNGSRICHTUNG:
NACH AUSSEN → AUSGANG

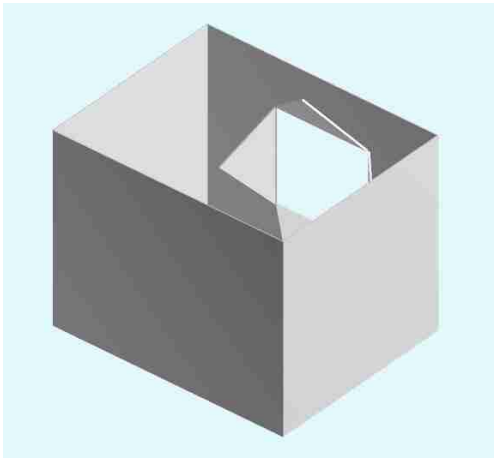


Abb. 640: Darstellung eines Quaders, der sich nach innen öffnet.

HAUPTÖFFNUNGSRICHTUNG:
NACH INNEN → EINGANG

[667] Es sei denn, es handelt sich dabei um große, schwere Türen und Tore.
Die visuelle Aussagekraft von Material und Maßstab eines Eingangsportals wird in eigenen Kapiteln dieser Dissertation behandelt.

Öffnen die Türen nach außen, wird auch der „Tätigkeitsbereich“ der Türen nach außen verlegt. Das Objekt beansprucht damit einen zusätzlichen Raum der Aufmerksamkeit, eine Überlappungszone zwischen Außen- und Innenraum, deren Funktion in erster Linie als Ausdruck eines bevorstehenden Bedeutungswechsels verstanden werden kann. Wie die Bewegungsrichtung des Raumes, so fließt auch die Funktion des Gebäudes über diesen Übergangsraum nach außen. Im Fall eines Geschäftslokales entlang der Fußgängerzone einer belebten Innenstadt kann dies die Werbewirksamkeit, sprich die Ausstrahlung des Ortes zwar erhöhen, gleichzeitig jedoch distanziert sich der Geschäftsraum über die zusätzliche Raum- oder Eingangszone von der Einkaufsstraße. Zudem treffen zwei entgegengesetzte Bewegungsrichtungen aufeinander, welche es von den Passanten zu überwinden gilt.
Öffnet sich das Geschäftslokal jedoch nach innen (Abb. 641), kann gleichsam von einer Umkehr der Hierarchisierungrichtung[668] gesprochen werden. Der Übergang in den Innenraum erfolgt ohne Aufbau von Schwellenbereichen, die Durchgangszone ist Teil des Innenraumes. Erst beim Verlassen des Geschäftes wird der Schwellenbereich merkbar. Die Bewegungsrichtung des Raumes verläuft von außen nach innen, sodass der Kunde solange als möglich im Geschäft bleibt und dieses nur ungern verlässt.

Eingänge gut funktionierender Geschäftslokaler unterscheiden sich daher erheblich von Eingängen zu privaten Wohnräumen. Das hierarchische Ordnungsprinzip der Eingangszone zu einem Geschäftslokal entspricht nahezu dem Weg, der in der Regel beim Verlassen eines Gebäudes gegangen wird. Es ist dies ein Weg, der ohne viel nachzudenken gegangen wird, fast selbstverständlich und ohne Hindernisse auch für diejenigen, die diesen Weg noch nie gegangen sind. Anders ist es im Wohnbau. Der Aufenthaltsbereich wird in der Regel[669] nie direkt von außen erschlossen, sondern über einen Verbindungsraum betreten. „So entstehen in Abhängigkeit von der Raumorganisation und durch funktionelle Hierarchien differenzierte Wertigkeiten, die zu Aufenthalts- und Erschließungszonen führen und leicht ablesbare Strukturen bilden.“[670]

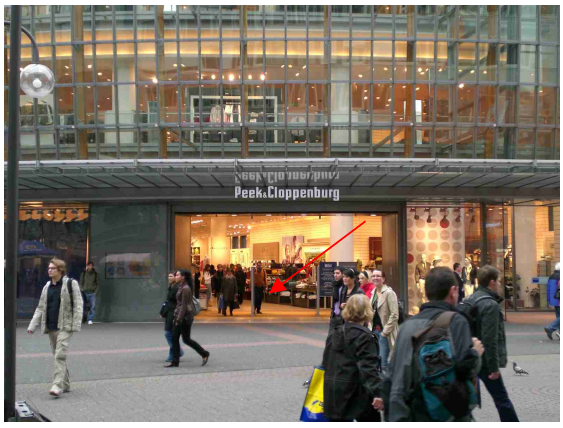


Abb. 641: *Peek&Cloppenburg* - Geschäftsportal in Köln. Direkte Erschließung ohne zusätzlichen Übergangsraum.



Abb. 642: Wohnbau von Architekt *Alvaro Siza*. Hierarchisches Ordnungsprinzip in der Erschließungszone.

668 Vgl. MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*...S. 112
669 Eine Ausnahme bilden unter anderen private Wohnhäuser in den USA.
670 ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*...S. 180

In welche Richtung die Türflügel öffnen, ob nach außen oder innen, entscheidet jedoch nicht immer der Besitzer des Gebäudes. Eingangstüren unterliegen strengen Anforderungen, welche in Gesetzen und Normen verankert sind. Speziell bei öffentlichen Gebäuden wird die architektonische Lösung von Eingangzonen daher immer schwieriger. Zu bemerken ist schließlich, dass technische Richtlinien, etwa des vorbeugenden Brandschutzes und der daraus resultierenden Fluchttürsysteme, das Verständnis über die eigentliche visuelle Aussagekraft eines Eingangsportals immer mehr in Vergessenheit geraten lassen.

Samy Molcho hat mich zur Verfassung dieser Arbeit veranlasst. Im Sommersemester 2000 besuchte er die Technische Universität Wien und bot den Studenten eine hervorragende Pantomime –Vorstellung zum Thema „Die Sprache der Architektur". Er versetzte sich dabei selbst in ein Gebäude und zeigte mittels seiner perfekt inszenierten Körpersprache mögliche visuelle Erscheinungsformen seiner selbst. Ein Beispiel: Er faltete seine Hände und streckte sie etwa in der Höhe seine Kopfes den Studenten entgegen und fragte: „Würde Sie da hinein gehen?" Die Frage wurde einhellig mit NEIN beantwortet.

Sayi Molcho öffnete mir die Augen: Es ist die Sprache des Eingangs, welche den geistigen Zugang zum Gebäude ermöglicht.



ZUSAMMENFASSUNG

Gibt es etwas Beständiges, Dauerhaftes, Konstantes in der Architektur des Eingangs? Was bleibt von dem, was über die Jahrtausende hindurch in den verschiedensten Kulturkreisen errichtet wurde? Welche gemeinsamen Inhalte und Ziele gab und gibt es?

Durch Zusammenstellung und Vergleich unterschiedlichster Bauwerke aller Zeiten wurde versucht, darauf eine Antwort zu finden. Untersucht wurden jene Lebensbereiche des Menschen, welche den Schwellenbereich, den Übergang zwischen dem Außen- und Innenraum bestimmen. Die Begriffe Innen und Außen sind relativ, denn Innen muss nicht immer Einkehr in die Abgeschlossenheit eines Raumes bedeuten und Außen nicht immer die freie Landschaft. So muss die Erschließungszone eines Kultbaus nicht immer in die verborgene Dunkelheit einer Cella führen, sondern kann durchaus auch in der „Freiheit des Lichtes" enden. Genau diese unterschiedlichen Bestimmungen von Räumen machen unterschiedliche Übergänge notwendig. Gemeinsames Ziel ist es, die Menschen auf die vorliegende Situation vorzubereiten, ihr Verhalten in eine ganz bestimmte Richtung zu lenken, schließlich auf das Bewusstsein des Eintretens Einfluss zu nehmen.

Wie unterschiedlich ein Raum erlebt werden kann, zeigt sich beispielsweise am zuvor angedeuteten Vergleich der Eingangszone eines hinduistischen Tempels mit jener einer christlichen Kathedrale. Beide Bauwerke besitzen viele Parallelen wie in der Regel eine Symmetrieachse, welche zugleich der Ausgangspunkt der Erschließung ist. Am Ende der Symmetrieachse befindet sich der christliche Altarraum, bei den Hinduisten die Cella, welche das Götterbild oder -symbol enthält. Beide Bereiche liegen meist etwas höher als die anderen, um ihre duale Funktion als rituelles Zentrum und architektonische Besonderheit zu betonen.
Eine deutliche Unterscheidung lässt sich jedoch in der Gestaltung der Erschließungszone feststellen. Der Weg zur hinduistischen Cella lässt sich als gestufte Abfolge von offenen, lichtdurchlässigen Räumen bis hin zu einem stark verdichteten Raumgefüge beschreiben. Der Weg zum Altarraum gestaltet sich in genau umgekehrter Reihenfolge, vom dichten Medium in einen weit geöffneten Raum. Beide Eingangszonen erzeugen durch ihre ungewohnte Raumfolge Spannung und Aufmerksamkeit.
Der Innenraum einer gotischen Kathedrale wird in der Regel von zwei Raumrichtungen dominiert: Von der Horizontalen des Weges hin zum Altar und von der Vertikalen, die im Schnittpunkt von Haupt- und Querschiff nach oben, zum Himmel weist. Jener Bereich, die *Vierung*, unmittelbar vor dem Altarraum ist in der Regel der höchste und hellste Bereich des gesamten Kirchenraumes. Er symbolisiert Freiheit und Transzendenz, verbindet Erde und Himmel, Mensch und Gott. Die Horizontale betont die Hauptachse und wirkt positiv auf die Bewegung, die übergeordnete Vertikale unterbricht diese Bewegung. Hier endet auch der Weg des Gläubigen, architektonisch zum Ausdruck gebracht durch die statisch ruhende und damit repräsentative Wirkung der *Vierung*, welche gleichzeitig als Bedeutungsmitte gewertet wird, da sie auf Christus und seine

Gegenwart bezogen wird.
Der hinduistische Tempel wird desgleichen von einer horizontalen und einer vertikalen Raumrichtung dominiert. Der Unterschied ist jedoch, dass der Betrachter die Vertikale nur außerhalb des Gebäudes wahrnimmt, nicht aber innen. Die Höhe der Baukörper nimmt vom Eingang bis zur Cella des Tempels deutlich zu, wodurch die Steigerung der Räume hin zum Allerheiligsten klar erkennbar wird. Die Raumabfolgen im Inneren besitzen bis auf wenige Ausnahmen nahezu den gleichen Luftraum. Für die Erschließung des Tempels bedeutet dies, dass die Eingangszone nicht in einem „Verweilraum" für die Anbetung endet, sondern sich im Ritus der Umwandlung, der so genannten *pradakshina*, fortsetzt. Dabei wird der Gläubige in einem engen Wandelgang um die Cella herumgeführt.[671]
Die Umwandlung des Sanktuariums bis hin zum mehrmaligen Umschreiten der gesamten Kultstätte erfolgt fast ausschließlich im Uhrzeigersinn, also von links nach rechts, eine Tatsache, welche sich auch in der buddhistischen Religion feststellen lässt. Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die Kultstätten beider Religionen mit Ausnahme jener, welche in Verbindung mit dem Totenkult stehen, stets nach Osten ausgerichtet sind. Im Unterschied zur christlichen Religion, wo sich der Kircheneingang stets im Westen befindet und der Gläubige in Richtung des Sonnenaufgangs als Sinnbild für Christus und des Lebens den Kirchenraum erschließt, befindet sich hier der Eingang stets im Osten. Die Blickrichtung des hinduistischen Götterbildes in Richtung Osten dominiert damit über der Blickrichtung der Gläubigen. Für die Erschließung des Tempels und die rituelle Umwandlung des Sanktuariums bedeutet dies, dass der Weg des Gläubigen von Osten aus den Lauf der Sonne und deren zyklische Wiederkehr nachahmt, ebenso wie der Mensch nach hinduistischen Glauben wiederkehren muss.

Interessanter Weise lässt sich das Prinzip der rituellen Umwandlung auch in der christlichen Religion feststellen. Zu erwähnen ist hier beispielsweise die Darstellung von so genannten Umgangs-Labyrinthen im Bereich der Eingangszone vieler christlicher Sakralbauten, wie etwa am Boden des Mittelschiffs der Kathedrale von *Chartres* in Frankreich aus dem 12. Jh. (Abb. 181). Es befindet sich in der Nähe des Westportals in unmittelbarer Nähe zum Eingang. Die Deutung des Labyrinths ist vielfältig. Schlüssig scheint jedoch die Annahme, dass der Weg durch das Labyrinth als Läuterung der Seele und als Vorbereitung auf die Begegnung mit Gott verstanden werden kann. So befindet sich der Eingang zum Labyrinth stets im Westen, der Richtung des Sonnenunterganges, welche in nahezu allen Kulturkreisen mit Sünde und Tod in Verbindung gebracht wird. Auch seine Lage in der Nähe des Kircheneingangs deutet möglicherweise darauf hin, dass hier ein Übergang, eine Initiation stattfinden soll.
Der Weg zum Zentrum des Labyrinths führt über eine Vielzahl von Umwegen, welche wie ein Pendel immer wieder die Richtung ändern. Schließlich muss der gesamte Innenraum des Labyrinths abgeschritten werden, wobei der Gläubige wiederholt am erstrebten

[671] Die Ursprünge dieses Umwandlungsrituals liegen im hinduistischen Glauben, wonach die Erde von Urbeginn an einem ständigen Wandlungsprozess zwischen Entstehen und Vergehen unterliegt, dem so genannten ewigen Weltengesetz des *Dharma*. Dieser Erkenntnis nach gibt es auch kein geradliniges Vorwärts in die Unendlichkeit, sondern nur den Zusammenschluss der Zeiten im Kreis. Die magische Bedeutung des Kreises, auch im Hinblick auf die Reinkarnation der menschlichen Seele, erklärt vermutlich das Umwandeln von Tempeln und Heiligtümern.

Zentrum vorbeigeführt wird. Der Weg ist kreuzungsfrei, bietet keine Wahlmöglichkeit und ist damit eindeutig. Im Zentrum muss der Gläubige umkehren und denselben Weg zurückgehen. Im Zentrum passieren - bildlich gesprochen - Tod und Wiedergeburt als Symbolisierung des Übergangs von einer Existenzform zu einer anderen, höheren.
Unablässig ist es, diese bemerkenswerte Parallele zum größten buddhistischen Kultbau, dem *Borobudur* auf Java anzuführen (Abb. 163-165). Der Zentralbau aus der Zeit um 800 n. Chr. besitzt fünf quadratische Terrassenstufen mit Toren und Freitreppen in den vier Himmelsrichtungen und gipfelt in einem Stupa, welcher den Weltenberg *Meru*, den Sitz der Götter verkörpert. Buddhisten erschließen den Kultbau entlang des Umwandlungspfades, welcher durch seinen sternförmigen Grundriss eine besonders intensive Führung des Gläubigen ermöglicht. Auch hier wird das zentrale Ziel wiederholt umwandelt. Mit jeder Stufe, die emporgestiegen wird, wird eine höhere Bewusstseinsstufe erreicht. Der meditative Prozessionsweg des *Borobudur* symbolisiert jenen Prozess, in dessen Verlauf sich die Seele vom irdisch gebundenen Leben löst, um beim oberen Stupa die Vollkommenheit (*Nirwana*) zu erreichen.
Die Erschließung dieser konzentrischen Anlagen, des christlichen Kirchenlabyrinths und der buddhistischen Kultstätte, kommt damit einer ekstatischen Reise in eine transzendente Welt gleich. Die Umwandlung eines zentralen Punktes bedeutet eine Konzentration auf den Mittelpunkt, auf Gott oder das Göttliche; hier liegt der kosmische Punkt, an dem alles beginnt und endet. Das Zentrum zu erreichen, bedeutet körperliche und geistige Anstrengung, wobei zu sagen ist, dass der *Borobudur* eine weit größere Herausforderung darstellt, als das zweidimensionale Bodenlabyrinth. Das Labyrinth ist jedoch nur teil der symbolischen Gottesverehrung. Den Schwerpunkt im christlichen Glauben bildet stets die Anbetung Gottes.

Die Ursprünge des rituellen Umschreitens eines besonderen Ortes lassen sich in Zusammenhang mit den Umgängen von Grabhügeln oder *Tumuli* feststellen (Abb. 444, 445). Unabhängig von Kultur und Religion entstanden sowohl in Europa als auch im indischen Raum steinerne Grabmonumente, deren bevorzugte Form jene der Halbkugel war. Ob indischer Stupa oder römischer Grabhügel, beide *Tumuli* erhielten in ihrer Mitte die Asche oder Reliquien wichtiger Persönlichkeiten oder Heiliger, welche die Menschen durch Umwanderung verehrten. In weiterer Folge erhielten die Tumuli Umgänge, einen betretbaren Innenraum gab es jedoch nicht.
Interessant ist dabei, dass hier der gesamte erschließbare Umgangsraum des Grabmonuments als eine einzige Eingangszone verstanden werden kann. Ein Ziel, im Sinne eines baulich ausformulierten Endpunktes, gibt es nicht. Im Weg selbst liegt das Ziel. Dieses kann im weitesten Sinn als Nachempfindung der Wandlung des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod und darüber hinaus verstanden werden. Leben bedeutet schließlich eine ständige Veränderung und Weiterentwicklung. Umgekehrt bedeutet dies aber auch, dass (Um)Wandlung Leben bedeutet.
Die Prozession um den Stupa erinnert nicht zuletzt an die Prozessionsriten christlicher Zentralbauten wie der Gedenkkirche, auch *Memoria* oder *Matyrium* genannt, bis hin zur frühchristlichen Basilika (Abb. 446-449). Als Weiterentwicklung des vorzeitlichen Reliquiengrabes symbolisierte letztendlich der Altar die Grablegung des Leibes Christi und erinnert damit an ein besonderes Ereignis wie das Matyrium Christi.

Auch wurde dazu übergangen, ein physisch wahrnehmbares Zeichen wie die Reliquie eines Heiligen im Altar aufzubewahren, eine Tradition, die bis heute anhält. Die Konsequenz daraus war die Schaffung von Chorumgängen, die es ermöglichten, den Altar zu umwandeln. Auch der Petersdom in Rom wurde ursprünglich als *Martyrium* über dem Grab des Apostels Paulus errichtet. Aus Rücksicht auf die Lage des Petrusgrabes wurde der Dom nicht wie üblich nach Osten, sondern nach Westen ausgerichtet. Sein Eingang befindet sich also im Osten, ein möglicher Hinweis darauf, dass die Umwandlungsrichtung der Grabstätte ursprünglich und völlig unabhängig voneinander mit jener eines hinduistischen oder buddhistischen Sakralbaus übereinstimmte, nämlich von links nach rechts, das heißt mit dem Lauf der Sonne. Der Vergleich ist zwar gewagt aber nur allzu verständlich, wenn man bedenkt, dass der Sonnenaufgang in allen Religionen mit Geburt und Leben, der Sonnenuntergang mit dem Tod assoziiert wird. Das Grab zu umwandeln bedeutet daher, das Leben und Martyrium des Verstorbenen nachzuvollziehen, es in den Mittelpunkt zu stellen, ihm Respekt und Bewunderung entgegenzubringen und schließlich in der Mühe des Umgehens eine Ehre zu erweisen.

Die konsequente Erschließung von links nach rechts, also im Uhrzeigersinn, hängt möglicherweise auch mit dem Naturgesetz der *Coriolis-Kraft* zusammen (Abb. 413). Wenn man bedenkt, dass die bedeutendsten Kulturen auf der Nordhalbkugel in unmittelbarer Nähe zum Äquator entstanden sind und fast alle davon eine konsequente Erschließungsrichtung im Uhrzeigersinn bevorzugten, kann hier durchaus auch jene Kraft in Betracht gezogen werden, welche aufgrund der Drehung der Erde um ihre eigene Achse entsteht. Die Erde dreht sich entgegen dem Uhrzeigersinn, also erfolgt die Ablenkung bewegter Körper auf der Nordhalbkugel im Uhrzeigersinn, auf der Südhalbkugel entgegen dem Uhrzeigersinn. Am Äquator ist der Einfluss der *Coriolis-Kraft* am größten. Unverständlich ist es daher, dass der Einfluss dieser Trägheitskraft in der europäischen Architektur bis auf wenige Ausnahmen wie England oder Irland kaum Beachtung geschenkt wird. Menschen werden dazu veranlasst, rechts zu gehen, zu stehen oder zu fahren, egal ob bei der Erschließung eines Gebäudes, im Straßenverkehr oder auf der Rolltreppe. Dies entspricht nicht dem Gesetz der Natur und findet sich daher auch nur in einem sehr kleinen Kulturkreis.

Erwähnt wurde bereits die zentrale Bedeutung der Ausrichtung einer Eingangszone. Die Orientierung nach den Haupthimmelsrichtungen ist dabei ein Prinzip, welches seit jeher in den unterschiedlichsten Kulturen und unabhängig voneinander benutzt wird, die kosmischen Achsen im Gebäude visuell sichtbar und damit fassbar zu machen. Trotzdem jede Kultur oder Religion zur Zeit ihrer Entstehung ihr eigenes Weltbild hatte, kann die fortwährende Ausrichtung der Eingangszone kultischer Gebäude nach den Kardinalsrichtungen als gemeinsames, konstantes Prinzip angesehen werden. Das ursprünglich geozentrische Weltbild der christlichen Religion sah die Erde und die Menschen - als Schöpfung Gottes - als Mittelpunkt des Universums. Um die Erde herum bewegen sich die Planeten und damit auch die Sonne. Auch die hinduistische Religion nahm ein flaches, kreisförmiges Universum an, in dessen Zentrum sich jedoch nicht die Erde, sondern der kosmische Berg *Meru* als Sitz der Götter befindet. Die Menschen selbst leben auf einem eigenen Kontinent an der Basis des *Meru*.

Der Stellenwert und die Bedeutung des menschlichen Lebens wird in beiden Religionskulturen somit sehr unterschiedlich gesehen und bewertet, gemeinsam ist ihnen jedoch die Annahme von der konzentrischen Bewegung von Sonne, Mond und Sternen um die Erde. Entscheidend für die Ausrichtung der Eingangszone nach den Kardinalsrichtungen ist aber der Weg der Sonne von Osten nach Westen, ein Weg der allerorts gleich ist. Der morgendliche Sonnenaufgang im Osten kommt der symbolischen Geburt neuen Lebens gleich, der abendliche Untergang der Sonne, ihr Abstieg, ist stets verbunden mit der Symbolik des Todes und des Unheils. Der Eingang zu einem christlichen Baptisterium, auch *Paradiespforte* genannt, befindet sich daher im Osten, mancherorts gleich direkt gegenüber dem westlichen Hauptportal des Kirchengebäudes. Das *Paradies* symbolisiert als Teil der Schöpfungsgeschichte den räumlichen und zeitlichen Anfang. Einmal mehr zeigt sich hier der Gedanke, die Erde als Fundament der christlichen Schöpfungs- und Heilsgeschichte sowie als Zentrum des Weltgeschehens in den kosmischen Mittelpunkt zu stellen.
Auch im Hinduismus wird die Symbolik der Sonne durch die Lage des Eingangs im Osten gleichsam auf diesen übertragen. Hier werden jedoch nicht die Erde und das Leben auf der Erde in den Mittelpunkt der Religion gestellt, sondern die Götter und das Universum. Der Tempel ist ein Abbild des Kosmos. Das Eintreten in den Tempel im Osten als Ort des Sonnenaufgangs bedeutet, die Finsternis zu überwinden und an einen transzendenten Ort zu gelangen, an dem die irdische Welt verlassen und zu Erkenntnis und Wahrheit vorangeschritten wird.

Die Hochkultur der Ägypter sah nicht erst im Sonnenaufgang, sondern bereits im Sonnenuntergang einen Geburtsvorgang zu neuem Leben. Die Positionierung ägyptischer Grabbauten erfolgte daher stets westlich des Nils, orientiert wurden sie jedoch nach Osten, in Richtung des Sonnenaufgangs als Symbol für das Leben (Abb. 278).
Die Lage des Eingangs ist damit nicht von so großer Bedeutung als jene der Ausrichtung der Erschließungszone. Der Eingang zu einem ägyptischen Grab erfolgt bis auf wenige Ausnahmen, wie etwa der Cheopspyramide, im Westen, denn entscheidend war die Richtung des Erschließungsweges nach Osten. Auch der Eingang zu einem christlichen Sakralbau befindet sich in der Regel im Westen. Gemeinsames Prinzip beider Religionskulturen ist die Ausrichtung der Gebäudeachse, welche zugleich auch Eingangsachse ist, in Richtung des Sonnenaufgangs.
Die Orientierung der Eingangszone einer ägyptischen Kultstätte erfolgte jedoch nicht ausschließlich nach kosmischen Dimensionen, sondern desgleichen nach einer visuell fassbaren Dimension, der Topographie, ein Prinzip, welches sich völlig unabhängig auch in der balinesischen Kultur feststellen lässt. In Ägypten war es der Nil, welcher von den Menschen verehrt und verherrlicht wurde, auf Bali sind es die Berge, aus denen regelmäßig Wasser zur Bewirtschaftung der Felder kam. Wasser steht seit jeher in einer Ambivalenz zwischen Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Vernichtung, da es nicht nur Leben spendet, sondern ebenso Katastrophen auslösen kann. Da der klimatische und astronomische Rhythmus der Natur vom Menschen nicht beeinflussbar ist, ist es nur allzu verständlich, dass diese hinter den natürlichen Geschehnissen am Himmel wie auch auf der Erde eine göttliche Macht sahen.

In Ägypten wurde der Nil zur maßgeblichen Achse des Landes. Die Gebäude- und Eingangsachse einer bedeutenden Tempelanlage wie etwa des *Horustempels* in Edfu aus der Zeit um 300 v. Chr. (Abb. 202-206) wurde daher dem Lauf des Nils in nord-südlicher Richtung angepasst. Stand der Tempel in Verbindung mit dem Totenkult, wurde dessen Gebäudeachse zum Nil hin, also in ost-westlicher Ausrichtung orientiert. Profane Gebäude wurden niemals in Richtung des Sonnenaufgangs oder- untergangs ausgerichtet, denn alleine durch diese Orientierung erhielten sie bereits kultischen Charakter.
Balinesische Dörfer und Tempelanlagen (Abb. 245-250) sind vorwiegend entlang einer Berg-Meer-Achse ausgerichtet, eine Konsequenz, welche sich nicht nur aus der Religion, sondern ebenso wie in Ägypten aus realen, natürlichen Gegebenheiten ableiten lässt. Bali gehört zu den geologisch aktivsten Regionen der Erde. Die höchste Erhebung der Insel bildet der 3142 m hohe Vulkan *Gunung Agung,* welcher für die Balinesen den kosmischen Berg *Meru* versinnbildlicht. Der Berg gilt als Sitz der Götter (*kaja*), aus dem die Flüsse kommen, ihm gegenüber befindet sich das Meer, folglich Sitz der Dämonen (*kelod*). Der Eingang profaner als auch sakraler Gebäude befindet sich in der Regel an der meerwärts oder bergab gerichteten Seite des Komplexes. Die Erschließung erfolgt damit stets mit Blick auf den Berg. Der Weg führt vom irdisch profanen Teil der Anlage, von der Unterwelt (*Welt der Dämonen*) über eine Zwischenwelt (*Menschenwelt*) zur Oberwelt (*Götterwelt*). Wie in Ägypten kommt auch der östlichen und westlichen Himmelsrichtung eine besondere Bedeutung zu. Der Osten (*kangin*) ist die Richtung, aus der Sonne, Licht und somit Leben kommen, im Westen (*kauh*) herrscht Dunkelheit und Tod. Jene Gebäude einer balinesischen Tempelanlage, welche mit dem Toten- und Ahnenkult in Verbindung stehen, sind daher stets im östlichen Bereich angeordnet.

Das Eingangsbauwerk einer balinesischen Tempelanlage, das *Candi Bentar* (Abb. 247, 355, 356), ist schließlich ein Symbol, in welchem diese dualistische Weltanschauung von Leben und Tod, Licht und Dunkelheit oder Gut und Böse wie sie nicht nur auf Bali, sondern auch in vielen anderen Kulturen wie China, Japan oder Ägypten vorherrscht, sichtbar zum Ausdruck kommt. Als „gespaltenes Tor" mit glatten Innenflächen sollen nicht nur Dämonen, welche versuchen in die Tempelanlage einzudringen, „zerquetscht" werden, sondern auch die zuvor genannten antagonistischen Kräfte in Einklang gebracht werden. Das Tor steht als Sinnbild dafür, dass der Tod die Voraussetzung für neues Leben ist, vergleichbar mit dem Kreislauf des Wassers von den Bergen zu den Reisfeldern, dann zum Meer und schließlich zurück zu den Bergen.

Ein ähnliches, ebenso auf das natürliche Phänomen der Topographie sowie auf die Mythologie bezogenes Prinzip im Hinblick auf die Ausrichtung der Eingangszone lässt sich in China feststellen. Soweit es möglich ist, bestimmt auch heute noch die Vorstellung von Ordnung und Harmonie im Universum die Wahl eines Platzes für die Errichtung eines Bauwerks. Die Beschaffenheit des Bodens, der Sonnenstand, die Anordnung von Bäumen, Felsen und Gewässern sollte so gewählt werden, dass das Bauwerk in der Lage ist, böse Geister, welche nach chinesischer Überlieferung aus dem Norden kommen, abzuwehren. Ideal ist also ein Terrain, welches im Norden, Osten und Westen von Hängen umgeben ist, sich nach Süden hin aber öffnet. Konsequenter Weise

wird daher der Eingang nach Möglichkeit im Süden positioniert.
Verständlich wird diese Konzeption aber bereits durch die vorherrschenden klimatischen Bedingungen. Kalter Wind, Sand- und Schneestürme kommen meist aus dem raueren Norden, wo hingegen eine Ausrichtung nach Süden beste Sonneneinstrahlung ermöglicht. Es wäre daher paradox, den Eingang im Norden zu platzieren, noch dazu an der höchsten Stelle der Gebäudeanlage, sollte doch der Nordhang nicht nur die beste Abschirmung bieten, sondern auch jene Stelle sein, von wo aus das Grundstück mit Wasser versorgt wird.

Anzumerken ist schließlich, dass bei all den erwähnten Beispielen an Eingangszonen aus den unterschiedlichsten Kulturen versucht wurde, deren ursprünglichen, primären Sinngehalt im Hinblick auf die Ausrichtung zu eruieren. Es ist selbstverständlich, dass heute wie damals nicht immer und überall der Eingang eines Gebäudes konsequent nach spirituellen, geomantischen oder klimatischen Grundsätzen ausgerichtet werden kann. Akuter Platzmangel, hohe Grundstückpreise aber auch die Frage nach entsprechender Sicherheit bedingen heute vielerorts eine pragmatische Lösung der Eingangssituation.
Dennoch sollten allgemein gültige Prinzipien wie etwa die nahezu gleiche spirituelle Bedeutung der östlichen oder westlichen Himmelsrichtung in den unterschiedlichsten Kulturen nicht unbeachtet bleiben. Ein christlichen Sakralbau, dessen Eingang sich an der süd-östlichen Gebäudefront befindet, wie etwa am Beispiel der *Votivkirche* in Wien (Abb. 261-263), wirkt insofern ungewöhnlich, als dass sein Innenraum bis hin zum Altar bereits früh morgens hell ausgeleuchtet ist. Am Nachmittag fällt das Licht von Westen, also von links (vom Eingang aus betrachtet) in den Raum ein, was noch ungewöhnlicher ist, da ein ost-westlicher orientierter christlicher Sakralbau in der Regel nie aus dieser Richtung natürliches Licht erhält, da es die Nordseite ist. Diese unkonventionelle Lichtstimmung bedeutet eine starke Ablenkung, zum Teil auch Orientierungslosigkeit für den Besucher. Die *Votivkirche*, welche auf Wunsch *Kaiser Franz Jospeh I.* zum *Wiener Stephansdom* orientiert wurde, erfüllt zwar die Funktion eines „Öffentlichen Prachtbaus", ihre sakralen Funktionen im Hinblick auf die geistige Einstimmung des Gläubigen im Zuge der Erschließung mussten dabei aber außer Acht gelassen werden.

Allgemein gültige Prinzipien in der Architektur der Eingangszone gründen sich nicht nur auf allgemein gültige Prinzipien der Natur, wie etwa auf den Weg der Sonne, der Topographie oder des Klimas, sondern ebenso auf Grundelementen der menschlichen Wahrnehmung und des Intellekts. So lässt sich feststellen, dass Eingänge zu Gebäuden aus den verschiedensten Kulturen und Zeiten sehr oft von Wächtern flankiert sind. Interessant ist dabei die spezielle Frage, welchen Schutz eine leblose Wächterfigur aus Holz oder Stein, wie sie auch heute noch oft zu finden sind, bieten kann.
Außergewöhnliche Beispiele von Eingangswächtern finden sich etwa in Thailand in Form von vielköpfigen Schlangen (*nagas*) entlang der Eingangszone zu hinduistischen Tempelanlagen (Abb. 363), auf Bali in Form von Wächterhexen oder Dämonenfratzen (Abb. 371-374) direkt über dem Eingang (*Kala-Boma-Kopf*), in Mexiko in Form eines aufgerissenen Rachens, welcher zugleich als Eingang funktioniert (Abb. 377), in Japan

und Ägypten in Menschengestalt, jedoch von kolossaler Größe (Abb. 379, 364).
Wächterfiguren symbolisieren die antagonistische Unität von Schutz und Abwehr sowie von Gut und Böse. Sie sollen das Gute beschützen und dem Bösen Widerstand leisten, können jedoch nur psychisch und nicht physisch auf den Eindringenden einwirken. Da sie keine tatsächliche Barriere sind, gründet sich das Positionieren von Wächtern beidseits des Eingangs vielmehr auf einer Art Abwehrreaktion des Individuums auf bestimmte vorgestellte Gefahrensituationen. Als Gefahrensignal wirkt dabei der Angstaffekt vor dem Fremden, Unbekannten, welcher in weiterer Folge auf die Wächter übertragen werden soll, da er für den Charakter des Individuums auf Dauer unerträglich ist.
Wächterfiguren mit monströser und damit äußerst bösartiger Gestalt können den Betrachter in gewisser Weise hypnotisieren. Sie können Panik auslösen und alle möglichen Szenarien vor seinem geistigen Auge entstehen lassen. „Der Glaube an den bösen Blick, der den davon Betroffenen nachhaltig schädigen kann, findet sich in allen Kulturen."[672]
Schließlich beinhalten kolossale Wächterfiguren die Funktion eines Schwellensymbols, welches den Übergang oder Eintritt in eine neue Phase der Existenz oder des Seinszustandes versinnbildlicht. Am Beispiel der 22 m hohen Sitzfiguren am Eingang zum *Großen Tempel Ramses II.* in Abu Simbel (19. Dynastie, um 1260 v. Chr.) wurde versucht, menschliche Maßstäbe zu sprengen (Abb. 364-366). *Ramses II.* sollte im Tod zu einem Gott deifizieren, bildlich zum Ausdruck gebracht durch die groteske Übersteigerung des menschlichen Körpers. Die steinernen Figuren demonstrieren jedoch weder Mensch noch Gott, sondern sollen genau jene Phase des Übergangsrituals deutlich machen, in welcher der König zum Gott wird. Die Darstellung *König Ramses II.* am Eingang zum Tempel soll zeigen, dass die Initiation den König mit Geist, Leib und Seele erfasst, gleichzeitig aber auch jene neue Größe und Kraft bekunden, mit deren Hilfe er seine neue Aufgabe als Gott erfüllen kann.

Als weiteres, allgemein gültiges Prinzip in der Architektur des Eingangs gilt, dass jene Grunderfahrung des Menschen, welche ihn Schwere und Kraft kennen lehrt, entscheidend die visuelle Aussagekraft eines Eingangsportals beeinflusst. „Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen."[673] Die Sehrkraft des Auges alleine reicht nicht aus, die optischen Eigenschaften einer körperlichen Form in vollem Umfang zu erkennen. Es bedarf der Selbsterfahrung des Menschen im Hinblick auf die Schwerkraft. Diese Erfahrung wird unweigerlich auf die bauliche Situation übertragen, indem der Betrachter die auf das Bauwerk einwirkenden Kräfte mitzuempfinden versucht.
In geometrischer Hinsicht gibt es keinen Unterschied zwischen oben und unten, in dynamischer Hinsicht ist dieser Unterschied jedoch grundlegend. Ein exakt quadratisches Eingangsportal wird daher - visuell betrachtet – nie die Form behalten, da es nicht nur mit dem Gesichtssinn, sondern auch mit dem Muskelsinn, also im Hinblick auf die einwirkende Schwerkraft, wahrgenommen wird. Der Einfluss der Schwerkraft lässt das

[672] BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*...S. 8
[673] WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*...S. 9

quadratische Portal dynamisch asymmetrisch erscheinen, da durch die Selbsterfahrung des Menschen jeder wahrgenommene Gegenstand gewissermaßen von einem Zug in Richtung Erdoberfläche beherrscht wird.
Quadratische Eingangsportale finden sich demnach nur sehr selten in der Architekturgeschichte, wobei stets versucht wird, die Höhe etwas zu vergrößern, damit letztendlich tatsächlich eine quadratische Form wahrgenommen wird. Viel eher zeigt sich die Entwicklung zu deutlich horizontal oder deutlich vertikal ausgerichteten Portalen. Horizontal und vertikal sowie unten und oben sind hier nicht nur Begriffe der Raumdimension, sondern stellen wiederum eine enge Interpretationsbeziehung zur menschlichen Physis her. Der Mensch als aufgerichtetes Wesen bildet einen wichtigen Orientierungsmaßstab. Trägt er den Kopf „hoch", in ernster, gerader Haltung, tritt er wesentlich dominanter in Erscheinung als in liegender, gelassener Körperhaltung. Ebenso kommen Licht und Wasser von oben, also das, was Leben bedingt oder gefährdet.
Verständlich ist es daher, dass genau diese natürlichen und für jedermann nachvollziehbaren Prinzipien auf die Architektur übertragen werden. Vertikale Eingangsportale, wie sie zum überwiegenden Teil an sakralen oder politisch orientierten Gebäuden Anwendung finden, demonstrieren gleichsam das Überwinden der eigenen trägen Schwere im Zuge des Strebens nach einem höheren Ziel. Sich von der Schwerkraft zu befreien, bedeutet gleichsam, übermenschliche Fähigkeiten zu gewinnen und das Alltägliche hinter sich lassen zu können. Vertikal ausgerichtete Eingangsportale besitzen genau diese Symbolkraft oder wie *Arnheim* formuliert: „Höhe symbolisiert spontan Dinge von hohem Wert, sei es der Wert weltlicher Macht oder geistiger Größe."[674]
Horizontal ausgerichtete Eingangsportale weisen eine zur Erdoberfläche parallel laufende Bewegungsrichtung auf. Die vertikale Dimension der nach unten ziehenden Schwerkraft ist gering, wodurch Portale dieser Form oft auf der Erdoberfläche zu „schwimmen" scheinen. Wird dieser Eindruck verhindert, indem beispielsweise mittels schweren, großformatigen Steinen das Portal verkleidet wird, kann dem Portal ein umso stabilerer und vor allem wehrhafter Ausdruck verliehen werden. Angewendet wurde dieses Prinzip etwa am *Neuen Äußeren Burgtor* in Wien (Abb. 575) als Eingangsbauwerk zur ursprünglichen Residenz des Kaisers, genauso aber auch an zahlreichen Eingangstoren zur *Verbotenen Stadt* (Abb. 628) in Peking sowie an vielen anderen Anlagen, welche ihre Grenzen zum Außenbereich besonders demonstrativ zum Ausdruck bringen möchten.
Wird der Einfluss der Schwerkraft nicht zusätzlich verstärkt, wie eben erwähnt, deutet das horizontal ausgerichtete Eingangsportal in erster Linie eine horizontale Bewegungsrichtung an. Die kürzeren, vertikalen Seiten des Portals bilden Ausgangspunkt und Ziel, die längeren Seiten des Portals die Begrenzungen des Bewegungsflusses. Diese Bewegung stimmt auch mit dem natürlichen, freien Bewegungs- und Wirkungsbereich des Menschen überein, da in der horizontalen Richtung der Einfluss der Schwerkraft konstant bleibt.
Das Reizpotential horizontal ausgerichteter Eingangsportale ist somit wesentlich geringer

[674] ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form…S. 41*

als jenes von vertikal ausgerichteten Portalen. Horizontale Eingangsportale beschleunigen nicht nur die Bewegungsdynamik der Form, sondern auch jene der Menschen. Eintreten wird zu einer ungezwungenen, alltäglichen Handlung, natürlich nur, solange der Maßstab des Gebäudes den menschlichen Maßstab nicht um ein Vielfaches übersteigt.

Folgendes ist jedoch stets zu beachten: Weltweit gültige Prinzipien und Richtungen in der Architektur zu erfassen ist möglich, weltweit gültige Formen und Objektschemata zu bestimmen, scheint unrealistisch. Oft zitierte Form- oder Archetypen in der Architektur, auch in der Eingangszone, können insofern keine allgemeine Gültigkeit haben, als dass die bauliche Form immer von verschiedensten Faktoren abhängig ist. Größte Priorität haben hier der Ort, das heißt die Topographie, das Klima oder aber auch die politische Situation, Material und Konstruktion, die Nutzergruppe, schließlich auch wer oder was sich hinter dem Eingang verbirgt. Oft sind es nur Nuancen, welche das einladende Erscheinungsbild eines Eingangsportals in eine starke Hemmschwelle verwandeln.
Demzufolge sollte nicht von bestimmten Formtypen gesprochen werden, sondern vielmehr von Prinzipien, Ideen oder Konzepten. Einander ähnliche Bauwerke hinsichtlich bestimmter Merkmale zu vergleichen ist durchaus legitim, zu erfragen gilt es jedoch, wie es zu dieser Übereinstimmung gekommen ist. Liegen hier einander ähnliche Anliegen und Ideen zugrunde, können diese durchaus als allgemein gültige Prinzipien in den architektonischen Entwurf einfließen. Es kann aber nicht sein, dass lediglich Formen übernommen werden, in der Meinung, dass diese denselben visuellen Ausdruck vermitteln, wie sie es an einem anderen Bauwerk tun.

Abschließend sollen jene allgemein gültigen Prinzipien angeführt werden, welche dazu veranlassen, die Eingangszone zu antizipieren, dass heißt, den Schwellenraum weit in den Außenraum des Gebäudes zu legen. Am Beispiel des hinduistischen Khmer Tempels *Phnom Rung* (Abb. 2-4) in Thailand (10. -11. Jh.) beginnt der geistige Übergangsritus an der profanen Schwelle eines Prozessionsweges, welche bereits 200 m vor dem eigentlichen Tempelgebäude liegt. Den Weg säumen Stelen und symbolisch behaftete Tierfiguren. Ein ähnliches architektonisches Konzept liegt der Erschließung des *Herkules-Oktogons* auf der Wilhelmshöhe in Kassel aus dem 18. Jh. zugrunde (Abb. 1, 264-269). Der lange, ansteigende Zugangsweg ist hier mit Kaskaden nach der Idee des englischen Landschaftsgartens inszeniert. Wie am Tempel von *Phnom Rung* befindet sich die höchste Konzentration der Architektur am Ende der Erschließungsachse. Auch der Prozessionsweg zur *Cheopspyramide* (Abb. 19) aus der Zeit um 2000 v. Chr. begann im Zuge der Bestattung des Pharaos bereits am Nil und führte entlang mehrerer Tempelgebäude und Wegsequenzen zur Pyramide. Desgleichen wird die Nekropole vieler Ming-Kaiser aus dem 14. Jh. nahe Peking (Abb. 24, 25) anfangs über einen etwa 2 km langen Prozessionsweg erschlossen, ebenso wie sich die Eingangszone zum *Ise-Schrein*, dem wichtigsten Shinto-Heiligtum und Pilgerziel der Japaner, cirka 800 m durch die umgebende Natur windet (Abb. 28).
Den räumlich-zeitlichen Prozess des Eintretens auf eine komplexe, inszenierte Eingangssequenz auszudehnen, ist demzufolge ein Prinzip, welches immer dann Anwendung findet, wenn die erschließende Person auf eine ganz bestimmte Situation eingestimmt

werden soll. Die Gedankengänge auf ein konkretes Thema einzuengen, wie etwa auf die spirituelle Begegnung mit der Gottheit, bedingt gleichzeitig, auch die Architektur entlang der Eingangszone einzuengen und zu verdichten.
Um die bestehende bauliche Situation vollständig wahrnehmen zu können, bedarf es einer Abfolge unterschiedlicher Raumbereiche, welche in weiterer Folge ganz bestimmte Raumeindrücke beim Betrachter erzeugen. Nur über die Verarbeitung verschiedenster Reize, wie dem Seh- oder Hörsinn aber auch dem Bewegungssinn, welcher unmittelbar mit dem Faktor Zeit verbunden ist, kann dem Erlebten ein bestimmter Sinn gegeben werden.
Um das Verhalten des Menschen auf bestimmte Weise zu beeinflussen, muss die Architektur ganz gezielt auf diesen abgestimmt sein. Nicht vergessen werden darf, dass immer nur einzelne Bruchstücke und Ausschnitte entlang der Eingangszone wahrgenommen werden können und nie die gesamte Sequenz auf einmal, wie es anhand einer Grundrisszeichnung durchaus möglich ist. So wies *Le Corbusier* stets darauf hin: „Man darf beim Zeichnen eines Grundrisses nie vergessen, dass es das menschliche Auge ist, welches die Wirkung aufnimmt."[675] Eingangszonen in Form gerader Linien ohne jede architektonische Gestaltung werden daher nie die Funktion einer sinnlichen Hinführung und Vorbereitung auf das Ziel erfüllen, sondern lediglich die einer Sichtachse, welche am Ende ein räumlich hervorgehobenes Objekt erkennen lässt.

Hinduistische Tempelanlagen aber auch unzählige Kultstätten auf Bali bieten hervorragende Beispiele an Eingangszonen, welche mit Hilfe unterschiedlichster architektonischer aber auch plastischer Elemente rhythmisch gegliedert wurden. Am Beispiel des Tempels *Preah Vihear* (Abb. 5-8) in Kambodscha wurde die Erschließungsachse mit zahlreichen Nebenbereichen oder -themen in Form von Tempeln und Skulpturen flankiert. Diese tragen zur Intensitätssteigerung bei, da sie den Weg in unterschiedliche Zonen sequenzieren. In Richtung des Tempelheiligtums wurden diese Zonen oder Eingangsbereiche immer enger gesetzt, was nicht nur zu einer starken Polarisierung der Hauptrichtung führt, sondern das unmittelbare Erreichen des Ziels ankündigt. Der Wechsel der räumlichen Eindrücke erfolgt in immer kürzeren Zeit- und Wegabständen, wodurch die Konzentration des Erschließenden eine weitere Steigerung erfährt. So werden nicht nur die Gebäudehöhen in Richtung des Tempelheiligtums gesteigert, sondern auch die formale Gestaltung der einzelnen Gebäude.
Was in diesem Beispiel zusätzlich die Intensität der Eingangszone steigert, ist jene der dritten Dimension in Form des ansteigenden Geländes. Der Anstieg des Höhenniveaus entlang der Eingangszone in Verbindung mit der Positionierung eines Gebäudes an einer erhöhten Stelle ist meist ein Hinweis darauf, dass hier ein bewusster Kontrast zur Umgebung hergestellt werden sollte, ein geeignetes Mittel, etwa auf eine abweichende Funktion hinzuweisen. Durch die Mühe des Anstiegs wird aber gleichzeitig auch die Bedeutung der Architektur gesteigert, gleich wie der Blick von einer erhöhten Stelle mehr bietet als von einer tiefer gelegenen Ebene.

[675] CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur*...S. 148

Der bewusste Anstieg des Schwellenraumes wird vielerorts so sehr gesteigert, dass das Ziel nur mehr mit großer Anstrengung und Schwierigkeiten zu erreichen ist. Gründe dafür könnten sein, dass einerseits das Bauwerk nur für bestimmte Personen erreichbar sein soll, wie etwa die *Felsenklöster von Meteora* (Abb. 51, 52) in Griechenland, oder aber auch umgekehrt, dass das Gebäude nicht verlassen werden kann, wie etwa das ehemalige Gefängnis auf der Insel *Alcatraz* in San Francisco (Abb. 56). Es könnte aber auch damit zusammenhängen, dass die Gestaltung der Eingangszone in der Planung völlig missglückt ist, da sie keinerlei Bezug auf den Menschen nimmt. Die Folge sind übermüdete, verärgerte Menschen, die nicht gewillt sind, weiterzugehen, da sie das Ziel durch eine zu komplexe Eingangszone aus den Augen verloren haben.
Die Kultur der Maya in Mesomaerika und viel früher noch die mesopotamische Hochkultur gingen sogar soweit, dass sie die Stufen zu ihren Tempelpyramiden so steil anlegten, dass diese kaum noch zu erschließen waren. Ihre Funktion war jedoch nicht die einer Eingangszone, sondern eines Schwellenbereiches zwischen der menschlichen und göttlichen Welt. Die Eingangszone, das heißt die steile Treppenanlage, fungierte als reines Symbol, welches das Emporsteigen und die Verbindung zu den Göttern zum Ausdruck bringen sollte.
Der Eingangszone symbolischen Charakter zu verleihen, wird heute wie damals genutzt, den Vorgang des Eintretens zu einem besonderen Ereignis zu machen. Kommt ein Staatsoberhaupt zu Besuch, wird gerne der rote Teppich ausgerollt, der symbolisch die außerordentliche Bedeutung dieser Persönlichkeit zum Ausdruck bringen soll. Schließlich ist immer wieder zu beobachten, wie das Eingangsbauwerk eines Gebäudes kurzfristig in eine symbolische Bühne umfunktioniert wird. Besonderen Zuspruch fand diesbezüglich die Wiener Staatsoper, als deren Eingang im Jänner 2008 mit leuchtend rotem Stoff verkleidet wurde, um der ankommenden Prominenz einen würdevollen Auftakt zum Opernball bieten zu können.

Eingangszonen sind wichtige Bestandteile der Architektur. Die subtile Qualität eines Bauwerks wird von jener Erwaltungshaltung bestimmt, mit der es erschlossen wird. Eintreten ist eine dynamische Bewegung und damit unweigerlich mit dem Faktor Zeit verbunden. Zeit ist heute kostbares Gut. Sie zu minimieren ist eine Anforderung, welche allerorts auch an Architekten gestellt wird. Die Konsequenz daraus ist, dass leider vielfach auch an der notwendigen Ausformulierung der Eingangszone zu einem Gebäude gespart wird. Eintreten wird zusehends zu einem schnellen, automatisierten Vorgang, welcher den Menschen jede Chance nimmt, sich auf die vorliegende Situation einzustimmen, vorzubereiten aber auch in der neuen Umgebung zu orientieren.

Diese Dissertation beinhaltet eine Fülle an architektonischen Beispielen, welche entwerfenden Architekten als eine Art Datenbank zur Verfügung stehen sollen. Diese kann als Nachschlagewerk dafür genutzt werden, welche allgemeinen Prinzipien in der Architektur des Eingangs auch heute noch Gültigkeit haben. Qualitätvolle Architektur sollte auch in Zukunft möglich sein. Die Erfahrung und das Wissen über die verschiedensten Möglichkeiten an Eingangslösungen kann hier eine wertvolle Basis bieten.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 http://www.weltbummeln.de/berichte/ber_deut1.html; 15.06.2005
Abb. 2 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 3 Graphische Grundlage: ebd.
Abb. 4 http://www.koratmagazine.in.th/sight/rung/image/runbird.jpg; 07.06.2005
Abb. 5 http://www.yatesweb.com/Cambodia/Anlong%20Veng%20Preah%20Vihear%20Kulen%20District%20February%202004.htm; 18.05.2005
Abb. 6 http://www.esh.ed.ac.uk/Courses_IB/Golden_Khersonese/Lecture%206/Map/Preah%20Vihear.html; 18.05.2005
Abb. 7 http://www.thailandresor.se/angkor-wat/; 06.05.2005
Abb. 8 Graphische Grundlage aus: STIERLIN, Henri, *Angkor*, München (Hirmer) 1970; S. 188
Abb. 9 ebd.
Abb. 10 http://www.freewebs.com/southeastasia/laos/sghtweb/sghtbig/steep.JPG; 18.05.2005
Abb. 11 http://www.freewebs.com/southeastasia/laos/sghtweb/sghtbig/watphou.JPG; 18.05.2005
Abb. 12 http://www.stevesbigtrip.co.uk/champassak/watphou10.jpg; 18.05.2005
Abb. 13 Graphische Grundlage aus: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln, DuMont, 1983; S. 318
Abb. 14 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 15 ebd.
Abb. 16 http://warungnet.de/fotoseiten/tempel_teil_3.htm; 20.06.2005
Abb. 17 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991 (Dt. Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1985); S. 204
Abb. 18 ebd. S. 199
Abb. 19 Graphische Grundlage aus: STADELMANN, Rainer, Die *ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Mainz am Rhein (von Zabern) 1997; S. 106
Abb. 20 http://www3.nationalgeographic.com/places/enlarge/egypt_aerial-giza.html; 09.07.2008
Abb. 21 Graphische Grundlage: BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (Kohlhammer) 1988; S. 621
Abb. 22 http://www.egyptmyway.com/images/monuments/valleyofthekingsthothmoses1b580.jpg; 09.07.2008
Abb. 23 http://www.judithmathes.de/bilder/aegypten/kv_gr.jpg; 30.06.2005
Abb. 24 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. China*, München (Hirmer) 1970; S. 131
Abb. 25 Graphische Grundlage: http://www.marend.de/china/beijing/mi.html; 09.05.2005
Abb. 26 http://www.bp-reiseberichte.de/china/2chx13.htm; 22.06.2005
Abb. 27 http://www.roy-otto.de/peking.htm; 22.06.2005
Abb. 28 Graphische Grundlage: http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/08.htm; 16.02.2005
Abb. 29 http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/07.htm; 03.03.2005
Abb. 30 http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/09.htm; 03.03.2005

Abb. 31 http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/12.htm; 03.03.2005
Abb. 32 http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/14.htm; 03.03.2005
Abb. 33 http://www.columbia.edu/%7Ehds2/ise/02.htm; 16.02.2005
Abb. 34 http://www.gsm-search.de/images/Athen,-Akropolis-u.-Lykabet.jpeg; 23.05.2005
Abb. 35 aus: TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Das Klassische Griechenland*, aus der Reihe Untergegangene Kulturen, Orginal US-Edition 1994, 2.Auflage in Deutschland 1996; S. 100-101
Abb. 36 Graphische Grundlage: SCHNEIDER, Lambert und HÖCKER, Christoph, *Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2001, S. Rückseite des Covers
Abb. 37 aus: SCHNEIDER, Lambert und HÖCKER, Christoph, *Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2001
Abb. 38 aus: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992; S. 152
Abb. 39 Filipovits Martin
Abb. 40 Filipovits Martin
Abb. 41 Filipovits Martin
Abb. 42 aus: CAPUANI, Massimo u. PAPAROZZI, Maurizio, *Athos: Die Klostergründungen: ein Jahrtausend Spiritualität und orthodoxe Kunst,* München(Fink) 1999; S. 191, Tafel 84
Abb. 43 aus: EVERDING, Karl-Heinz, Tibet. *Lamaistische Klosterkultur, nomadische Lebensformen und bäuerlicher Alltag auf dem „Dach der Welt"*, Köln (DuMont) 2001, 2. aktualisierte Auflage; S. 192
Abb. 44 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 45 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 46 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 47 http://www.goldenlandpages.com/hotspots/kyaikhtiyo/map.htm; 06.10.2005
Abb. 48 http://www.goldenlandpages.com/hotspots/kyaikhtiyo/ky36.jpg; 10.10.2005
Abb. 49 http://www.g-t-n.de/D/asien/myanmar/myGolfTempel1.htm; 16.07.2008
Abb. 50 http://www.pbase.com/pauhana2009/image/84544299; 16.07.2008
Abb. 51 http:// www.helleniccommunity.com/ cards/islands/; 25.05.2004
Abb. 52 http://www.eostour.co.kr/.../eos_place/ eos_place3.htm; 25.05.2004
Abb. 53 http://www.francethisway.com/places/images/montsaintmichel.jpg; 16.07.2008
Abb. 54 http://www.jodi.ws/history/lindisfarne/lindisfarne_018.jpg; 29.06.2005
Abb. 55 aus: KLEPPINGER, Monika, *Südfrankreich* (Reiseführer), München (Polyglott) 1999, S. 35
Abb. 56 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Alcatraz-800.jpg; 29.06.2005
Abb. 57 aus: ARCHITEKTUR. Fachmagazin. Heft 2 – März 2004, S. 50
Abb. 58 http://www.kellogg.northwestern.edu/student/club/meaba/Spec.%20Burj%20Al%20Arab%20web%20lay-out.jpg; 16.07.2008
Abb. 59 Graphische Grundlage:
http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/arch339/images/Forbidden.jpeg; 01.06.2005
Abb. 60 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, Weltkulturen und Baukunst. *China*, München (Hirmer) 1970; S. 14
Abb. 61 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 62 http://fisher.utstat.toronto.edu/~shuying/travel/tian.an.men.square.jpg; 28.06.2005
Abb. 63 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 64 http://www.orientalarchitecture.com/beijing/FORBIDDEN01.htm; 30.06.2005
Abb. 65 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 66 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 67 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 125

Abb. 68 Graphische Grundlage: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 168
Abb. 69 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 179
Abb. 70 aus: GERSTER, Georg, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München (Schirmer/Mosel) 2003; Bild 176
Abb. 71 aus: TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die verlorene Welt der Maya*, aus der Reihe Untergegangene Kulturen, Orginal US-Edition 1993, 2.Auflage in Deutschland 1994; S. 117
Abb. 72 Graphische Grundlage: ORTHMANN, Winfried, *Der alte Orient*. Propyläen Kunstgeschichte Band 18, Frankfurt, Berlin, Wien (Ullstein) 1985; S. 280
Abb. 73 Graphische Grundlage: ebd.. S. 282
Abb. 74 http://users.rcn.com/zap.dnai/bible_pictures/babylon.jpg; 13.05.2005
Abb. 75 http://doormann.tripod.com/history.htm; 29..09.2005
Abb. 76 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001; S. 119
Abb. 77 Graphische Grundlage: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992, S. 87
Abb. 78 aus: KAUSCH, Anke, *China. Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte, Heilige Berge und Boomtowns*, 3. aktualisierte Auflage, Köln (DuMont) 2002, S. 277
Abb. 79 aus: KAUSCH, Anke, *China. Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte, Heilige Berge und Boomtowns*, 3. aktualisierte Auflage, Köln (DuMont) 2002, S. 278
Abb. 80 http://yume-dreams.cool.ne.jp/photo/shanghai_days/t_Yu_yuan_23.jpg; 12.07.2005
Abb. 81 http://yume-dreams.cool.ne.jp/photo/shanghai_days/t_Yu_yuan_28.jpg; 12.07.2005
Abb. 82 http://www.photos-de-france.kokoom.com/Paris%20-%20Jardins%20du%20Luxembourg.JPG; 17.07.2008
Abb. 83 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 84 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 85 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 86 http://www.senat.fr/visite/fontaine/grand_plan.html; 29.09.2005
Abb. 87 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 228
Abb. 88 aus: ebd.
Abb. 89 http://www.thais.it/itinerari/orlandi/lo_res/14a0863.jpg; 17.07.2008
Abb. 90 http://www.photocompetition.it/reportages/reportage_28_8.jpg; 17.07.2008
Abb. 91 aus: MARKSCHIES, Alexander, *Ikonen der Renaissance Architektur*, München (Prestel) 2003; S. 111
Abb. 92 aus: ebd.; S. 110
Abb. 93 aus: DAVIDSON, Cameron und PARK, Edwards, *Washington, D.C. Our Nations´s Capital-an Aerial Portrait*, Washington (Harper Collins VIP) 1994; letzte Seite
Abb. 94 aus: DAVIDSON, Cameron und PARK, Edwards, *Washington, D.C. Our Nations´s Capital-an Aerial Portrait*, Washington (Harper Collins VIP) 1994; S. 45
Abb. 95 Filipovits Martin
Abb. 96 http://gnetal.tripod.com/Upper_and_lower_Belvedere.jpg; 17.07.2008
Abb. 97 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 98 aus: HOPPE, Stephan, Was ist Barock?, Darmstadt (Primus) 2003; S. 123
Abb. 99 aus: ebd.
Abb. 100 Fratelli Alinari, Florenz
Abb. 101 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 217
Abb. 102 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001; S. 62

Abb. 103 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000, S. 479
Abb. 104 aus: ebd. S. 279
Abb. 105 aus: ebd. S. 290
Abb. 106 aus: ebd. S. 292
Abb. 107-112: aus: Produktkatalog der Fa. Schachermayer-Großhandelsgesellschaft m. b. H., Schachermayerstraße 2, 4020 Linz
Abb. 113 http://www.emailleschilder.com/hinweis.htm; 18.07.2005
Abb. 114 aus: GERSTER, Georg, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München (Schirmer/Mosel) 2003; S. 85
Abb. 115 aus: ROSSI, Guido Alberto, *Italien aus der Luft*, Deutschland (Karl Müller) 2004; S. 29
Abb. 116 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 117 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 118 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 119 http://www.susannealbers.de/08architektur-rotonda-gel.html; 18.07.2005
Abb. 120 aus: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 119
Abb. 121 http://www.susannealbers.de/08architektur-rotonda-gar.html; 17.08.2005
Abb. 122 aus: DAVIDSON, Cameron und PARK, Edwards, *Washington, D.C. Our Nations´s Capital-an Aerial Portrait*, Washington (Harper Collins VIP) 1994; S. 89
Abb. 123 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 124 Graphische Grundlage: ebd.
Abb. 125 aus: DAVIDSON, Cameron und PARK, Edwards, *Washington, D.C. Our Nations´s Capital-an Aerial Portrait*, Washington (Harper Collins VIP) 1994; S. 42-43
Abb. 126 aus: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992, S. 147
Abb. 127 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Jefferson_Memorial_%28cropped%29.jpg#file; 19.07.2005
Abb. 128 aus: Microsoft Encarta Enzyklopädie 2006, Weltatlas
Abb. 129 aus: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 15
Abb. 130 aus: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992, S. 103
Abb. 131 aus: BAHN, Paul G., *Gräber, Mumien und Gelehrte. Auf Spurensuche mit Archäologen*, München (Orbis) 2002; S. 3
Abb. 132 aus: MEYHÖFER, Dirk und GOLLNEK, Olaf, Die *Architektur des Weines: Baukunst und Weinbau im Bordeaux und im Napa-Valley*, Ludwigsburg (av-Ed.) 1999, S. 50
Abb. 133 aus: ebd. S. 184
Abb. 134 aus: ROSSI, Guido Alberto, *Italien aus der Luft*, Deutschland (Karl Müller) 2004, S. 133
Abb. 135 aus: REINCKE, Madeleine, *Rom*, Stuttgart (Baedeker) 1997, 9. Auflage, S. 109 – Bild auf schwarz-weiß geändert
Abb. 136 aus: REINCKE, Madeleine, *Rom*, Stuttgart (Baedeker) 1997, 9. Auflage; beiliegender Stadtplan
Abb. 137 aus: KAUSCH, Anke, *China. Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte, Heilige Berge und Boomtowns*, 3. aktualisierte Auflage, Köln (DuMont) 2002, S. 303
Abb. 138 http://www.forestry.ubc.ca/fetch21/chinapwn/down.html; 20.07.2005
Abb. 139 aus: INTERNATIONAL PUBLISHING VERLAGSGESELLSCHAFT, *Große Kulturen der Welt. Band 2. Islam – China – Japan – Das Alte Amerika*, München 1996; S. 107

Abb. 140 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000, S. 442
Abb. 141 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 227
Abb. 142 aus: REINCKE, Madeleine, *Rom*, Stuttgart (Baedeker) 1997, 9. Auflage, S. 138
Abb. 143 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 35
Abb. 144 aus: ebd. S. 39
Abb. 145 Graphische Grundlage: PEVSNER, Nikolaus, *Europäische Architektur von den Anfängen bis in die Gegenwart*, München, New York (Prestel) 1994, 8. erweiterte und neu gestaltete Ausgabe; S. 291
Abb. 146 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 40
Abb. 147 aus: HANSMANN, Wilfried, *Zauber des Barock und Rokoko*, Köln (DuMont) 2000, S. 110
Abb. 148 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 150 http://www.wien.gv.at/verkehr/strassen/images/schoenbrunn1-gr.jpg; 22.07.2005
Abb. 151 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 152 aus: Zeitschrift *architektur.aktuell*, 1-2.2007, Nr. 322/323, S. 12
Abb. 153 http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.m/m510828a.jpg; 30.05.2005
Abb. 154 Graphische Grundlage: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003; S. 30
Abb. 155 aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998 (überarbeitete Ausgabe der 1998 unter demselben Titel erschienene zweibändigen Ausgabe), S. 118
Abb. 156 aus: BAUER, Wolfgang, DÜMOTZ Irmgard, GOLOWIN, Sergius, *Lexikon der Symbole*, 19. Auflage. Wiesbaden (Fourier) 2002; S. 46
Abb. 157 aus: BELLINGER, Gerhard J., *Knaurs Lexikon der Mythologie. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker*, München (Droemer) 1999, 3. Auflage, S. 347
Abb. 158 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) ohne Angabe des Erscheinungsjahres, S. 237
Abb. 159 aus: ebd. S. 72
Abb. 160 http://artfiles.art.com/images/-/John-Wilson/Sun-Temple-Dedicated-to-the-Hindu-Sun-God-Surya-Konarak-Orissa-State-India-Photographic-Print-C13196870.jpeg; 23.07.2008
Abb. 161 http://www.art-and-archaeology.com/india/konarak/kon07.html; 23.07.2008
Abb. 162 aus: TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die Geheimnisse altindischer Kulturen aus der Reihe Untergegangene Kulturen*, Original US-Edition 1994, 2.Auflage in Deutschland 1995, S. 150
Abb. 163 aus: GERSTER, Georg, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München (Schirmer/Mosel) 2003, S. 292
Abb. 164 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 165 aus: VON ZABERN, Philipp, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, Mainz (Philipp von Zabern) 1995, Abb. 177, S. 218
Abb. 166 aus: GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*, Köln (DuMont) 1995, S. 22
Abb. 167 http://www.reinold-online.de/Buddhismus/Zeichnung2.jpg; 01.08.2005
Abb. 168
http://huntingtonarchive.osu.edu/studypages/internal/213Slides/JCH/Lecture8/lec8.21html; 01.08.2005
Abb. 169 aus: GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*, Köln (DuMont) 1995, S. 111
Abb. 170 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen

Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 171 http://www.ontb.bf/tourisme/sites-thematiques/ens-architecturaux/index.htm; 22.09.2008
Abb. 172 http://bp3.blogger.com/_pORxb7rSN0o/Rd0mbyAJbEI/AAAAAAAAAAs/eN8ed4T-hEg/s1600-h/lobiweb.jpg; 22.09.2008
Abb. 173 aus: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 44
Abb. 174 aus: ebd. S. 114
Abb. 175 aus: ebd. S. 41
Abb. 176 Graphische Grundlage: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991, S. 170
Abb. 177 Graphische Grundlage: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 80
Abb. 178 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 179 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 180 aus: PERRIER, Jacques, *Notre-Dame de Paris*, Rambervillers (Impex) 2000, S. 25
Abb. 181 http://www.artlex.com/ArtLex/kl/images/labyrinth_chartres.lg.jpg; 03.08.2005
Abb. 182 aus: KERN, Hermann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München (Prestel) 1999, 4. unveränderte Auflage, S. 230
Abb. 183 aus: KERN, Hermann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München (Prestel) 1999, 4. unveränderte Auflage, S. 424
Abb. 184 aus: ebd. S. 438
Abb. 185 aus: ebd. S. 237
Abb. 186 http://www.bruemmer.net/interrail99/florenz1.html; 03.08.2005
Abb. 187 http://www.cronicas-da-lilian.com.br/imagens/florenca-p161.JPG; 03.08.2005
Abb. 188 http://www.armenian.ch/armenia/Pages/ETHZ/Beitraege/Sh2_Corvey_plan.JPG; 16.05.2005
Abb. 189 ebd.
Abb. 190 aus: HARTMANN-VIRNICH, Andreas, Was *ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*, Darmstadt (Primusverlag) 2004, S. 35
Abb. 191 http://www.courses.psu.edu/art_h/art_h302_cxz3/images/part2/corvey3.jpg; 16.08.2005
Abb. 192 aus: ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*, Berlin (Verlag für Wissenschaft und Forschung) 1998, 1. Auflage, S. 220
Abb. 193 aus: HARTMANN-VIRNICH, Andreas, Was *ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*, Darmstadt (Primusverlag) 2004, S. 221
Abb. 194 http://www.wege-durch-das-land.de/2000/images/11_Corvey_Westwerk.jpg; 16.08.2005
Abb. 195 http://www.armenian.ch/armenia/Pages/ETHZ/Beitraege/Shahinian2.html; 16.08.2005
Abb. 196 aus: ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*, Berlin (Verlag für Wissenschaft und Forschung) 1998, 1. Auflage, S. 216
Abb. 197 aus: ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*, Berlin (Verlag für Wissenschaft und Forschung) 1998, 1. Auflage, S. 217
Abb. 198 aus: PEVSNER, Nikolaus, *Europäische Architektur von den Anfängen bis in die Gegenwart*, München, New York (Prestel) 1994, 8. erweiterte und neu gestaltete Ausgabe, S. 43
Abb. 199 Graphische Grundlage: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 56

Abb. 200 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 201 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 202 http://www.rrz.uni-hamburg.de/Edfu-Projekt/Edfuallg.html ; 24.07.2008
Abb. 203 aus: CARPICECI, Alberto Carlo, *Art and History of Egypt. 5000 years of civilization*, Florenz (Bonechi) 1997, S. 167
Abb. 204 aus: ebd.
Abb. 205 aus: BRIDGES, Marilyn, Ägypten., Das Reich der Pharaonen aus der Luft betrachtet, München (Kindler) 1996, S. 94-95
Abb. 206 aus: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983, S. 17
Abb. 207 aus: HAUSER, Sigrid, Sprache – z.B. Architektur. Wien (Löcker) 1998; S. 116
Abb. 208 aus: ebd.
Abb. 209 aus: SPEIDEL, Manfred, *Japanische Architektur. Geschichte und Gegenwart*, Düsseldorf, (Hatje) 1983, S.16
Abb. 210 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991 (Dt. Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1985); S. 303
Abb. 211 http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/arch339/images/Nijo.jpeg; 01.06.2005
Abb. 212 aus: PÖRTNER, Peter, *Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*, Köln (DuMont) 2002, 2., aktualisierte Auflage, S. 117
Abb. 213 http://www.suite101.com/userfiles/8740/nijojo.jpg; 01.06.2005
Abb. 214 aus: JACKSON, Kevin und STAMP, Jonathan, *Die Pyramide. Von Menschen und Göttern – Die letzten Geheimnisse der Cheopspyramide*, Köln (Egmont vgs) 2003; S. 81
Abb. 215 aus: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf (Patmos, Albatros) 2000; S. 201
Abb. 216 aus: BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (Kohlhammer) 1988; S. 460
Abb. 217 aus: ebd. S. 468
Abb. 218 aus: ebd. S. 464
Abb. 219 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991 (Dt. Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1985); S. 205
Abb. 220 http://www.peterloud.co.uk/indonesia/toraja.html; 30.07.2008
Abb. 221 http://www.culture.or.id/image1/toraja_kampung2.jpg; 01.09.2005
Abb. 222 http://www.outoftime.de/tod-im-kulturvergleich/indones/bind/tor/kosmtor.html; 01.09.2005
Abb. 223 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 224 Graphische Grundlage: STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Mainz am Rhein (von Zabern) 1997 (Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd.30); S. 106
Abb. 225 Graphische Grundlage: Glauche, Johannes W., *Der Stupa - Kultbau des Buddhismus*, Köln, DuMont, 1995, S. 111
Abb. 226 Graphische Grundlage: MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart.* Band 2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, 8. Auflage; S. 374
Abb. 227 http://www.tanyaury.com/jl_gen/jl_gen_foto1.htm; 22.09.2005
Abb. 228 http://www.birkenhoerdt.de/html/kirche.html; 22.09.2005
Abb. 229 http://www.museum-nienburg.de/Sprachen/Englisch/EQFH.htm; 15.09.2005
Abb. 230 http://www.multi-media-point.de/www-zister/einf3.htm; 23.08.2005
Abb. 231 http://www.etojm.com/Tysk/Norwegen/Kultur/Kirchen/UrnesStavkirke.htm; 24.08.2005

Abb. 232 aus: KLUCKERT, Ehrenfried und BEDNORZ, Achim, *Heilige Räume*, Köln (DuMont) 2002; S. 138
Abb. 233 http://www.reuber-norwegen.de/Oppland/OpplandLomKirke07.html; 23.02.2006
Abb. 234 http://www.reuber-norwegen.de/JotunLomSta02.html; 23.02.2006
Abb. 235 aus: GOLOWIN, Sergius, ELIADE, Mircea, CAMPBELL Joseph, *Die großen Mythen der Menschheit*, München (Orbis) 2002; S. 271
Abb. 236 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 237
http://www.zum.de/zum/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/staedte/basel/gallus_tymp.htm; 23.09.2005
Abb. 238 http://www.dombauverein-worms.de/deutsch/ved/UNS.HTM; 25.08.2005
Abb. 239 http://publicrelations.unibe.ch/unipress/heft114/beitrag13.html; 27.09.2005
Abb. 240 http://www.unibe.ch/unipress/heft114/bilder/s_47_059.jpg; 29.07.2008
Abb. 241 aus: Zeitschrift *architektur.aktuell*, 7-8.2004; S. 82
Abb. 242 aus: ebd. S. 77
Abb. 243 http://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill_images/meru.gif; 29.07.2008
Abb. 244 Graphische Grundlage: SIEBERT, Rüdiger, *Java. Bali. Eine Einladung*, München (Prestel) 1991; S. 298
Abb. 245 Graphische Grundlage: BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002; S. 16
Abb. 246 aus: SPITZING, Günter, *Bali, Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln (DuMont) 1983 (DuMont Kunst-Reiseführer); S. 266
Abb. 247 http://photos1.blogger.com/img/211/1217/640/167_6701.jpg; 14.12.2005
Abb. 248 aus: BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002; S. 28
Abb. 249 aus: ebd. S. 29
Abb. 250 aus: ebd.
Abb. 251 aus: ebd. S. 135
Abb. 252 http://members.tripod.com/~Sujati/halfday.htm; 15.12.2008
Abb. 253 aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998; S. 319
Abb. 254 http://www.routledge-ny.com/ref/architecture/images/gallery/large/pg4i_lg.jpg; 15.07.2005
Abb. 255 aus: HAUSER, Sigrid, Sprache – z.B. Architektur. Wien (Löcker) 1998; S. 60
Abb. 256 aus: ebd.
Abb. 257 http://www.ne.jp/asahi/nagata/kodaira/sakai/nintoku.jpg; 06.05.2005
Abb. 258 http://www.mikadofrancesco.it/mikado%20nintoku%20e%20kami.html; 06.05.2005
Abb. 259 aus: SPEIDEL, Manfred, *Japanische Architektur. Geschichte und Gegenwart*, Düsseldorf, (Hatje) 1983; S. 10
Abb. 260 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991 (Dt. Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1985); S. 300
Abb. 261 aus: KRISTAN, Markus, *Die Architektur der Wiener Ringstraße 1860-1900*, Wien (Album) 2003; S. 20
Abb. 262 aus: ebd. S. 21
Abb. 263 aus: CZEIKE, Felix, *Geschichte der Stadt Wien*, Wien (Molden) 1981; S. 200
Abb. 264 aus: HANSMANN, Wilfried, *Zauber des Barock und Rokoko*, Köln (DuMont) 2000; S. 102
Abb. 265 http://www.kassel.de/cms02/kultur/bilder/bergpark/; 25.10.2005
Abb. 266 aus: HANSMANN, Wilfried, *Zauber des Barock und Rokoko*, Köln (DuMont) 2000; S. 103
Abb. 267 aus: KRISTAN, Markus, *Die Architektur der Wiener Ringstraße 1860-1900*, Wien (Album) 2003; S. 21

Abb. 268 http://www.bach-cantatas.com/Pic-Tour-BIG/Kassel[6].jpg; 25.10.2005
Abb. 269 http://www.johof.de/kassel2.html; 15.06.2005
Abb. 270 aus: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992, S. 152
Abb. 271 Christoph Jüngling, Aufnahme vom 18.10.2003
Abb. 272 http://www.griechische-botschaft.de/kultur/PROPYLAEEN.htm; 08.02.2006
Abb. 273 http://www.interviu.it/turismo/paestum/paestum15.jpg; 08.02.2006
Abb. 274 http://www.achwir.net/sehensw/wilhelmshoehe.php; 08.02.2006
Abb. 275 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Fridericianum02.jpg; 08.02.2006
Abb. 276 http://www.johof.de/kassel2.html; 15.06.2005
Abb. 277 aus: Microsoft Encarta Enzyklopädie 2006
Abb. 278 aus: ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*, Zürich (Artemis & Winkler) 1992; S. 110
Abb. 279 Graphische Grundlage: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992; S. 87
Abb. 280 Graphische Grundlage: ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*, Zürich (Artemis & Winkler) 1992; S. 128
Abb. 281 aus: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf (Patmos, Albatros) 2000; S. 243
Abb. 282 aus: BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Ramses II. – Machtentfaltung am Nil*, USA (TIME-LIFE) 1994; S. 63
Abb. 283 aus: BRIDGES, Marilyn, *Ägypten, Das Reich der Pharaonen aus der Luft betrachtet*, München (Kindler) 1996; S. 64
Abb. 284 aus: ebd. S. 65
Abb. 285 aus: CARPICECI, Alberto Carlo, *Art and History of Egypt. 5000 years of civilization*, Florenz (Bonechi) 1997; S. 145
Abb. 286 aus: MAGI, Giovanna, *Luxor*, Florenz (Bonechi) 1995, Italienische Ausgabe; S. 9
Abb. 287 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*, München (Hirmer) 1970; S. 5
Abb. 288 http://www.art-and-archaeology.com/seasia/phimai/ph04.html; 04.08.2008
Abb. 289 aus: BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen. Wiederentdeckte Kulturen Südostasiens*, USA (TIME-LIFE) 1996; S. 91
Abb. 290 aus: FAHR BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998; S. 361
Abb. 291 aus: FREEMAN, Michael, *Khmer Temples in Thailand & Laos*, Bangkok (River Books) 1998; S. 72
Abb. 292 aus: STIERLIN, Henri, *Angkor*, München (Hirmer) 1970; S. 97
Abb. 293 aus: ADULYAPICHET, Apiwan, *The Aerial Views of Seven Khmer Sanctuaries Wonders of Northeastern Thailand*, Thailand 2000; S. 22
Abb. 294 http://www.sundial.thai-isan-lao.com/dharmasalaroute.html; 22.11.2005
Abb. 295 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 296 aus: Österreichische Tageszeitung *Kurier* vom 31.1.2004; Foto: EPA / Mike Nelson
Abb. 297 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000; S. 508
Abb. 298 aus: ebd. S. 513
Abb. 299 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur, Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen, Orbis Verlag, 2001; S. 260
Abb. 300 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000; S. 509

Abb. 301 aus: FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*, Köln (Parkland) 2002; S. 192
Abb. 302 Graphische Grundlage: FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*, Köln (Parkland) 2002; S. 193
Abb. 303 aus: SCHANDL, H., *Österreichischer Unterstufen-Atlas*, Wien (Ed. Hölzl) 1978; S. 104f.
Abb. 304 http://www.molon.de/galleries/Egypt/Cairo/Mosques/img.php?pic=11; 27.11.2005
Abb. 305 http://link.lanic.utexas.edu/menic/cairo/history/qattai/qattai.html; 25.11.2005
Abb. 306 http://www.oberlin.edu/art/images/art109/34.JPG; 27.11.2005
Abb. 307 HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000; S. 112
Abb. 308 Graphische Grundlage: FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*, Köln (Parkland) 2002; S. 95
Abb. 309 aus: Google Earth vom 25.11.2005
Abb. 310 http://www.borobudur.tv/survey_4.htm; 28.11.2005
Abb. 311 aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998, S. 313
Abb. 312 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 313 aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998, S. 308
Abb. 314 http://www.borobudur.tv/survey_4.htm; 28.11.2005
Abb. 315 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 316 http://www.heiligenkreuz.at/Bilder.htm; 30.11.2005
Abb. 317 http://www.bosshard-soehne-ag.ch/stefan/weltreise_bericht8.html: 04.05.2005; http://www.indonesia.nl/images/content/100127610144.jpg; 30.11.2005; http://promojateng-bikk.com/publik/1609157702mendut.jpg; 20.08.2008
Abb. 318 http://www.klagenfurt.at/inhalt/1685_1737.htm; 30.11.2005
Abb. 319 http://www.infocreate.co.jp/hometown/ise/jingu/torii-2.gif; 02.12.2005
Abb. 320 aus: SMITH, Bradley, *Japan – Geschichte und Kunst*, München u.a. (Droemer) 1965 S. 175
Abb. 321
http://www.kuffner.org/james/gallery/raytracing/torii/Miyajima_torii_gate_postcard.jpg; 06.05.2005
Abb. 322 aus: PÖRTNER, Peter, *Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*, Köln (DuMont) 2002, 2., aktualisierte Auflage; S. 297
Abb. 323 http://www.ias.berkeley.edu/orias/visuals/japan_visuals/shintoB.HTM; 06.12.2005
Abb. 324 http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/arch339/images/Itsukushima.jpeg; 01.06.2005
Abb. 325 http://www.ptt.co.jp/ogisu/english2.htm; 02.12.2005
Abb. 326
http://www.asianet.fi/suomi/tietokannat/pics/japan/garden_art/Heian%20Jingu%20Torii.jpg; 06.05.2005
Abb. 327 aus: GOMBRICH, E. H., *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main (Fischer) 1997, 16. Ausgabe, 2. Auflage; S. 119
Abb. 328 http://braeg.piranho.com/interrail/tag20.html; 07.12.2005
Abb. 329 http://www.chinaservice.de/wutaishan.htm; 20.08.2008
Abb. 330 http://www.chinaservice.de/wutaishan.htm; 20.08.2008; Retuschierung: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 331 aus der Zeitschrift *Graz 2004. Preview. Ein Auszug aus dem Programm der Kulturhauptstadt*, Herausgeber: Graz Tourismus; S. 8
Abb. 332 Graz Tourismus
Abb. 333 aus: STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*, Architektur der Welt, (Taschen), S. 41
Abb. 334 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 201

Abb. 335 aus: STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*, Architektur der Welt, (Taschen), S. 41
Abb. 336 Graphische Grundlage: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 201
Abb. 337 Graphische Grundlage: ebd.
Abb. 338 aus: CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*, München (Frederking & Thaler) 1998, 3. Auflage; S. 151
Abb. 339 http://www.evd.admin.ch/evd/news/03522/?lang=de&noarchiv=yes; 17.02.2006
Abb. 340 http://www.n24.de/php-bin/scripts/cgalerie/cgalerie.php?gal=n24_nachrichten_de_050405_papstueberfuehrung&bild=6&skin=510; 17.02.2006
Abb. 341 aus: TRÜMPELMANN, Leo und DANNHEIMER, Hermann, *Persepolis. Ein Weltwunder der Antike*, Mainz, (Zabern) 1988; S. 43
Abb. 342 aus: ebd. S. 78
Abb. 343 aus: ebd. S. 69
Abb. 344 aus: ebd. S. 72/73
Abb. 345 http://www.cqj.dk/iran.htm; 15.06.2006
Abb. 346 aus: TRÜMPELMANN, Leo und DANNHEIMER, Hermann, *Persepolis. Ein Weltwunder der Antike*, Mainz, (Zabern) 1988; S. 49
Abb. 347 aus: ebd.
Abb. 348 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 349 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 350 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 351 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 352 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 353 aus: Google Earth vom 13.02.2006
Abb. 354 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen“ (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 355 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 356 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 357 aus: EBERLEIN, Bernd, *Indonesien: Reiseführer mit Landeskunde*, Mai´s Weltführer Nr.12, Dreieich (Mai, Haupka) 1996; S. 344
Abb. 358 http://extrajoce.free.fr/bigpic-indo.php?name=41_36&l=e; 09.03.2006
Abb. 359 aus: MAGI, Giovanna, *Bangkok. Ayutthaya. Pattaya*, Florenz (Bonechi) 1988, Umschlagseite vorne
Abb. 360 aus: *Abu Simbel*, Florenz (Bonechi) 1997, S. 26 (kein Autor angegeben – Team work)
Abb. 361 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 362 aus: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln (DuMont) 1983; Farbtafel 29
Abb. 363 http://www.art-and-archaeology.com/seasia/prung/pr02.html; 06.05.2005
Abb. 364 aus: SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln (Könemann) 2004; S. 214
Abb. 365 aus: BLASER, Werner, *Zeichnungen Großer Bauten*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1983, S. 15
Abb. 366 aus: CARPICECI, Alberto Carlo, *Art and History of Egypt. 5000 years of civilization*, Florenz (Bonechi) 1997; S. 185
Abb. 367 aus: ebd. S. 64
Abb. 368 aus: BLASER, Werner, *Zeichnungen Großer Bauten*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1983, S. 12
Abb. 369 aus: BERTINETTI, Marcello, *Ägypten von oben*, Augsburg (Weltbild) 2003, Sonderausgabe; S. 107

Abb. 370 aus: KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur, Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1992, S. 78
Abb. 371
http://www.murraycreek.net/elliottj/travels/highlights/indonesia/catalog/08_ubud_monkey_forest_temple.html; 04.05.2005
Abb. 372 aus: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln (DuMont) 1983; Farbtafel 30
Abb. 373 aus: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln (DuMont) 1983; Farbtafel 28 sowie Farbtafel 14 sowie
http://www.baliauthentique.com/images/bali_authentique_galerie_photo_temple_ubud4.jpg; 04.05.2005
Abb. 374 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 375 aus: FRÉDÉRIC, Louis und NOU, Jean-Louis, Borobudur, München (Hirmer) 1995; S. 21
Abb. 376 aus: FAHR BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998); S. 319
Abb. 377 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 124
Abb. 378 http://web.kyoto-inet.or.jp/org/orion/img/hstj/nara/pcd02-1.gif; 29.03.2006
Abb. 379 aus: PÖRTNER, Peter, *Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur*, Köln (DuMont) 2002, 2., aktualisierte Auflage; S. 58
Abb. 380 Eigene Graphik
Abb. 381 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner sowie
http://www.orchideennet.de/Urlaub/Bali%202002/tempel/bali38.JPG; 28.03.2006 (rechts unten)
Abb. 382 aus: SPITZING, Günter, *Bali. Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen Indischem und Pazifischem Ozean*, Köln (DuMont) 1983; S. 360
Abb. 383 aus: Zeitschrift *News*, Nr. 2 vom 12. Jänner 2006; S. 41
Abb. 384 http://www.artlex.com/ArtLex/kl/images/labyrinth_chartres.lg.jpg; 03.08.2005
Abb. 385
http://www.renefx.de/panorama/front_content.php?client=1&lang=1&idcat=113&idart=643&pos=10&galerie=gross; 03.04.2006
Abb. 386 aus: CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 387
http://www.janswinkels.com/travel/asia/indonesia/culture/picture.html?onderw=candi_ceto_13.jpg; (COPYRIGHT), 06.04.2006
Abb. 388 aus: o.A., *Die Kaiserlichen Mausoleen der Ming- und Qing-Dynastie*, herausgegeben vom Chinesischen Esperanto-Verlag, Bejing, 1995; S. 23
Abb. 389 aus: SCHECK, Frank Rainer, Volksrepublik *China. Kunstreisen durch das Land der Mitte*, Köln (DuMont) 1987; 1. Auflage; S. 236f.
Abb. 390 http://udo.olbrich.bei.t-online.de/China.htm; 25.04.2006
Abb. 391 http://www.clemson.edu/caah/history/facultypages/EdMoise/ch02sac.html; 25.04.2006
Abb. 392
http://www.heini.de/beijing_album/pages/37_ming_graeber__schildkroete__symbol_fuer_langes_leben.htm; 25.04.2006
Abb. 393 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 274
Abb. 394 http://www.india-picture.com/indexart.html; 27.04.2006
Abb. 395 ebd.

Abb. 396 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 274
Abb. 397 aus: ebd. S. 150
Abb. 398 CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 399 aus: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991; S. 148
Abb. 400 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 152
Abb. 401 aus: ebd. S. 153
Abb. 402 aus: ebd.
Abb. 403 http://liberalarts.iupui.edu/rel/Fractals/gateway3.html; 02.05.2006
Abb. 404 aus: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991; S. 83
Abb. 405 aus: ebd.
Abb. 406
http://www.jorgetutor.com/india/india_2005/khajuraho/templos_oeste3/templos_oeste9.htm; 02.05.2006
Abb. 407 http://www.midsommer.info/solstitium.htm; 11.07.2006
Abb. 408 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 179
Abb. 409 aus: JACQUES, Claude und HELD, Suzanne, *Angkor*, München (Hirmer) 1997: S. 236
Abb. 410 Graphiken: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 411 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 412 http://www.washjeff.edu/capl/record_detail.asp?id=641; 29.12.2006
Abb. 413 http://sealevel.jpl.nasa.gov/overview/images/coriolis-force.jpg; 16.05.2006
Abb. 414 http://www.shunya.net/Pictures/NorthIndia/Khajuraho/LakshmanTemple32.jpg; 14.07.2006
Abb. 415
http://bp3.blogger.com/_jhCZ6VU4Foc/R6pjfwsMZ5I/AAAAAAAAAtY/zNaFcIzvv90/s1600-h/SSCN0149.JPG; 26.08.2008
Abb. 416 http://www.pbase.com/pcwing/image/18216307; 14.07.2006 / Spiegelverkehrte Darstellung
Abb. 417 Graphische Grundlage: JACQUES, Claude und HELD, Suzanne, *Angkor*, München (Hirmer) 1997: S. 236
Abb. 418 aus: TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Wiederentdeckte Kulturen Südostasiens*, Original US-Edition 1995, deutsche Ausgabe 1996; S. 91
Abb. 419 Brakhan Frank
Abb. 420 aus: JACQUES, Claude und HELD, Suzanne, *Angkor*, München (Hirmer) 1997: S. 236
Abb. 421 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 422 http://www.shambhala.de/reisen/kailash.php; 27.08.2008
Abb. 423 http://www.emmet.de/hb_kai7.htm; 27.08.2008 / Spiegelverkehrte Darstellung
Abb. 424 aus: GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*, Köln (DuMont) 1995; S. 13
Abb. 425 aus: ebd.
Abb. 426 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 139
Abb. 427 aus: ebd. / Spiegelverkehrte Darstellung
Abb. 428 aus: JACQUES, Claude und HELD, Suzanne, *Angkor*, München (Hirmer) 1997: S. 236
Abb. 429 aus: FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998 (überarbeitete Ausgabe der 1998 unter demselben Titel erschienene zweibändigen Ausgabe); S. 364
Abb. 430 aus: ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*, Stuttgart (Calwer) 1982, 2. Auflage; S.

49
Abb. 431 aus: ebd.
Abb. 432 Graphische Grundlage: ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*, Stuttgart (Calwer) 1982, 2. Auflage; S. 49
Abb. 433 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001 (Dt. Ausgabe der englischen Originalausgabe von 1984); S. 109
Abb. 434 aus: GERSTER, Georg, Flug *in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München (Schirmer/Mosel) 2003; S. 292
Abb. 435 aus: KERN, Hermann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München (Prestel) 1999, 4. unveränderte Auflage; S. 270
Abb. 436 http://baugeschichte.a.tu-berlin.de/bg/lehre/veranstaltung_dokumentation.php?det_id=148&veranst_id=48&veranstaltung=vorlesung&semester=; 29.05.2006
Abb. 437 http://www.uni-muenster.de/Rektorat/veranst/vst0544.htm; 29.05.2006
Abb. 438 Graphische Grundlage: MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*. Band 2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, 8. Auflage; S. 260
Abb. 439 aus: ONASCH, Konrad, *Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau*, Dresden u.a. (Verlag der Kunst) 1993; S. 64
Abb. 440 aus: ebd. S. 66
Abb. 441 http://www.duepassinelmistero.com/_borders/vista_aerea-Mausoleo-di-San.jpg; 22.05.2006 (Teilbereich)
Abb. 442 http://www.e-yliko.gr/Fyyl/Istoria/ByzNaodomia/naodom3perikendri/perikdricons/ConstanzaRome.jpg; 19.07.2006
Abb. 443 aus: KLUCKERT, Ehrenfried und BEDNORZ, Achim, *Heilige Räume*, Köln (DuMont) 2002; S. 14
Abb. 444 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S.142
Abb. 445 Jäger-Klein Caroline
Abb. 446 aus: STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*, Architektur der Welt, (Taschen), S. 41
Abb. 447 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 201
Abb. 448 aus: HESBERG, Henner von, *Römische Baukunst*, München (Beck) 2005; S. 140
Abb. 449 http://www.scuolapaternopoli.it/Progetti/WEBGIUB/Immagini/Sansebastianobis.JPG; 21.07.2006
Abb. 450 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 119
Abb. 451 Graphische Grundlage: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991; S. 135
Abb. 452 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 238
Abb. 453 http://www.protomatter.com/india/pictures/badami/aihole/index.html; 26.07.2006
Abb. 454 Graphische Grundlage: MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991; S. 135
Abb. 455 aus: ebd.
Abb. 456 http://www.shunya.net/Pictures/South%20India/Aihole/DurgaTemple09.jpg; 26.07.2006
Abb. 457 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 458 http://web.inter.nl.net/users/M.H.Bennenk/Foto/Suzhou/imm001_2.jpg; 13.11.2006
Abb. 459 http://www.vnc.nl/beelden/china-si/suzhou-tuinpoort.jpg; 13.11.2006
Abb. 460 aus: FAHR BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998; S. 201
Abb. 461 Graphische Grundlage: FRANK, Werner, Skriptum zur Vorlesung *Traditionelle Architektur-*

und Gartenkunst Ostasiens, Burgen und Residenzen der bushi, Seite 7, Technische Universität Wien, Wintersemester 2004
Abb. 462 http://www.lakelandschools.us/lh/modonnell/virtualjapan/pictures/edocastle1.jpg; 25.10.2006
Abb. 463 http://sachikojp.com/?m=200507; 31.10.2006
Abb. 464 aus: BRIDGES, Marilyn, *Ägypten., Das Reich der Pharaonen aus der Luft betrachtet*, München (Kindler) 1996; S. 94-95
Abb. 465 aus: BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983; S. 17
Abb. 466 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 467 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 468 CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 469 aus: KÖSTER, Baldur, Pyramiden und Paläste in Mittelamerika, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 57
Abb. 470 aus: TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die blutige Herrschaft der Azteken* aus der Reihe Untergegangene Kulturen, Original US-Edition 1992, 2. Auflage in Deutschland 1993; S. 86
Abb. 471 aus: EVANS, Chris, Illustrationsbeilage (Teilbereich), National Geographic Special. *Die faszinierende Welt der Maya und der großen Kulturen Mesoamerikas*, Hamburg (National Geographic Deutschland) März 2003
Abb. 472 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*, Köln (Taschen) 2001; S. 46
Abb. 473 aus: ebd.
Abb. 474 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 70
Abb. 475 aus: ebd. S. 67
Abb. 476 aus: ebd. S. 66
Abb. 477 aus: TÖLLE, Marianne, *Die verlorene Welt der Maya* aus der Reihe Untergegangene Kulturen, Orginal US-Edition 1993, 2.Auflage in Deutschland 1994; S. 131
Abb. 478 aus: BLASER, Werner, *Zeichnungen Großer Bauten*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1983, S. 133
Abb. 479 CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 480 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 85
Abb. 481 aus: STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*, Köln (Taschen) 2001; S. 46
Abb. 482 aus: MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Allgemeiner Teil, Baugeschichte von Mesopotamien bis Byzanz. Band 1*, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, 10. Auflage; S. 98
Abb. 483 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 88
Abb. 484 aus: ebd.
Abb. 485 www.solidaridad.gob.mx/Mundo_maya/xpuhil.html; 12.12.2006
Abb. 486 http://celticsstorm.de/__oneclick_uploads/2008/02/img_0627.JPG; 31.08.2008
Abb. 487 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 488 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 489 aus: GRUBE, Nikolai, *Maya. Gottkönige im Regenwald*, Köln (Könemann) 2000; S. 204
Abb. 490 aus: ebd.

Abb. 491 aus: KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003; S. 82 sowie STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*, Köln (Taschen) 2001; S. 46 sowie BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (Kohlhammer) 1988; S. 460
Abb. 492 aus: DOMENICI, DAVIDE, *Mexiko. Archäologischer Reiseführer*, Köln (Karl Müller) 2001; S. 99
Abb. 493 aus: ebd.
Abb. 494 http://www.pkaj.dk/images/rejser/mexico/templet7,%20palenque.jpg; 22.01.2007
Abb. 495 aus: SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln (Könemann) 2004; S. 48
Abb. 496 aus: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf (Patmos, Albatros) 2000; S. 69
Abb. 497 http://www.ancient-egypt.org/index.html; 18.01.2007
Abb. 498 http://www1.uni-hamburg.de/rel//LE1/img/21B400_240.jpg; 23.01.2007
Abb. 499 http://baugeschichte.a.tu-berlin.de/bg/lehre/bild1.php?bild_id1=1259; 25.01.2007
Abb. 500 http://www1.uni-hamburg.de/rel//LE1/img/22B200.gif; 25.01.2007
Abb. 501 aus: BLASER, Werner, *Zeichnungen Großer Bauten*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1983, S. 114
Abb. 502 aus: ebd. (Teilbereich)
Abb. 503 aus: Tageszeitung *Die Presse*, vom Freitag, den 24. März 2006; S. 12
Abb. 504 http://www.glaubenswege.ch/Apostel_Petrus.html; 05.02.2007
Abb. 505 http://www.glaubenswege.ch/Apostel_Petrus.html; 23.01.2007
Abb. 506 aus: STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter*, Architektur der Welt, Lausanne (Taschen); S. 174
Abb. 507 http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/01030/01030j.jpg; 14.02.2007
Abb. 508 Graphische Grundlage: ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf (Patmos, Albatros) 2000; S. 69 sowie aus: KUBELIK, Martin, Vorlesung *Baukunst* WS 95/96, Technische Universität Wien, Blatt A-13
Abb. 509 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*, Köln (Taschen) 2001; S. 46
Abb. 510 Graphische Grundlage: STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter*, Architektur der Welt, Lausanne (Taschen); S.174 sowie http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/01030/01030d.jpg.; 14.02.2007
Abb. 511 – Abb. 517 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 518 http://www.anders.com/pictures/public/04-views/27%20-%20Brooklyn%20Bridge%20-%20New%20York%20City_sm.jpg; 29.03.2007; Foto: Anders Brownworth (www.anders.com/)
Abb. 519 aus: YERASIMOS, Stèphane, *Konstantinopel. Istanbuls historisches Erbe*, Köln (Könemann) 2000; S. 175
Abb. 520 aus: Österreichische Tageszeitung *Kurier* vom 26.November 2005, S. 4
Abb. 521 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:LouisianaPurchase.png; 02.05.2007
Abb. 522 http://www.fh-muenster.de/FB4/ausland/praxissemester/kiele-dunsche/kiele-dunsche.htm; 09.05.2007
Abb. 523 http://watch-unto-prayer.org/stlouis.jpg; 09.05.2007
Abb. 524 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 525 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 526 http://www.unibe.ch/unipress/heft114/bilder/s_47_059.jpg; 29.07.2008
Abb. 527 http://www.faculty.sbc.edu/wassell/ArchMath/Unit9/villa_rotonda.htm; 30.05.2007
Abb. 528 aus: RAINER, Roland, *Anonymes Bauen: Nordburgenland*, Wien u.a. (Böhlau) 1995, 2. Auflage; S. 57
Abb. 529 Graphische Grundlage: RAINER, Roland, *Anonymes Bauen: Nordburgenland*, Wien u.a. (Böhlau) 1995, 2. Auflage; S. 52

Abb. 530 aus: ebd. S. 89
Abb. 531 aus: ebd. S. 29
Abb. 532 aus: ebd. S. 88
Abb. 533 http://www.fritzoberhofer.at/Karpaten07.html; 28.01.2006 sowie http://www.fritzoberhofer.at/Karpaten05.html; 28.01.2006
Abb. 534 aus: STIERLIN, Henri und MARTIN, Roland, Architektur der Welt. *Griechenland*, Lausanne (Benedikt Taschen Verlag); S. 93
Abb. 535 aus: Zeitschrift *Architektur*, März 2001, S. 38 ff.
Abb. 536 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Herz-Jesu-Kirche.jpg; 05.06.2007
Abb. 537 Graphische Grundlage: BARRAL I ALTET, Xavier, *Frühes Mittelalter. Von der Spätantike bis zum Jahr 1000*, Köln (Benedikt Taschen) 1997; S. 150
Abb. 538 aus: ebd. S. 151
Abb. 539 http://images.google.at/imgres?imgurl=www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kloester/lorsch/lubi01.jpg&imgrefurl=http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kloester/lorsch/lubi1.htm&h=307&w=430&sz=40&tbnid=AbhU_tw310cJ:&tbnh=87&tbnw=12
Abb. 540 aus: BARRAL I ALTET, Xavier, *Frühes Mittelalter. Von der Spätantike bis zum Jahr 1000*, Köln (Benedikt Taschen) 1997; S. 150
Abb. 541 Graphische Grundlage: http://www.fachschaft.biz/images/showmap.aspx.gif; 14.06.2007
Abb. 542 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5d/TU-Wien-Hauptgebäude.jpg/180px-TU-Wien-Hauptgebäude.jpg; 14.06.2007
Abb. 543 PITARAKIS Lefteris
Abb. 544 BARBOUR Scott
Abb. 545 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 546 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 547 http://www.answers.com/topic/lodz-manufaktura-01-jpg; 27.06.2007
Abb. 548 http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Berlin-wedding_aeg-portal_20051208_146-part.jpg; 27.06.2007
Abb. 549 http://www.thevisitor.pl/Editor/assets/KRAKOW/zwiedzanie%20centrum/barbakan%20(Small).jpg; 03.09.2008
Abb. 550 aus: ELLEH, Nnamdi, *African Architecture. Evolution and Transformation*, New York (McGraw-Hill) 1997; S. 253
Abb. 551 http://www.hochtouren-dresden.de/5.html; 24.10.2007
Abb. 552 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000; S. 423
Abb. 553 aus: ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln (DuMont Literatur und Kunst Verlag) 2003; S. 2
Abb. 554 http://www.harunyahya.org/kitap/hy_nizam/nizam8.html vom 28.11.2007
Abb. 555 aus: ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln (DuMont Literatur und Kunst Verlag) 2003; S. 111
Abb. 556 http://www.repro-tableaux.com/a/della-francesca-piero/die-auferstehung-christi-2.html: 31.01.2008
Abb. 557 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 558 http://www.hundertwasser.at/deutsch/austellungen/arik_brauer.php; 20.03.2008
Abb. 559 http://www.strabag-kunstforum.at/artcollection.php; 27.03.2008
Abb. 560 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis); S. 337
Abb. 561 http://www.tanzebene.de/images/Klassisch.jpg; 20.03.2008

Abb. 562 http://www.nrw-museum.de/output/controller.aspx?cid=100&detail=2&detail2=29; 09.04.2008
Abb. 563 http://lexikon.freenet.de/Bild:Koelner_Dom.jpg; 20.02.2007
Abb. 564 aus: MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Hrsg. von Ottokar Uhr, Wien (Picus), 1988; S. 170
Abb. 565 aus: CLARKE, Peter B., Atlas *der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*, München (Frederking & Thaler) 1998, 3. Auflage; S. 152
Abb. 566 aus: FAHR BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998; S. 421
Abb. 567 CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich
Abb. 568 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001; S. 240
Abb. 569 http://www.floornature.biz/articoli/articolo.php?id=669&sez=3&lang=es; 16.03.2008
Abb. 570 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 571 aus: FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*, Köln (Parkland) 2002; S. 191
Abb. 572 aus: ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999; S. 274-275
Abb. 573 aus: DREXEL, Thomas, *Neue Eingänge. Planung und Gestaltung*, München (Callway) 2000; S. 37
Abb. 574 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 575 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 576 aus: TOMAN, Rolf, *Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln (Tandem/Könemann) 2007 (Sonderausgabe); S. 174
Abb. 577 http://www.princeton.edu/~amoravcs/images/lorenzetti.jpg; 16.04.2008
Abb. 578 aus: HONOUR, Hugh und FLEMING, John, *Weltgeschichte der Kunst*, München (Prestel) 1992, 4. Auflage; S. 486
Abb. 579 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 580 aus: VON ZABERN, Philipp, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, Mainz (Philipp von Zabern) 1995; S. 103
Abb. 581 Forst Katharina
Abb. 582 http://www.hs-neustadt.de/verdun2001.htm; 20.02.2007
Abb. 583 aus: HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000; S. 395
Abb. 584 Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich Lehner
Abb. 585 aus: HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?,* Darmstadt (Primus) 2003; S. 196
Abb. 586 aus: JODIDIO, Philip, *Tadao Ando*, Köln (Benedikt) 1997; S. 111
Abb. 587 aus: MASUDA, Tomoya und STIERLIN, Henri (Hrsg.), *Architektur der Welt. Japan*, Köln (Benedikt Taschen Verlag) ; S. 111
Abb. 588 aus: SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud, *Gartenkunst in Japan*, München (Hirmer) 1999; S. 184
Abb. 589 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 590 aus: RAINER, Roland, *Anonymes Bauen*: Nordburgenland, Wien u.a. (Böhlau) 1995, 2. Auflage; S. 111
Abb. 591, 592 Graphische Grundlage: ebd. S. 52 und S. 54
Abb. 593 Duschanek Sigrid
Abb. 594 aus: MAYER, Vera, *Burgenland. Bau- und Wohnkultur im Wandel*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften) 1993; S. 18
Abb. 595 aus: ebd. S. 25
Abb. 596

http://bp0.blogger.com/_Y_dO7zPuyUI/Rs8_2S8qfsI/AAAAAAAAAPY/TtUX3TRX5dE/s1600-h/boston95.jpg; 29.05.2007
Abb. 597 Graphische Grundlage: http://www.designlaboratory.com/courses/a222.f95/examples3/a222.f94.schollm.mva2.jpg; 29.05.2008
Abb. 598 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 599 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 600 aus: Zeitschrift *architektur.aktuell*, 11.2004; S. 118
Abb. 601 aus: Zeitschrift *architektur.aktuell*, 1-2.2008; Nr. 334, 335; S. 100
Abb. 602 aus: ebd. S. 108
Abb. 603 CD zur Vorlesung „Ideen und Konzepte in außereuropäischen Architekturtraditionen" (251.073) an der Technischen Universität Wien im Wintersemester 2003 unter Ao.Univ.Prof. DI. Dr. Erich
Abb. 604 ebd.
Abb. 605 aus: ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*, Wien (Springer) 2005; S. 147
Abb. 606 aus: MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*, Hrsg. von Gustav Peichl, Wien (Architektur- und Bauverlag) 1986; S. 117
Abb. 607 Graphik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 608-610 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 611 http://www.heilergeiger.de/Aktionen/aktion_BDA_Pav.htm; 16.06.2008
Abb. 612 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 613 http://www.flickr.com/photos/costi-londra/564104021/; 16.06.2008 (Teilbereich)
Abb. 614 http://www.mul*timed*ialab.be/blog/?p=948; 16.06.2008
Abb. 615 aus: CZERNIEWICZ-UMER, Teresa, EGERT-ROMANOWSKA, Joanna, KUMANIECKA, Janina, *Österreich*, München (Dorling Kindersley) 2004, deutsche Ausgabe; S. 134
Abb. 616 aus: Von ZABERN, Philipp, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, Mainz (Philipp von Zabern), 1995; S. 158
Abb. 617 aus: FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001; S. 62
Abb. 618 Postkarte: L.Dominguez, S.A.-Madrid, copyrigt: FISA- ESCUDO DE ORO, S.A. - Barcelona
Abb. 619-621 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 622 aus: MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*, Hrsg. von Gustav Peichl, Wien (Architektur- und Bauverlag) 1986; S. 89
Abb. 623 aus: STIERLIN, Henri und DE CENIVAL, Jean-Louis, *Ägypten. Das Zeitalter der Pharaonen*, Berlin (Benedikt Taschen Verlag), Jahr ?; S. 172
Abb. 624 aus: BLASER, Werner, *Zeichnungen Großer Bauten*, Basel (Birkhäuser) 1983; S. 41
Abb. 625 Graphische Grundlage: Kabelwerk-Bautrager Ges.m.b.H., Helene-Potetz-Weg 3, 1120 Wien
Abb. 626 ebd.
Abb. 627 aus: Zeitschrift *architektur.aktuell*, 1-2.2004, S. 77
Abb. 628 http://www.info2china.de/bilder_beijing/peking_26.jpg; 18.06.2008
Abb. 629 http://picasaweb.google.com/lerner.patrick/China2007/photo#5124145653174344066; 19.06.2008
Abb. 630 http://www.orientalarchitecture.com/; 19.06.2008
Abb. 631 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 632 http://www.bmwa.gv.at/BMWA/Themen/Tourismus/InteressanteBauwerke/burgtor_wien.htm; 21.11.2005
Abb. 633 aus: Tageszeitung *Der Standard* vom 11. Juni 2008, S. 31

Abb. 634 http://www.wachenfeld-golla.de/wp-content/uploads/aktuelles/IMG_9208_fhSalzburg.jpg; 19.06.2008
Abb. 635 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 636 aus: MOLCHO, SAMY, *Alles über Körpersprache. Sich selbst und andere besser verstehen*, München (Mosaik) 2001; S. 54
Abb. 637 Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 638 aus: MOLCHO, SAMY, *Alles über Körpersprache. Sich selbst und andere besser verstehen*, München (Mosaik) 2001; S. 55
Abb. 639 Grafik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 640 Grafik: Filipovits-Flasch Daniela
Abb. 641 Filipovits Martin
Abb. 642 http://farm1.static.flickr.com/50/137810075_528d649dc7.jpg; 25.06.2008

LITERATURVERZEICHNIS

ADULYAPICHET, Apiwan, *The Aerial Views of Seven Khmer Sanctuaries Wonders of Northeastern Thailand*, Thailand 2000

ALBANESE, Marilia, *Das Antike Indien*, Köln (Karl Müller) 1999

ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis*, Stuttgart (Calwer) 1982, 2. Auflage

ARDAGH, John u.a., *Frankreich*, München (Dorling Kindersley) 2003

ARNDT, Helmut, *Persepolis*, Stuttgart (Thienemann) 1984

ARNHEIM, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form.* Gestützt auf die 1975 an Cooper Union in New York gehaltenen „Mary Duke Biddle Lectures", Köln (DuMont) 1980

ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln (DuMont Literatur und Kunst Verlag) 2003

ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York (de Gruyter) 2000, 3. unveränderte Auflage

ARNOLD, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York (Oxford University Press) 1991 – ISBN 0-19-506350-3

ARNOLD, Dieter, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler*, Zürich (Artemis & Winkler) 1992

ARNOLD, Dieter, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf (Patmos, Albatros) 2000

ARTHUS-BERTRAND, Yann, *Die Erde von oben – Tag für Tag*, München (Knesebeck) 2002, 3. Auflage

ASMANN, Jan, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München (Beck) 2001

ASSMANN, Jan, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München (Fink) 1991

ASSMANN, L., *Der Koran*, aus dem Arabischen wortgetreu übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. L. Assmann, Bibliothek der Weltreligionen, Paderbordn (Voltmedia) 2005

BADSTÜBNER, Ernst, *Klosterkirchen im Mittelalter. Die Baukunst der Reformorden*, Müchnen (Beck) 1985, 2. verbesserte Auflage

BAEDEKER Allianz Reiseführer, *Wien*, Ostfildern bei Stuttgart (Mairs Geographischer Verlag) 9.Auflage 1997

BAHN, Paul G., Gräber, *Mumien und Gelehrte. Auf Spurensuche mit Archäologen*, München (Orbis) 2002

BAINES, John und MÁLEK, Jaromír, *Bildatlas der Weltkulturen. Ägypten*, Augsburg (Weltbild) 1998

BARRAL I ALTET, Xavier, *Frühes Mittelalter. Von der Spätantike bis zum Jahr 1000*, Köln (Benedikt Taschen) 1997

BARRAL I ALTET, Xavier, HUBER, Claude, STIERLIN, Anne und Henri, *Romanik. Städte,*

Klöster und Kathedralen, Köln (Benedikt Taschen) 1998

BARSKI, Andy und COOKE, John, *Bali & Lombok*, München (Dorling) 2002

BAUER, Wolfgang, DÜMOTZ Irmgard, GOLOWIN, Sergius. *Lexikon der Symbole*; 19. Auflage. Wiesbaden (Fourier) 2002

BAUMANN, Christoph Peter, *Der Knigge der Weltreligionen. Feste, Brauchtum und richtiges Verhalten auf einen Blick*, Stuttgart (Kreuz) 2005

BEAUMONT, Hervé und HELD, Suzanne, *Persien*, München (Hirmer) 2000

BEITL, Klaus, *Volksglaube. Zeugnisse religiöser Volkskunst*, Salzburg u.a. (Residenz) 1978

BELLINGER, Gerhard J., *Knaurs Lexikon der Mythologie. Über 3000 Stichwörter zu den Mythen aller Völker.* München (Droemer) 1999, 3. Auflage

BERTINETTI, Marcello, *Ägypten von oben*, Augsburg (Weltbild) 2003, Sonderausgabe

BEUCHERT, Marianne, *Die Gärten Chinas*, Frankfurt am Main u.a. (Insel Verlag) 1998, 1. Auflage

BIANCA, Stefano, *Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt*, München (Beck) 2001, 2., durchgesehene Auflage

BLASER, Werner, *Drawings of great buildings. Zeichnungen großer Bauten*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1983

BONN, Gisela, *Angkor. Toleranz in Stein*, Köln (DuMont) 1996

BOOTH, Alan, *Japan*, Nürnberg (BW Verlag) 1991; erste Auflage

BORRMANN, Norbert, *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who*, Berlin (Imprint) 2000, 2. Auflage

BÖSEL, Richard, KRASA, Selma, *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession*, Katalog zur Ausstellung des Kulturkreises Looshaus und der Graphischen Sammlung Albertina, Wien (Kulturkreis Looshaus), 1994

BOUDON, Philippe, *Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1991

BREITLING, Gisela, *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt am Main (Fischer) 1990

BRICE, Martin, *Burgen und Wehranlagen. Von der Antike bis Ende des 20. Jahrhunderts*, Augsburg (Weltbild) 1992

BRIDGES, Marilyn, *Ägypten., Das Reich der Pharaonen aus der Luft betrachtet*, München (Kindler) 1996

BROER, Werner (begründet von KAMMERLOHR, Otto), *Epochen der Kunst. Band 2: Mittelalter. Von der karolingischen Kunst zur Spätgotik*, München und Wien (Oldenbourg) 1997, 1. Auflage

BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Ägypten: Das Land der Pharaonen*, USA (TIME-LIFE) 1993

BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Das klassische Griechenland*, USA (TIME-LIFE) 1996

BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Das persische Weltreich*, USA (TIME-LIFE) 1995

BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen, Ramses II. – Machtentfaltung am Nil*, USA (TIME-LIFE) 1994

BROWN, Dale M., *Untergegangene Kulturen. Wiederentdeckte Kulturen Südostasiens*, USA (TIME-LIFE) 1996

BRUNNER-TRAUT, Emma, *Ägypten. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (Kohlhammer) 1988

BUSCH, Werner, *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, Zürich (Piper) Neuausgabe von 1997

CAMPANELLA, Tomaso, *Die Sonnenstadt. Ein poetischer Dialog*, München (scaneg) 1988

CAPUANI, Massimo u. PAPAROZZI, Maurizio, *Athos: Die Klostergründungen: ein Jahrtausend Spiritualität und orthodoxe Kunst*. München(Fink) 1999

CARPICECI, Alberto Carlo, *Art and History of Egypt. 5000 years of civilization*, Florenz (Bonechi) 1997

CHESI, Gert, *Architektur und Mythos. Lehmbauten in Afrika*, Innsbruck (Haymon) 1995

CHINESISCHER ESPERANTO VERLAG, *Die kaiserlichen Mausoleen der Ming- und Qing-Dynastie*, Peking 1995

CLARKE, Peter B., *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*, München (Frederking & Thaler) 1998, 3. Auflage

CLARKE, Somers und ENGELBACH, Reginald, *Ancient Egyptian Construction and Architecture*, New York (Dover Edition) 1990 (erstmals publiziert 1930 unter dem Titel *Ancient Egyptian masonry, the building craft*)

CONRADS, Ulrich und NEITZKE, Peter, *Le Corbusier. 1922, Ausblick auf eine Architektur*, Bauwelt Fundamente 2, Braunschweig, Wiesbaden (Vierweg) 1982, 4. Auflage, Nachdruck 1995

CORNWEL-SMITH, Philip und BLENKINSOP, Philip, *Thailand*, München (Dorling Kindersley) aktualisierte Neuauflage 2002

CROUTIER, Alev Lytle, *Wasser, Elixier des Lebens. Mythen und Bräuche, Quellen und Bäder*, München (Heyne) 1992

CULLEN, Gordon, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel, Berlin, Boston (Birkhäuser) 1991. Aus dem Engl. Von Renate Gerhardt.

CZEIKE, Felix, *Geschichte der Stadt Wien*, Wien (Molden) 1981

CZERNIEWICZ-UMER, Teresa, EGERT-ROMANOWSKA, Joanna, KUMANIECKA, Janina, *Österreich*, München (Dorling Kindersley) 2004, deutsche Ausgabe

DAVIDSON, Cameron und PARK, Edwards, *Washington, D.C. Our Nations´s Capital- an Aerial Portrait*, Washington (Harper Collins VIP) 1994

DÉCENEUX, Marc, *Der Mont Saint-Michel. Stein für Stein*, Rennes (Quest-France) 1996

DESHIMARU-ROSHI, Taisen, *ZA-ZEN. Die Praxis des Zen*, Leimen (Kristkeitz) 1987, 4. Auflage

DHIDA, Saraya, *Travel Guide to Prasat Phra Wihan*, Bangkok 1999

DOMENICI, DAVIDE, *Mexiko. Archäologischer Reiseführer*, Köln (Karl Müller) 2001

DONADONI, Sergio, *Der Mensch des Alten Ägypten*, Frankfurt am Main (Fischer) 1997, Durchgesehene Ausgabe

DREXEL, Thomas, *Neue Eingänge. Planung und Gestaltung*, München (Callway) 2000

EBERLEIN, Bernd, *Indonesien: Reiseführer mit Landeskunde*, Mai´s Weltführer Nr.12, Dreieich (Mai, Haupka) 1996

ECO, Umberto, *Einführung in die Semiotik*. Nachdruck der 8. unveränderten Auflage von 1994. München (Fink) 1972

EGGEBRECHT, Arne und Eva, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, Mainz (Zabern) 1995

EHMCKE, Franziska, *Der japanische Tee-Weg. Bewusstseinsschulung und Gesamtkunstwerk*, Köln (DuMont) 1991

ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt am Main / Leipzig (Insel) 1998

ELIADE, Mircea, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*, Frankfurt am Main (Insel) 1997, 1. Auflage

ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt am Main (Insel) 1998, 1.Auflage der deutschsprachigen Ausgabe von 1986 (Originalausgabe Paris 1949)

ELIADE, Mircea, *Kosmos und Geschichte*, Frankfurt am Main / Leipzig (Insel) 1994

ELLEH, Nnamdi, *African Architecture. Evolution and Transformation*, New York (McGraw-Hill) 1997

ERBEN, Tino, *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*, Wien (Eigenverlag der Museen der Stadt Wien) 1978

EVERDING, Karl-Heinz, Tibet. *Lamaistische Klosterkultur, nomadische Lebensformen und bäuerlicher Alltag auf dem „Dach der Welt"*, Köln (DuMont) 2001, 2. aktualisierte Auflage

FABER, Monika und GRÖNING, Maren, *Stadtpanoramen. Fotografien der k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1850-1860*, Wien (Brandstätter) 2005, 1.Auflage

FAHR-BECKER, Gabriele (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst*, Köln (Könemann) 1998 (überarbeitete Ausgabe der 1998 unter demselben Titel erschienene zweibändigen Ausgabe)

FISCHER, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*. Stuttgart, Zürich (Krämer) 1991

FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Archäologie*, München (Orbis) 1991 (Dt. Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1985)

FLON, Christine, *Der große Bildatlas der Architektur. Die bedeutenden Bauwerke und Denkmäler von der Antike bis zur Gegenwart*, Niederhausen/Ts (Orbis) 2001 (Dt. Ausgabe der englischen Originalausgabe von 1984)

FRAMPTON, Kenneth, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München-Stuttgart (Oktagon) 1993

FRANKL, Viktor Emil, *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*, München (Piper) 2005, 18. Auflage

FRÉDÉRIC, Louis und NOU, Jean-Louis, *Borobudur*, München (Hirmer) 1995

FREEMAN, Michael, *Khmer Temples in Thailand & Laos*, Bangkok (River Books) 1998

FRINGS, Marcus, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar (VDG) 1998

FRISHMAN, Martin und KHAN, Hassan-Udin, *Die Moscheen der Welt*, Köln (Parkland) 2002

GÄNG, Peter, *Tantrischer Buddhismus. Experimentelle Mystik – Radikale Sinnlichkeit*, Berlin (Theseus) 2001

GERSTER, Georg, *Flug in die Vergangenheit. Archäologische Stätten der Menschheit in Flugbildern*, München (Schirmer/Mosel) 2003

GIURGOLA, Romaldo, *Louis I. Kahn*, Zürich u.a. (Architektur Artemis) 1979

GLAUCHE, Johannes, *Der Stupa: Kultbau des Buddhismus*, Köln (DuMont) 1995

GOLOWIN, Sergius, ELIADE, Mircea, CAMPBELL Joseph, *Die großen Mythen der Menschheit*, München (Orbis) 2002

GOMBRICH, E. H., *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main (Fischer) 1997, 16. Ausgabe, 2. Auflage

GOTTFRIED, Margaret, *Das Wiener Kaiserforum. Utopien zwischen Hofburg und Museums-Quartier*, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2001

GOVINDA, Anagarika Lama, *Der Stupa. Psychokosmisches Lebens- und Todessymbol*, Freiburg im Breisgau (Aurum) 1978

GRUBE, Nikolai, *Maya. Gottkönige im Regenwald*, Köln (Könemann) 2000

GRÜTTER, Jörg Kurt, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, Stuttgart u.a. (Kohlhammer) 1987

GUTGESELL, Manfred, *Arbeiter und Pharaonen. Wirtschafts- und Sozialgeschichte im Alten Ägypten*, Hildesheim (Gerstenberg) 1989,1. Auflage

GUZZO, Maria Giulia Amadasi und SCHNEIDER, Eugeni, Equini, *Petra*, München (Hirmer) 1998

HAASE, Michael, *Eine Stätte für die Ewigkeit. Der Pyramidenkomplex des Cheops aus baulicher, architektonischer und kulturhistorischer Sicht*, Mainz am Rhein (von Zabern) 2004

HABIG, Inge und JAUSLIN, Kurt, *Der Auftritt des Ästhetischen. Zur Theorie der architektonischen Ordnung*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch) 1990

HANSMANN, Wilfried, *Zauber des Barock und Rokoko*, Köln (DuMont) 2000

HARTMANN-VIRNICH, Andreas, *Was ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*, Darmstadt (Primusverlag) 2004

HATTSTEIN, Markus und DELIUS, Peter (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln (Könemann) 2000

HAUSER, Sigrid, *Sprache – z.B. Architektur.* Wien (Löcker) 1998

HESBERG, Henner von, *Römische Baukunst*, München (Beck) 2005

HIERZENBERGER, Gottfried, *Engel und Dämonen*, Kevelaer (Topos plus) 2003

HILLMANN, Karl Heinz, *Wörterbuch der Soziologie*; 4 überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart (Kröner) 1994

HIRSCH, Angelika-Benedicta, *An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen*, München (Atmosphären) 2004

HOLZBAUER, Wilhelm und BENEDIK, Christian, *Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole. 1800 bis 2000*, Wien (Eigenverlag der Museen der Stadt Wien) 1999

HONOUR, Hugh und FLEMING, John, *Weltgeschichte der Kunst*, München (Prestel) 1992, 4. Auflage

HOPPE, Stephan, *Was ist Barock?*, Darmstadt (Primus) 2003

HORNUNG, Erik, *Geist der Pharaonenzeit*, Zürich, München (Artemis) 1989

HORNUNG, Erik, *Tal der Könige. Die Ruhestätte der Pharaonen*, Augsburg (Weltbild) 1995, 3. erweiterte Auflage

HOUVET, Étienne, *Chartres. Kunstführer der Kathedrale*, Chartres (Houvet) 2004

ILLERA, Christa, *Trilogie der Fünf. Fünf Dimensionen. Fünf Prinzipien. Fünf Phänomene*, Wien (Löcker) 2003

IMMOOS, Thomas und HALPERN, Erwin, *Japan. Tempel, Gärten und Paläste. Einführung in Geschichte und Kultur und Begleiter zu den Kunststätten Japans*, Köln (DuMont) 1987; 6. Auflage

INTERNATIONAL PUBLISHING VERLAGSGESELLSCHAFT, *Große Kulturen der Welt. Band 2. Islam – China – Japan – Das Alte Amerika*, München 1996

JACKSON, Kevin und STAMP, Jonathan, *Die Pyramide. Von Menschen und Göttern – Die letzten Geheimnisse der Cheopspyramide*, Köln (Egmont vgs) 2003

JACQUES, Claude und HELD, Suzanne, *Angkor*, München (Hirmer) 1997

JÄGER, Caroline, *Europäische Architekturtraditionen. Ideen und Konzepte*, Wien u.a. (Neuer Wissenschaftlicher Verlag) 2002

JÁNOSI, Peter, *Die Gräberwelt der Pyramidenzeit*, Mainz am Rhein (Philipp von Zabern) 2006

JÁNOSI, Peter, *Die Pyramiden. Mythos und Archäologie*, München (Beck) 2004

JODIDIO, Philip, *Tadao Ando*, Köln (Benedikt) 1997

JUNG, Carl G., *Das symbolische Leben*, Band 18, 1. Halbband ; Gesamtwerk: Gesammelte Werke, 18. JUNG-MERKER, Lilly (Hrsg.): Das symbolische Leben: verschiedene Schriften, Düsseldorf (Walter) 1995

KABASCI, Kirstin, *Islam erleben*, Bielefeld (Reise-Kwno-How-Verlag Rump) 2001, 1. Auflage

KANT, Immanuel, *Die drei Kritiken. Band II. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft*, Köln (Parkland) 1999

KAUSCH, Anke, *China. Die klassische Reise – Kaiser- und Gartenstädte, Heilige Berge*

und Boomtowns, 3. aktualisierte Auflage, Köln (DuMont) 2002

KERN, Hermann, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München (Prestel) 1999, 4. unveränderte Auflage

KISCH, Wilhelm, *Die alten Straßen und Plätze Wien´s und ihre historisch interessanten Häuser*, Wien 1967

KLEIN, Peter K., *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg (Schnell & Steiner), 2004

KLEINDEL, Walter, *Die Chronik Österreichs*, Dortmund (Chronik) 1984

KLIMKEIT, Hans-Joachim, *Tod und Jenseits im Glauben der Völker*, Wiesbaden (Harrassowitz) 1994

KLOTZ, Heinrich, *Geschichte der Architektur. Von der Urhütte zum Wolkenkratzer*, München (Prestel) 1995, 2. Auflage

KLUCKERT, Ehrenfried und BEDNORZ, Achim, *Heilige Räume*. Köln (DuMont) 2002

KNIRSCH, Jürgen, *Eingang. Weg + Raum*, Leinfelden-Echterdingen (A. Koch) 1998

KÖSTER, Baldur, *Pyramiden und Paläste in Mittelamerika*, Mainz (Ph. V. Zabern) 2003

KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur. Von den Anfängen bis zum Römischen Reich*, Band 1, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1992

KRAUSS, Friedrich, *Paestum – die griechischen Tempel*, Berlin (Mann Studio-Reihe) 1976

KRILLER, Beatrix und KUGLER, Georg, *Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung . Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes*, Wien (Brandstätter) 1991, 1. Auflage

KRISTAN, Markus, *Die Architektur der Wiener Ringstraße 1860-1900*, Wien (Album) 2003

KRUPP, Edwin C., *Astronomen, Priester, Pyramiden. Das Abenteuer Archäoastronomie*, München (Beck) 1980

KUHLAMM, Dörte, HNILICA, Sonja, JORMAKKA, Kari, *building power. Architektur, Macht, Gender*, Wien (Goubran) 2003

KÜNDIGER, Barbara, *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*, Leipzig (Seemann), 2001

KUSCH, Heinrich und Ingrid, *Kulthöhlen in Europa. Götter, Geister und Dämonen*, Wien u.a. (Styria) 2001

LAUER, Jean-Philippe, *Die Königsgräber von Memphis. Grabungen in Saqqara*, Hersching (Pawlak) 1991

LAUER, Jean-Philippe, Saqqara. *Die Königsgräber von Memphis. Ausgrabungen und Entdeckungen seit 1850*, Bergisch Gladbach (Lübbe) 1977

LEBLANC, Sydney, *Moderne Architektur in Amerika. Ein Führer zu den Bauten des 20*. Jahrhunderts, Stuttgart (Deutsche Verlagsanstalt) 1998

LEHNER, Erich, *Wege der architektonischen Evolution. Die Polygenese von Pyramiden und Stufenbauten. Aspekte zu einer vergleichenden Architekturgeschichte*, Wien (Phoibos) 1998

LOS, Sergio und FRAHM, Klaus, *Carlo Scarpa*, Köln (Bededikt) 1994

LURKER, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart (Kröner) 1991

MAGI, Giovanna, *Bangkok. Ayutthaya. Pattaya*, Florenz (Bonechi) 1988

MAGI, Giovanna, *Luxor*, Florenz (Bonechi) 1995, Italienische Ausgabe

MARCHIORI, Antonio, *Monumente der Weltkulturen. Die bedeutendsten Stätten der Erde von oben*, Stuttgart (Belser) 2002

MARKSCHIES, Alexander, *Ikonen der Renaissance Architektur*, München (Prestel) 2003

MARTIN, Geoffrey T., *Auf der Suche nach dem verlorenen Grab. Kulturgeschichte der antiken Welt*, Band 60, Mainz am Rhein (von Zabern) 1994

MASUDA, Tomoya und STIERLIN, Henri (Hrsg.), *Architektur der Welt. Japan*, Köln (Benedikt Taschen Verlag)

MATICS, K.I., *Introduction to the Thai Temple*. Bangkok (White Lotus) 1992

MAYER, Vera, Burgenland. *Bau- und Wohnkultur im Wandel*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften) 1993

MEHLING, Marianne, *Knaurs Kulturführer in Farbe. Japan*, München (Droemer Knaur) 1989

MEISS, Pierre von, *Vom Objekt zum Raum zu Ort. Dimensionen der Architektur*, Basel (u.a.) (Birkhäuser) 1994

METZGER, Wolfgang, *Gesetze des Sehens*, 3. Auflage, Frankfurt am Main (Kramer & Co) 1975

MICHELL, George, *Der Hindu-Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Köln (DuMont) 1991

MIELENBRINK, Egon, *Beten mit den Füßen. Über Geschichte und Praxis von Wallfahrten*, Kevelaer (Butzon & Bercker) 2001, Neuauflage

MIKSIC, John, *Borobudur. Das Pantheon Indonesiens*, München (Prestel) 1991

MIRKUNDA, Christian, *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*, Düsseldorf (ECON) 1996

MODE, Heinz, Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart u.a. (Kohlhammer) 1983, 2., verbesserte Auflage

MOLCHO, SAMY, *Alles über Körpersprache. Sich selbst und andere besser verstehen*, München (Mosaik) 2001

MÖRTENBÖCK, Peter, *Die virtuelle Dimension. Architektur, Subjektivität und Cyberspace*, Wien (Böhler) 2001

MORUS, Thomas, *Utopia. Ein wahrhaft kostbares und ebenso bekömmliches wie kurzweiliges Buch über die beste Staatsverfassung und die neue Insel Utopia*, München (Beck) 1987

MOSER, Dietz-Rüdiger, *Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf. Brauchformen der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen*, Graz u.a. (Styria) 1993

MUCK, Herbert, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*, Hrsg. von Gustav Peichl, Wien (Architektur- und Bauverlag) 1986

MUCK, Herbert, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Hrsg. von Ottokar Uhr, Wien (Picus), 1988

MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*. Band 2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, 8. Auflage

MÜLLER, Werner und VOGEL, Gunther, *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte. Allgemeiner Teil, Baugeschichte von Mesopotamien bis Byzanz*. Band 1, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, 10. Auflage

NAUMANN, Nelly, *Die Mythen des alten Japan*, Müchen (Beck) 1996

NEUMAIER, Otto, *Prolegomena zu einer künftigen Ästhetik. Teil 1. Ästhetische Gegenstände*, Sankt Augustin (Academia) 1999

NITSCHKE, Günter, *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan*. London (Academy Editions)1993

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Architektur des Barock* aus der Reihe *Weltgeschichte der Architektur*, herausgegeben von Pier Luigi Nervi, Stuttgart (Belser u.a.) 1975

O´Kelly, Michael J., *Newgrange. Archaeology, art and legend*, London (Thames and Hudson) 1982

ŌHASHI, Ryōsuke, *Kire. Das >Schöne< in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*. Köln (DuMont) 1994

OLBRICH, Harald, *Lexikon der Kunst*. Neubearbeitung 1987-1994, Digitale Bibliothek, Band 43, Berlin (Directmedia Publ.), 2000

ONASCH, Konrad, *Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau*, Dresden u.a. (Verlag der Kunst) 1993

ORTHMANN, Winfried, *Der alte Orient*. Propyläen Kunstgeschichte Band 18, Frankfurt, Berlin, Wien (Ullstein) 1985

PALLADIO, Andrea, *Die vier Bücher zur Architektur*, 1. deutschsprachige Übersetzung der Originalausgabe Venedig 1570 *I Quattro Libri Dell`Architettura* von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Zürich u.a. (Architektur Artemis) 1983

PANATI, Charles, *Populäres Lexikon der religiösen Gegenstände und Gebräuche*, Frankfurt am Main (Eichborn) 1998, 1. Auflage

PARKER, Ann u. NEAL, Avon, *Die Kunst des Hadsch*, München (Frederking & Thaler) 1995

PERRIER, Jacques, *Notre-Dame de Paris*, Rambervillers (Impex) 2000

PETZOLDT, Leander, *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, München (Beck) 1995; 2., durchgesehene Auflage

PEVSNER, Nikolaus, *Europäische Architektur von den Anfängen bis in die Gegenwart*, München, New York (Prestel) 1994, 8. erweiterte und neu gestaltete Ausgabe

PEVSNER, Nikolaus, *Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens*, Hamburg (Rogner & Bernhard) 1998

PEVSNER, Nikolaus, HONOUR, Hugh, FLEMING, John, *Lexikon der Weltarchitektur*, Digitale Bibliothek, Band 37, Berlin (Directmedia Publ.), 2000

PÖRTNER, Peter, Japan. *Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500*

Jahre japanischer Kunst und Kultur, Köln (DuMont) 2002, 2., aktualisierte Auflage

POSENER, Julius, *Was Architektur sein kann. Neuere Aufsätze*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1995

PRELOVŠEK, Damjan, *Josef Plečnik, 1872-1957,* Salzburg, Wien (Residenz) 1992

PRUSSIN, Labelle, *Hatumere, Islamic Design in West Africa*, Berkley, London 1986

RAINER, Roland, *Anonymes Bauen: Nordburgenland*, Wien u.a. (Böhlau) 1995, 2. Auflage

REINCKE, Madeleine, *Rom*, Stuttagart (Baedeker) 1997, 9. Auflage

RINGIS, Rita, *Thai Temples and Temple Murals*, Oxford University Press 1990

ROLF, Anita, *Kleine Geschichte der chinesischen Kunst*, Köln (DuMont) 1985

ROSSI, Guido Alberto, *Italien aus der Luft*, Deutschland (Karl Müller) 2004

RÜBEL, Dietmar u.a., *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin (Reimer) 2005

RUDOFSKY, Bernard, *Strassen für Menschen*, Salzburg u.a. Residenz) 1995

SAAGE, Richard, *Utopische Profile: Renaissance und Reformation*, Münster u.a. (Lit) 2001

SACHAU, Susanne und KOGOJ Vitko, *Istrien. Cres, Krk, Lošinj, Rab*, Ostfildern (Mairs Geograph.) 2000

SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud, *Gartenkunst in Japan*, München (Hirmer) 1999

SCHARF, Armin, *Farbe in der Architektur. Gestaltungskriterien und Beispiele für den Wohnungsbau*, Stuttgart München (Deutsche Verlags-Anstalt) 2002

SCHECK, Frank Rainer, *Volksrepublik China. Kunstreisen durch das Land der Mitte*, Köln (DuMont) 1987; 1. Auflage

SCHNEIDER, Lambert und HÖCKER, Christoph, *Die Akropolis von Athen. Eine Kunst- und Kulturgeschichte*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2001

SCHULZ, Regine und SEIDEL, Matthias, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln (Könemann) 2004

SCHUMACHER, Gert-Horst, *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*, Berlin (Edition q) 1993

SCHWEIZER, Gerhard, *Iran. Drehscheibe zwischen Ost und West*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1991

SIEBERT, Rüdiger, *Java. Bali. Eine Einladung*, München (Prestel) 1991

SMITH, Bradley, *Japan – Geschichte und Kunst*, München u.a. (Droemer) 1965

SMITH, Holly, *Indonesien*, London (Sun Tree Publishing Ltd.) 1994

ŠONJE, Dr. Antje, *Poreč. Die Eufrasianische Basilika*, Porič, Pazin 1988, 2. Ausgabe

SPEIDEL, Manfred, *Japanische Architektur. Geschichte und Gegenwart*, Düsseldorf, (Hatje) 1983

SPITZING, Günter, Bali. *Tempel, Mythen und Volkskunst auf der tropischen Insel zwischen*

Indischem und Pazifischem Ozean, Köln (DuMont) 1983

SPIVEY, Nigel, *Wie Kunst die Welt erschuf*, Stuttgart (Reclam) 2006

SSU_CH´ENG, Liang, *A Pictorial History of Chinese Architecture*, …

STACHEL, Peter, *Mythos Heldenplatz*, Wien (Pichler) 2002

STADELMANN, Rainer, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder,* 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Mainz am Rhein (von Zabern) 1997 *(Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd.30)*

STEPHENSON, Gunther, *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1997, Sonderausgabe der 3., unveränderten Auflage von 1994

STIERLIN, Henri und DE CENIVAL, Jean-Louis, *Ägypten. Das Zeitalter der Pharaonen*, Berlin (Benedikt Taschen Verlag), Jahr ?

STIERLIN, Henri und MARTIN, Roland, *Architektur der Welt. Griechenland,* Lausanne (Benedikt Taschen Verlag)

STIERLIN, Henri, *Angkor*, München (Hirmer) 1970

STIERLIN, Henri, *Byzantinischer Orient: von Konstantinopel bis Armenien und von Syrien bis Äthiopien*, Stuttgart u.a. (Belser) 1996

STIERLIN, Henri, CORBOZ, André, *Frühes Mittelalter*, *Architektur der Welt*, Lausanne (Taschen)

STIERLIN, Henri, *Die Kunst der Azteken und ihrer Vorläufer. Von Teotihuacán bis Tenóchtitlan*, Stuttgart und Zürich (Belser) 1982

STIERLIN, Henri, *Die Welt Japans*, Bayreuth (Gondrom) 1980

STIERLIN, Henri, *Griechenland. Von Mykene zum Parthenon*, Köln (Benedikt Taschen) 1997

STIERLIN, Henri, *Hinduistisches Indien. Tempel und Heiligtümer von Khajuraho bis Mandrai*, Köln (Benedikt Taschen) 1998

STIERLIN, Henri, *Indien. Bauten der Hindus, Buddhisten und Jains*, Architektur der Welt, (Taschen)

STIERLIN, Henri, *Maya. Paläste und Pyramiden im Urwald*, Köln (Taschen) 2001

STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. Angkor*, München (Hirmer) 1970

STIERLIN, Henri, *Weltkulturen und Baukunst. China*, München (Hirmer) 1970

TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Das Klassische Griechenland* aus der Reihe *Untergegangene Kulturen*, Original US-Edition 1994, 2.Auflage in Deutschland 1996

TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die blutige Herrschaft der Azteken* aus der Reihe *Untergegangene Kulturen*, Original US-Edition 1992, 2. Auflage in Deutschland 1993

TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die Geheimnisse altindischer Kulturen* aus der Reihe *Untergegangene Kulturen*, Original US-Edition 1994, 2. Auflage in Deutschland 1995

TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Die verlorene Welt der Maya* aus der Reihe *Untergegangene Kulturen*, Original US-Edition 1993, 2. Auflage in Deutschland 1994

TÖLLE, Marianne, Redaktion der Time-Life Bücher, Amsterdam, *Wiederentdeckte Kulturen Südostasiens*, Original US-Edition 1995, deutsche Ausgabe 1996

TOMAN, Rolf, *Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln (Tandem/Könemann) 2007 (Sonderausgabe)

TRÜMPELMANN, Leo und DANNHEIMER, Hermann, *Persepolis. Ein Weltwunder der Antike*, Mainz, (Zabern) 1988

TURNER, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt/Main (u.a.) (Campus) 2005; Neuauflage

ULLMANN, Franziska, *Basics. Architektonische Grundelemente und ihre Dynamik*, Wien (Springer) 2005

VALEBROKK, Eva und THIIS-EVENSEN, Thomas, *Norwegische Stabkirchen. Architektur, Geschichte und Traditionen*, Helsinki (Boksenteret) 1993, 3. Auflage

VIDLER, Anthony, *Claude-Nicoals Ledoux. Architektur und Utopie im Zeitalter der französischen Revolution*, Basel (Birkhäuser) 2006

VOGT-GÖKNIL, Ulya, *Osmanische Bauten. Die Architektur der Türkei*, München (Bruckmann) 1965

VON ZABERN, Philipp, *Versunkene Königreiche Indonesiens*, Mainz (Philipp von Zabern) 1995

VYSE, Stuart A., *Die Psychologie des Aberglaubens. Schwarze Kater und Maskottchen*, Basel u.a. (Birkhäuser) 1999

WACHTMANN, Hans Günter und VON KRUSE, Ingrid, *Daisen-in. Ein Zen-Tempel des 16. Jahrhunderts in Kyôto. A 16th Century Zen-Temple in Kyôto*, München (Hirmer) 2000

WAGNER, Frits A., *Indonesien. Die Kunst eines Inselreiches*, Baden-Baden (Holle) 5. Auflage 1961 (erstmals publiziert1959)

WAGNER-Rieger, Renate, *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien und Kaiser Franz Joseph*. WURZER, Rudolf, Band III. Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraße. Textband, Wiesbaden (Steiner) 1980

WAITE, James und HEYDARI Jamileh, *From The Four Corners of Iran*, Teheran (Farhang Sara) 1997

WEHOWSKY, Stephan, *Die Welt der Religionen. Ein Lesebuch*, München (Beck) 1991 (Beck´sche Reihe; 470)

WIMMER, Hannes, *Evolution der Politik. Von der Stammesgesellschaft zur modernen Demokratie*, Wien (WUV-Universitätsverlag) 1996

WINKLER, Kirsten, *Kulturschock Iran*, Bielefeld (Reise-Kwno-How-Verlag Rump) 2005, 5., aktualisierte Auflage

WITTAS, Paul und WAGNER, Anton, *Das Österreichische Heldendenkmal*, Wien (Offiziersgesellschaft) 1966

WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu Einer Psychologie der Architektur*, Berlin (Gebr.

Mann) 1999

WURZER, Rudolf, REINING, Hermann und MOLLIK, Kurt, *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone*, Wiesbaden (Steiner) 1980

YERASIMOS, Stèphane, *Konstantinopel. Istanbuls historisches Erbe*, Köln (Könemann) 2000

ZIMMER, Hans, *Westwerke, Ein Deutungsversuch: Ursprung, Bestimmung und Niedergang dieser karolingischen Einmaligkeit*, Berlin (Verlag für Wissenschaft und Forschung) 1998, 1. Auflage

Lebenslauf

Dipl.-Ing. Daniela Filipovits-Flasch
Otto-Bondy-Platz 1/3/3.07
1120 Wien
Tel. 0664 / 23 049 55
Email m.filipovits@utanet.at

geboren am 29.10.1971 in Eisenstadt, verheiratet, keine Kinder

Ausbildung

1990	Matura am BRG Oberpullendorf
1992	Matura an der Höheren Technischen Bundeslehr- und Versuchsanstalt Mödling, Kolleg für Möbel- und Innenausbau
1995-2001	Studium der Architektur an der Technischen Universität Wien
2001-2008	Doktoratsstudium an der Technischen Universität Wien

Berufstätigkeit

1992-1995	Tätigkeit im Architekturbüro Mag. arch. Johann Schandl, Eisenstadt
ab 2001	Tätigkeit im Architekturbüro Dipl.-Ing. Anton Mayerhofer, Wien

Wien, im Oktober 2008 Unterschrift