



1 *Vogelnesttreppe*, Neuer Plenarsaal des Bundestags in Bonn, 1992

Markus Dauss

Treppengeschichten: zwischen Vogelnest und Scala Sancta

„...und rechts die „Vogelnest“-Treppe, die die Präsidentin auf dem Weg von ihren Empfangsräumen zum Plenarsaal herabschreitet. Letztere, ein Werk von Behnisch & Partner, gehört zu dem erfrischendsten des Baus. An dieser Stelle erlaubten sich die Architekten, einen Akzent zu setzen, mit dem sie bewußt aus der allgemein klaren Ordnung ausbrachen. Die Grenze zwischen Raumgestaltung und Kunst am Bau ist hier verwischt – und für die Architekten vermutlich auch bedeutungslos.“¹

– so beschreibt Oliver G. Hamm in der *Bauwelt* von 1992 ein Element des im selben Jahr eingeweihten Neuen Plenarbereichs des Deutschen Bundestages in Bonn (heute: *World Conference Center Bonn*). Der Architekt und Publizist deutet an, dass mit der sogenannten Vogelnesttreppe (Abb. 1) mehr als nur ein unbedeutendes Detail vorliegt. Tatsächlich ist sie dafür zu exponiert: Das auffällige Stiegenkonstrukt ist aus dem Plenarsaal heraus sichtbar, ja wie eine Hängeskulptur in die Raumschale zwischen gläserner Saalwand und Außenmembran des Komplexes eingefügt.² Vor allem aber veranschaulicht der ausgestellte Auf- oder Abgang die Gestaltungsprinzipien des gesamten Behnisch-Ensembles: Strukturell ist die gegenläufige U-Treppe mit ihren stählernen Holmen eigentlich ein industrielles, rational kalkuliertes Konstrukt, das sich als Ergebnis von Standardisierung beschreiben ließe.³ Die leichte, ja filigrane Anmutung, welche hohe Materialökonomie mit Durchschaubarkeit kombiniert, teilt das frei tragende Konstrukt (faktisch ist es an einer stählernen Stütze eingehängt) zudem mit vielen anderen Treppen im Plenarensemble. Auch ihr ungewohnter Grundriss in Form eines Parallelogramms entspricht den verschobenen Geometrien anderer Stiegen des Ensembles.

Singulär ist allerdings, wie sich das Geländer bzw. der Handlauf in ein explosionsartig auseinanderstrebendes Stabwerk aus unverschraubten Ahornholzstäben auflöst. Es erscheint wie aus einem Prozess heraus arretiert, der nur chaostheoretisch zu fassen ist. Die collagehafte Struktur sprengt die Ordnung des Funktionalen und Normierten, scheint sich von Ergonomie- und Sicherheitsanforderungen bewusst zu trennen.⁴ Ein spielerischer Überschuss nimmt stattdessen Gestalt an.⁵ Dem industriell perfektionierten Produkt *Stahl-treppe* tritt etwas formal Offenes an die Seite, das unfertig und informell wirkt. Das Durchgeplante präsentiert sich als Unkalkuliertes, der Entropiegrad des Gebildes scheint hoch.⁶

Eine ähnliche Spannung kennzeichnet das gesamte Raumenemble des Behnisch-Baus (Abb. 2): Auch hier dominiert auf den ersten Blick rational Nüchternes, im doppelten Sinne exakt Berechenbares. Primär werden Eingangs-, Plenar- und Präsidialbereich von einem Trägerrost aus anthrazitgrauem Stahl und klaren, kühlen Materialien bestimmt. Er fasst die Zonen zu einer konstruktiv bestimmten Einheit zusammen.⁷ Die so überspannten Hallen stehen in der Tradition des Industriebaus.⁸ In ihrem Gerüst scheint eine technikbejahende Konstruktivität auf. Sie zelebriert die gestalterischen Möglichkeiten, die sich aus der statischen Leistungsfähigkeit industriell optimierter Materi-



2 Behnisch & Partner, *Neuer Plenarsaal des Bundestags* in Bonn, 1992

alen ergeben: Die großflächigen Verglasungen der mehrfach geschichteten Raumhüllen und Lichtdecken ermöglichen eine durchdringende Klarsicht und sachdienliche Helligkeit.⁹ Aber aus den Überlagerungen von ausgedünnten Konstruktionsgerüsten und transparenten Wandflächen ergibt sich auch eine ganz eigene Aura, die wiederum gelöst und verspielt anmutet, nicht nur technisch. Zudem durchkreuzen immer wieder unkonventionell gestaltete Elemente den eher sachlichen Rahmen.¹⁰ Sie gebärden sich überraschend eigenmächtig, tanzen gleichsam aus der Reihe, gehen über in ein Spiel losgelassener Formen.

Im Foyer trennt ein stählernes Mikado-Geländer (Abb. 3), ebenfalls mit skulpturaler wie ‚chaotischer‘ Anmutung, den Besucherbereich von der Abgeordnetenlobby.¹¹ Hinzu treten farbige Glas- und Aluminiumpaneele, schiefwinklige Geländer und Brüstungen, sowie Leuchtstoffröhren, Lichtreflektoren und -leisten. Sie durchschneiden den Raum, durchkreuzen das rationale Raster der sichtbaren Deckenkonstruktion. Symmetriebrüche sind dabei omnipräsent: Gerade die Platzierung von Erschließungselementen wie Brückentegen oder eben Treppen – egal ob im Innen- oder Außenbereich – trägt dazu entscheidend bei. Die große Massivtreppe, die die Abgeordneten durch die Lobby hinunter zum muldenartig eingebetteten Plenarsaal führt, ist seitlich aus der Hauptachse verschoben. Zudem ist sie trapezförmig aufgespreizt und schräg in den Raum hineingedreht. Geländer und Handlauf wirken windschief. Sie tragen den Anschein von etwas provisorisch Zurechtgebasteltem zur Schau.¹² Gespiegelt findet sich diese Beschaffenheit in der rheinseitigen Außentreppe des Präsidialbereichs. Andere Treppen im Ensemble erinnern an gewendelte Niedergänge oder Fallreeps (Abb. 4), also rein technische Konstrukte bzw. sogar ‚fliegende‘ Steighilfen aus dem nautischen Bereich, eine seit dem neuen bauen salonfähige Anleihe.

Behnisch bricht damit das Pathos der traditionellen Prachttreppe, die im Dienste der Machtrepräsentation mit ihrem sakralen Fond¹³ und der Inszenierung herausgehobener Persönlichkeiten steht.¹⁴ Er durchkreuzt Achsen der räumlichen Hierarchie, konterkariert Ordnungen der sozialen Bedeutsamkeit, lässt Logiken der monumentalen Vollendung erodieren und hinterfragt damit Ansprüche überzeitlicher Geltung.



3 Behnisch & Partner, *Foyer im neuen Plenarsaal des Bundestags* in Bonn, 1992; Rechterhand der Besucherbereich, linkerhand der Zugang für die Abgeordneten

Diese Gestaltungsmerkmale der Treppen, aber eben auch der übergeordneter Architektur, entsprechen den allgemeinen Dogmen des offiziellen Bauens der Bonner Republik, die ab der Nachkriegszeit formuliert worden waren.¹⁵ Bei den neuen Regierungsgebäuden, die auch der internationalen Repräsentation des demokratischen Deutschlands dienten, waren Eigenschaften wie Nüchternheit und industrielle Sachlichkeit nun verbindlich.¹⁶ Sie galten als Ausweis einer Rationalität, die sich von den rauschhaften Exzessen der NS-Zeit absetzen sollte. Staatliche Bauaufträge im Modus der modernen – wenn auch gehobenen – Indus-

triekonstruktion auszuführen, war als Symbol der gebotenen Selbstbescheidung und des freiwilligen Machtverzichts äußerst opportun. Es passte zudem ins Bild einer aufstrebenden Wirtschaftsnation, deren Prosperität Motor innerer Befriedung, aber auch Produkt wie zugleich Ausweis der Westintegration war.¹⁷ Auch die lockere Gruppierung von Baukörpern in der jeweiligen Landschaft aktivierte gestalterische Prinzipien der Moderne.¹⁸ Zu deren Rolle als Weltsprache hatten gerade auch die aus NS-Deutschland geflüchteten Exilanten beigetragen. Ihnen zu huldigen, ließ sich als Gestus der Wiedergutmachung verstehen. Es bekundete aber auch, in den Kreis der ‚zivilisierten Nationen‘ zurückgekehrt zu sein. Leichtes, Fragiles und Provisorisches galt als wünschenswert, weil es sich wohlthuend der ‚Unvergänglichkeit‘, ja ‚Ewigkeit‘ entgegenstellte, die das NS-Regime beschworen hatte. Ferner wurde damit dem stets nur vorläufigen Hauptstadtstatus Bonns entsprochen. Zentral waren bei Bauten der Bonner Republik auch Durchsichtigkeit und Einsehbarkeit als Schlüsselbegriffe der politischen Transparenzmetaphorik. Sie fungierten als demokratische wie partizipatorische Leitkategorien *par excellence* – richteten sie sich doch gegen die Obskurität und Entzogenheit diktatorischer Machtanmaßung.¹⁹ Helligkeit stand in scharfem Gegensatz zur ‚dunklen Zeit‘ mit ihren Bunkererfahrungen, aber zur Verdeckung auch ihrer moralischen Schuldhaftigkeit.

Nachweislich sah sich Behnisch – als dem Krieg Entkommener²⁰ – dieser architektonischen Haltung, die sich in der mythischen ‚Stunde Null‘ herausbildete, verpflichtet.²¹ Zugleich aber verlieh er ihr aber doch einen speziellen Turn, unterzog sie einer Zuspitzung:²² Wie wir gerade an seinen Treppenkonstrukten sehen können, steigerte er die Abkehr von der Ordnung des Monumentalen bis hin zu deren offensiver Störung, ja Zerstörung. Man könnte sogar von einer weitergehenden Erosion von architektonischer Ordnung überhaupt sprechen, bis hin zur Anmutung eines modern Ruinösen.²³ Indem der Architekt mit dem Topos der gestörten Ordnung spielt, setzt er den architektonischen Organismus unter Spannung.²⁴ Markierungen einer kühlen Rationalität und tektonischen Logik treten Zonen der ‚chaotischen‘ wie skulpturalen Artikulation losgelassener bzw. freigesetzter Elemente entgegen.²⁵ Oder, um es mit dem Eingangszitat zu fassen: ‚Prosaisches Bauen‘ tritt auf ‚freie Kunst‘.²⁶



4 Behnisch & Partner, *Treppe* im neuen Plenarsaal des Bundestags in Bonn

Behnisch selbst sah seine Vogelnest-Treppe, was dem bisher Entfalteten analytisch nicht entgegensteht, als Reflexion der außerhalb des umbauten Raumes sichtbaren Bäume, also eigentlich auf der Seite der Natur – mit ihrer prozesshaften Autopoiesis (im Sinne einer *natura naturans*).²⁷ Tatsächlich schaffen die zahlreichen Durchblicke auf den Außenraum ja eine sanfte Verzahnung mit dem landschaftlichen Kontext – auch das war schon in der Nachkriegsarchitektur eine bewährte Strategie,²⁸ gewissen Bauten ihre Dominanz zu nehmen, sie als weniger monumental, eher ‚heiter‘ erscheinen zu lassen, um den in ihnen behausten institutionellen Gefügen den hermetischen, selbstbezüglichen Geist zu nehmen und sie insgesamt aufzulockern. Behnisch bedient dieses Dogma durch Verglasung, aber auch Abtreppung des Gesamtensembles, das in verschiedenen Terrassen (Eingangsbauwerk, Lobby, Plenarsaal) auf das Niveau der Rheinuferpromenade absinkt. Vor allem aber wird bei Behnisch nun mit dem Blick auf Pflanzen oder Tierbauten als Inspirationsquelle eine biologische oder vegetabile Dimension unter- bzw. jenseits der anthropozentrischen humanen Ordnung aufgerufen.²⁹ Mit Verweis auf deren evolutionäres Zeitmaß – gleichsam temporale Lang- und nicht Kurzstrecke – lässt der Architekt die menschliche Kulturgeschichte etwas weniger bedeutsam erscheinen als das im monumentalen Diskurs verbindlich wäre. Selbst wenn man nicht auf diesen direkten Clash der Zeitordnungen (biologisch – anthropogen) schaut, sondern nur dem allgemeinen Hinweis auf den Faktor *Zeit* folgt, erkennt man: Der Architekt betont mit seinem wie zufällig fixierten Konstrukt Prozesshaftigkeit und Ergebnisoffenheit.³⁰ Man kann die darin aufscheinende Kontingenz als subversiven Kommentar zum traditionellen Gebot architektonischen *perfectio* verstehen: Es wäre ja auch möglich, die ‚Mikado-Stäbe‘ neu zu mischen und anders fallen zu lassen. Zugleich darf man dies aber auch als einen Verweis auf die zeitgenössische politische Kultur deuten: Die schwer durchschaubare Struktur der Hölzer spielt auf die nicht vorherbestimmte Verlaufsform der demokratischen Entscheidungsfindung in der argumentativ fundierten Debatte und ihre stets nur approximative Annäherung an eine bestmögliche Problemlösung an.³¹ Und ermöglicht das ‚Vogelnest‘ nicht auch einen ironischen Blick auf die iko-



5 Martin Witte, *Pädagogische Akademie Bonn*, 1933

Schwippert, von dem ein Teil für den Neubau des Plenarsaals niedergelegt wurde (nach massiven Auseinandersetzungen mit dem Denkmalschutz): Das bis Mitte der 1950er Jahre geschaffene Ensemble war selbst ein unter hohem Zeit- und Kostendruck realisierter Um- und Erweiterungsbau der pädagogischen Akademie von Martin Witte von 1932/33 (Abb. 5):³³ Diese wies asymmetrisch gruppierte, kubische Baukörper, eingeschnittene Fenster bzw. Fensterbänder und Flachdächer auf und wurde allgemein als zum ‚neuen bauen‘ oder der internationalen Moderne zugehörig gesehen.³⁴ Dieses ‚didaktische‘ Ensemble formte Schwippert zum Sitz des Parlaments um, das von nun an in der provisorischen Hauptstadt Bonn tagte. Er verankerte den Bau durch eine entsprechende Materialwahl stärker regional, dem Diktum der ‚Rheinischen Republik‘ entsprechend. Zugleich nahm er aber auch Anregungen aus der industriell unterlegten, rationalisierten Bildungsmoderne Amerikas auf³⁵ und schuf so ein helles, durchlichtetes Ensemble, dessen sachliche Aura und viel beschworener ‚menschlicher Maßstab‘ als im Gegensatz zum überlebten „Pathos“, zur falschen „Feierlichkeit“ der jüngeren Vergangenheit ge-



5 Hans Schwippert, *Bundeshaus Bonn*, 1949, Treppe im Foyer

nische Heraldik der Herrschaft, den Bundesadler an der Saalrückwand? Der ebenfalls von Behnisch entworfene, am Vorbild eines 1953 von Ludwig Gies für den Plenarsaal des alten Bundeshauses orientierte Wappenvogel erschiene so mehr als gefiederter Nestbauer denn als beeindruckender König der Lüfte.³²

Überhaupt lässt sich Behnischs gesamte Architektursprache als Fortsetzung des Bauens der Nachkriegszeit, aber auch als dessen kritisch-ironische Kommentierung lesen. Das verdeutlicht ein Blick auf das gerade genannte Bundeshaus des rheinischen Architekten Hans

sehen wurde, die Schwippert nun als unangemessene Tonlagen dechiffrierte.³⁶ Bei der Ausgestaltung des Inneren ließ der Architekt einen zeitgebundenen Purismus zur Geltung kommen – mit der Ergebnis einer „schlichten, klaren, unsensationellen Form“. ³⁷ Das sollte als Geste der Bescheidenheit gelesen werden, als ein bewusstes Nicht-Auftrumpfen – und dimmte tatsächlich auch das harsche Pathos herunter, das letztlich auch der Avantgarde der 1920er bzw. frühen 1930er Jahre zu eigen war. Insbesondere deutlich wird das bei den Treppenanlagen in

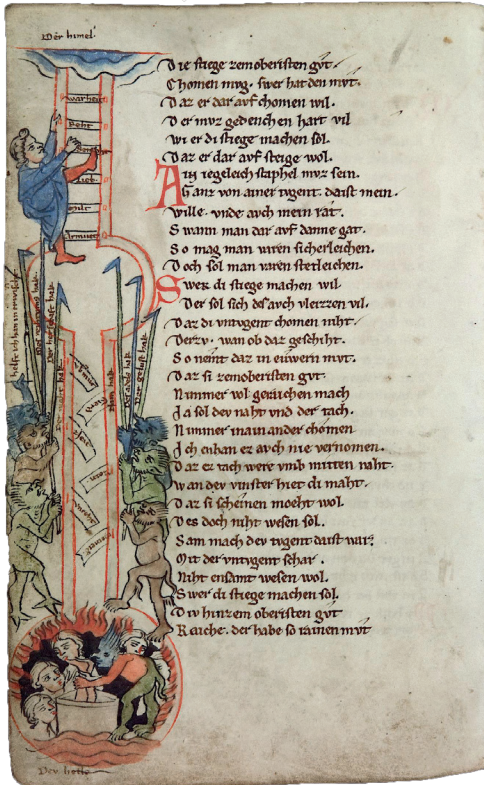
Foyer und Wandelhalle (Abb. 6), die als reduzierte, konstruktiv bestimmte Freiträger umgesetzt sind – vor allem im Vergleich zu programmatisch-ikonischen Treppenaufgängen der Ersten Moderne wie den gläsernen Wendeltreppen an Walter Gropius' Fabrikgebäude für die Kölner Werkbundausstellung oder der berühmten Haupttreppe des Dessauer Bauhauses.³⁸ In das kollektive (Bild-)Gedächtnis eingebrannt haben sich so nicht Schwipperts Treppen, sondern eher seine Tribünen: Diese hatte er anlässlich der konstituierenden Sitzung des Bundestages außen vor den großen Fenstern des Plenarsaales errichtet.³⁹ Die darauf stehenden Bürger setzten das theoretische Transparenzdogma nun in lebendige Praxis um. Überhaupt wurden performative Aspekte bei der Beschreibung des Baus auffallend stark betont, primär mit Bezug auf die parlamentarische Debatte, für deren prozessuale Rationalität nun, so der Tenor, ein idealer Rahmen zur Verfügung stand.⁴⁰ Der Transparenzgedanke konnte aber auch über den Rahmen der Institution hinaus geweitet werden und bezog dann die eigentliche Souveränitätsquelle, das ‚Volk‘, über die Figur der optischen Barrierefreiheit mit in den demokratischen Prozess ein.⁴¹

Diese Konstruktionen der Bürger-Tribünen, ephemere wie prozessbezogene, stehen in engem Bezug zu Behnischs Architektur – im Detail wie im Großen. Denn im eingemuldeten Plenarsaal des Neuen Plenarbereichs mit den Abgeordnetensitzen scheint die Gradierung der Schwippertschen Behelfskonstruktionen wieder auf. Gleiches gilt für die ‚schwebend‘ eingehängten Besuchertribünen des neuen Plenarsaals. In den sanft ansteigenden Reihen klingt zugleich das uralte Konzept der Sitztreppe wieder an, das mit dem attischen Theater auch Teil der Ursprungsmythologie der Demokratie ist.⁴² Auch in der Architektur der Bildungsreform der 1960er und 1970er Jahre waren Sitztreppen wieder ein beliebtes Feature.⁴³ Sie sollten die Kommunikation selbstorganisierter, heterogener Gruppen fördern, die soziale Vernetzung und eigendynamische Raumanneignung steigern sowie als frei nutzbare Plattformen etablierten Institutionen ihren normativ-restriktiven Charakter nehmen. Dafür konnten sie sogar mit Sitzgruben kombiniert werden. Besetzbare Treppen wurden auch zum zentralen Element von Hallen bzw. Foyers gemacht. Als sogenannte Lerntreppen-Hallen sollten sie die räumliche wie zugleich soziale Erschließung von Bildungsbauten garantieren. Als profilierter Schulbauer war Behnisch mit diesen Konzepten vertraut und importierte sie nun auch in die Landschaft der politischen Institutionen.⁴⁴

Treppen sind generell Erschließungselemente, gelten daher als primär funktional oder infrastrukturell bestimmt.⁴⁵ Sie lösen Höhenunterschiede in kleinere Einheiten auf, die für den schreitenden menschlichen Körper zu bewältigen sind. An die Stelle von Niveausprüngen tritt das Prinzip der Differenzierung. Stets sind Treppen gebauter Ausweis des technischen Machbaren, des in schwieriger Umgebung zu Bewerkstellenden. Das veranschaulicht schon die älteste Holzstufe Europas, die dendrochronologisch auf das Jahr 1344 v. Chr. datiert wird und im bronzezeitlichen Salzbergwerk Hallstatt (Abb. 7), also in einer subterranean, prinzipiell menschenfeindlichen und eigentlich erst durch die Treppe selbst erschließbaren bzw. vor allem ausbeutbaren Sphäre, gelegen ist.⁴⁶ Es gilt aber auch noch für die Eisentreppe eines unverkennbar modernen Konstruktes, des industriell anmuten-



7 Vermutlich älteste Holzstufe Europas, Salzbergwerk Hallstatt, 1344 v. Chr.



8 Thomasin von Zerklare, *Welscher Gast* (A) – Bayern (Regensburg?), um 1256, Bildzyklus zum ‚Welschen Gast‘, Motiv Nr. 87, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 389

den Eiffelturms, nicht zufällig Bühne für das fotografische Porträt des ‚genialen‘ Konstrukteurs und ‚großen Mannes‘ Gustave Eiffel.⁴⁷

Beim Bau jeder Treppe sind Verbindung und Trennung, d.h. Kontinuität und Segmentierung, verschwistert. Dass aber schon dies nicht nur technische Begriffe sind, sondern auch soziale, sollte schon deutlich geworden sein: Treppen ordnen nicht nur Räume entlang von Erschließungsachsen an, sondern schaffen auch gesellschaftliche Ordnungen⁴⁸ – genau das ist der Aspekt, an dem Behnisch sich abarbeitet: Er akzeptiert ihn grundsätzlich, aber begreift ihn auch als Ansatzpunkt für Neuordnungsversuche, bis hin zur Integration von Unordnung. Schon der lateinische Begriff für *Treppe*: *gradus*, der *pars pro toto* neben dem bekannteren *scalae* steht, weist die Mehrfachbedeutung von *Schritt*, *Stufe*, *Stellung* auf und bringt so die physiologische, bauliche und soziale Dimension zusammen.⁴⁹ *Position* kann hier buchstäblich, konkret räumlich, verstanden werden, aber eben auch metaphorisch, als einen sozialen Grad oder Rang anzeigend. (Metaphern wie die ‚soziale Leiter‘ oder einfach ‚sozialer Auf-, und ‚Abstieg‘ verdeutlichen das).⁵⁰ Auch dabei ist relevant, ob die Anknüpfungs- oder Separierungsfunktion im Vordergrund steht. Dient die Sichtbarkeit der sich auf der Treppe Präsentierenden dazu, sie als greifbar- und zugänglich zu insze-

nieren? Oder werden sie primär als buchstäblich exzellent (=hervorragend) vorgeführt, als in eine unzugängliche Dimension des sozial Sakrosankten erhoben? Eine ähnliche Polarität greift auch bei der sakralen Sphäre, wie im allbekannten Topos der alttestamentlichen *Himmels-* oder *Jakobsleiter* archetypisch ausformuliert (Abb. 8), diesem zentralen Ingredienz der Erzählung von Jakobs Traum (Gen. 28, 10-23):⁵¹ Das in der Höhe thronende Göttliche kann sich im Modus des Versprechens oder der Vision als potentiell zugänglich oder kommunizierend zeigen,⁵² vermag sich aber auch als schweigend, nebulös, unerreichbar zu manifestieren. Die *stairway to heaven* erscheint dann also zu steil oder versperrt.⁵³

Beide Varianten, sowohl die Präsenz wie die Absenz, sind Mechanismen der weltlichen oder geistlichen Macht. Sie muss nicht nur über eine reale Machtressource, etwa einen konkreten Höhenvorteil, verfügen, sondern bedarf stets auch der bühnenhaften Inszenierung.⁵⁴ Beides bieten Treppen. Dabei sind vielfältige Übergänge und Vermittlungen zwischen den Extremen – Zugänglichkeit und Entzug – mitzudenken. Denn sogar Herausgehobenes (egal ob personal oder abstrakt gedacht) bedarf der Bindung, Zustimmung, der Akklamation, ja der Huldigung – die auf einer Treppe szenisch vollzogen werden kann⁵⁵ – und vielleicht, zumindest in reflexiven Systemen, sogar der Kritik. Wird diese zu vehement geäußert, kann die Verbindung abreißen oder die kommunikative Konstellation auf der Treppe

kippen.⁵⁶ Dann verwandelt sie sich in eine prekäre Zone. Die Machtbalance wird destabilisiert, so dass es sogar zum Treppensturz kommen kann.⁵⁷ Behnisch spielt im Plenarsaal genau mit dieser prekären Konstellation, diesem Motiv der Instabilität.

Tatsächlich ist manche Treppe nicht erst bei der Aneignung, sondern schon beim Bau zur Konfliktzone geworden: Bei der Konzeption der sog. Spanischen Treppe in Rom etwa⁵⁸, einer der berühmtesten Treppen der Weltarchitekturgeschichte, gerieten zwei bauwillige Machthaber aneinander, der Papst und der französische König; eine entsprechend langwierige Planung, die bis in die 1660er Jahre zurückführt, und Umsetzung war die Folge.⁵⁹ Die realisierte Form der Treppe, für die Francesco de Sanctis verantwortlich zeichnete (1723–26), war mit ihrem dynamischen Fluss konkav-konvexer Stufen und Terrassen als ein barockes *teatro* – Ort des Gesehenwerdens, vor allem aber des Sehens – angelegt.⁶⁰ Insofern kann man auch hier bei der Treppenanlage mit Fug und Recht von einer Arena der Machtkämpfe sprechen.

Überhaupt sind Treppen häufig ambivalent besetzte Orte oder Zonen, obwohl – oder gerade weil – sie zu Bühnen der Macht auf- und ausgebaut werden können. Die postkoloniale Theorie Homi K. Bhabhas hat daher auch Treppen(häuser) zu einer zentralen Metapher ihres Vorhabens gemacht, ist sie doch kritisch gegenüber Machtasymmetrien eingestellt und daran interessiert, Logiken der verräumlichten Unterdrückung zu dekonstruieren. Ihm zufolge fließen auf Treppen unterschiedliche Machtebenen zusammen, konfligieren differente, ja teils gegensätzliche soziale Positionen.⁶¹ Zugleich aber kommen auch Identitäten in Kontakt und Austausch, bis hin zur gegenseitigen Überlagerung und transkulturellen Durchdringung; die postkoloniale Theoriesprache spricht sie als ‚Hybridisierungen‘ an.⁶² Relevant sind nicht nur Dynamiken des Auf- und Abstiegs, sondern auch des Überlappens und De-Platzierens. Die Treppe kann also auch die Zone sein, auf der angestammte Orte geräumt und normative Positionen aufgegeben werden. Sogar koloniale Translokation können so umgekehrt werden. Die permanente Differenzierung von Positionen ersetzt dabei dann die lokale Fixierung von Identitäten. Bei der Treppe als Ort des permanenten Übergangs treten an deren Stelle nicht-heteronormative Entwürfe, so zumindest die Vision,⁶³ die derartige Räume als *third space*, also als einen dritten, fluiden Raum bezeichnet, der sich zwischen essentialistischen Identitätsmarkierungen erstreckt.⁶⁴

Dominant ist allerdings historisch nicht das Flexible, sondern eher das Normative gewesen, und zwar nicht erst in einem sozialen, sondern schon technischen Sinne: Treppen sind früh die ‚idealen‘ Objekte der Bemühungen um von Standardisierung und vor allem Normierung gewesen. Sind sie doch physisch gefährliche (wir erwähnten die Sturzgefahr bereits) wie statisch gefährdete Konstrukte. Das sieht man am unteren Rand der Moderne: In Absetzung von der gestalterischen wie auch metrischen Varianz von Treppen des Mittelalters setzt ein Normierungsdiskurs ein,⁶⁵ den man im Hinblick auf die Herausbildung eines ‚biopolitischen‘ Paradigmas (Foucault) als fast genauso aussagekräftig wie die ‚Geburt des Gefängnisses‘ verstehen kann. Er unterzieht Treppen einer ergonomischen wie sicherheitstechnischen Optimierung und Normierung und standardisiert das Bauelement so einem universellen Tool konventioneller Raumerschließung, Planorganisation wie Nutzerkonditionierung.

Eine am empirischen Schrittmaß orientierte Berechnungsformel für das optimale Verhältnis von Stufenbreite und Steigungshöhe von Tritt- und Setzstufen legt erstmals François Blondels *Cours d'Architecture* von 1698 vor – eine sehr langlebige Gleichung und eine Art performativ gefasste Proportionsbestimmung.⁶⁶ Sie ist Teil des Konzepts der *commodité*, einer möglichst sinnreichen Anordnung der Räume, Einbauten und Erschließungen. Noch Ernst Neufert, der ‚Normierungspapst‘ des 20. Jahrhunderts,⁶⁷ übernimmt diese Empfehlung unverändert in seine *Baukonstruktionslehre*.⁶⁸ In dessen äußerst einflussreichen, vielfach aufgelegten Handbuch geht es um die Konstruktion administrativ

bzw. industriell standardisierter Bauten, aber auch statistisch schematisierter Nutzer und Bewegungsmuster.⁶⁹ So ist Neufert unter anderem an der Prävention von Unfällen sowie der schnellen Evakuierung von Gebäuden im Brandfall interessiert. Letztlich führt dieser Weg zur modernen Fahrtreppe als hochuniformem, vereinheitlichtem wie normiertem Produkt.⁷⁰ Und es ist genau diese starke, seit der Frühen Neuzeit durchlaufende normative Besetzung von Treppen, durch die auch Behnisch sich herausgefordert sah. Sein Vogelnest-Treppenkonstrukt hinterfragt die etablierten Standards kritisch und lässt sich als dekonstruktiver Kommentar zum Normierungsgedanken lesen, auch wenn die Sprengung des Normativen sich im Wesentlichen auf das Geländer, nicht aber den normgerechten Treppenlauf beschränkt. Im signifikanten Detail formuliert Behnisch synekdochisch eine Art Architekturtheorie *en miniature*.

Dabei ist es auffallend, dass in der architekturtheoretischen Tradition eine Thematisierung der Treppe im eigentlichen Sinne fehlt – eine explizite ‚Theorie der Treppe‘ hat sich historisch kaum herausgebildet. Dem schon erwähnten Blondel ist zustimmen, wenn er nach seinem Durchgang durch die maßgeblichen Architekturtheorien ab der Antike und Frühen Neuzeit – von Vitruv über Alberti, Palladio und Scamozzi bis hin zu Savot – fast frustriert nur ein Manko feststellen kann: Treppen hätten kaum Aufmerksamkeit erhalten, ja, sie wären sogar weitgehend maximal notwendiges Übel, ja als Hindernis der Architektur gesehen worden.⁷¹ Blondels eigener Traktat nun vollzieht eine Aufwertung von Treppen. Müssten sie doch als repräsentative Erschließungselemente gelten, die auf den ersten Blick ersichtlich seien!⁷² Er steht aber zugleich selbst schon im Bann eines infrastrukturellen Paradigmas, das die Ergonomie der Treppen und ihre Passung in die Gesamtdisposition des Gebäudes privilegiert. Eine ähnliche Ausblendung bzw. Ausrichtung kennzeichnet übrigens nachweislich auch andere transitorische Räume wie Korridore.⁷³ Sie sind ebenfalls eigentlich zentrale Verbindungsglieder zwischen architektonischer Tradition und Moderne, aber zugleich auch *blind spots* der theoretischen Reflexion.

Mit Treppen als eigenwertigen Elementen hat sich erst unsere Gegenwart wieder intensiver monographisch beschäftigt. Sie gelten nun als basale *fundamentals* der Architektur wie als zugleich als zentrale Gestaltungselemente von Räumen.⁷⁴ Die Spannweite der Untersuchungen reicht dabei von einer fast monomanischen, auf jeden Fall äußerst gelehrten *Scalalogie*⁷⁵ bis zu hin zu publikumswirksamen Bildbänden, die allerdings häufig mit kulturwissenschaftlich reflektierenden Einleitungen versehen sind.⁷⁶ Dabei fließt ein verstärktes analytisches Interesse für Übergangsräume mit hoher Designaffinität zusammen⁷⁷ – letztere können moderne Treppen als skulpturale wie ikonische, fast schon wieder ornamentale Ensembles tatsächlich gut bedienen.

Allerdings steht auch schon historisch der geringen Wertschätzung für Treppen in der Theorie ein durchlaufend hohes Praxiswissen entgegen, das stets ihre repräsentative Bedeutung und überhaupt ‚überhöhende‘, potentiell rangsteigernde Funktion erkannt hat. Gerade weil das implizite Wissen um den Wert von Treppen so ausgeprägt war, sind die Beispiele überaus zahlreich und die Varianz der entsprechenden Gestaltungen auch so hoch.

Es wäre daher vermessen, die Architekturgeschichte der Treppen in wenigen Zeilen resümieren zu wollen.⁷⁸ Ist doch ihr ältester gestalterischer Einsatz schon für das prähistorische Göbekli Tepe (Türkei) um ca. 10. 000 Jahre v. Chr. nachweisbar.⁷⁹ Selbst wenn man beim historischen Durchgang Treppen primär als Pathosformeln und ‚Bühnen der Macht‘ fokussiert, wären noch zu viele Differenzierungen zu beobachten: Man müsste dann etwa entscheiden, ob man eher über den sakralen oder profanen Bau spricht – besteht zwischen diesen doch gerade bei der Formulierung von Macht ein enger Austausch. Zudem wäre zwischen Außen- bzw. Freitreppen und Innentreppen zu unterschei-

den. Auch wären dabei wiederum mannigfaltige Übergänge zwischen den Kategorien zu berücksichtigen. Sie haben ihre ja wohl prominenteste Formulierung im berühmten Treppenaufgang Michelangelos zur Laurenziana⁸⁰ mit ihrem plastischen Hin- und Herfließen zwischen Innen- und Außenraum gefunden:⁸¹ Das von der Treppe bestimmte Vestibül ist *per definitonem* ein Innenraum, aber als Antithese, ja Inversion des eigentlichen Lesesaals angelegt. Dessen asketischer, abstrakter, klarer Gestaltung stemmt es sich mit skulpturaler Opulenz, aber auch einer gewissen Rätselhaftigkeit entgegen: Gerade die blinden Fenster und gefangenen Säulenpaare der Wände tragen zu beiden Eindrücken bei. Vor allem aber sind sie Requisiten, die eher einer Fassade zuzuordnen wären und damit den Suggestion der Treppen an die Seite treten, sich im Außenraum zu befinden.

Ferner wären bei einem Resümee der Treppengeschichte auch verschiedene Auftragskonstellationen und entsprechende Bautypen zu bedenken wie Defensiv-, Sakral-, Kommunal- und Zivilbauten (bürgerliche Wohnhäuser), zwischen denen ebenfalls eine rege Kommunikation bestand. Vor allem verlangte dabei nach gesonderter Darstellung, wer hier wo – eben meist oben – präsent war und wie er dorthin gelangte, also die kaum vollständig zu erfassende Vielfalt soziale Aneignungen der Treppen oder der von ihnen erschlossenen Ebenen. So erscheint die erhöhte Position unterschiedlicher sozialer Gruppen (geistliche oder weltliche Herrschaft, Domkapitel, Kollegien, Stadträte etc.), etwa gerade *im* oder auch *am* mittelalterlichen Sakralbau, als extrem facettenreich. Das zeigte der Blick auf Emporen, also Plattformen im Obergeschoss zum Verweilen oder Sich-Präsentieren, mitsamt ihrer Erschließung.⁸² Und die soziale Multifunktionalität (Herrschaftsrepräsentation, Huldigung, Heilumsweisung etc.) von Erhöhungen war stets so groß, dass sie kaum ohne große Verluste summarisch zu behandeln wären. Auch die Erörterung, wie sichtbar oder inszeniert der Weg nach oben ist, wäre buchfüllend. Gerade im Übergang von Mittelalter und Früher Neuzeit wären hier aussagekräftige Beobachtungen zu machen.

Hier seien nur einige potentielle Fragen formuliert, mit denen sich eine Geschichte der Treppen in diesem Zeitraum strukturieren ließe: Was bedeutet etwa die zunehmende Exponiertheit von Treppentürmen, ihre sichtbare Platzierung am oder im Baukörper bzw. in der Fassade? Entsprechende Aufmerksamkeit verdiente der Aufwand bei der (Aus-)Gestaltung von Treppenanlagen bis hin zu ostentativen Bravourstücken, zu denen gerade Wendelsteine werden avancieren (wie in Meißen und Chambord), einschließlich ihrer Einwölbung und Öffnung.⁸³ Gleiches gälte für die zunehmende Öffnung auf den Außenraum und die Ermöglichung eines kulturell wie politisch zunehmend stärker aufgeladenen Landschafts- und Herrschaftsblicks.⁸⁴

Zu berücksichtigen wäre ferner, dass nicht jede Epoche zwangsläufig durchweg dem ‚Kultus des Vertikalen‘ huldigt, sondern dass es auch zu parallelen Verräumlichungen der Herrschaft entlang horizontaler Achsen kommen kann.⁸⁵ Zwar kennt die Antike die Erhöhung des Tempels durch *krepis* oder *podium*. Faszinierend ist es aber, dass gerade das römische Altertum, das den Typus des Podiumstempels schafft, bei der Inszenierung personaler Macht stark in der ebenen Dimension vorgeht. Auch der Weg in die Höhe, der im Frühmittelalter, im karolingischen Sakralbau und im ottonischen Profan- bzw. Saalbau beschritten wird, benötigt und erhält entscheidende Anstöße aus der Verbildlichung vertikaler Anordnungen kaiserlicher Macht in Relief oder Mosaik.

Trotz aller gebotenen Differenzierungen darf man die These wagen, dass Höhenstreben und damit Treppen sich zu den architektonischen *fundamentals* von fast anthropologischer Universalität zählen lassen. Sie gehören zu den transhistorisch und wohl auch -kulturell immer dann eingespannten Elementen, wo es um die Visualisierung wie Verkörperung von Machtgefügen und -gefallen geht. Freilich ist dabei gleichzeitig, dazu mahnt uns allein schon die in sich graduell intern gestufte Struktur



9 Balthasar Neumann, *Heilige Stiege auf dem Kreuzberg*, Bonn, 1746

jeder Treppe, die Idee eines monolithischen Auftritts von Bauwerk und Machthaber differentiell zu handhaben, d.h. zu zerlegen. Analoges gilt für den Blick auf die historische wie geographische Verbreitung von Treppen, der ein Tableau von hoher interner zeiträumlicher Varianz und Differenziertheit zutage förderte. Beides sind Aspekte, die auch Behnisch, das zeigt der Blick auf sein Gesamtwerk,⁸⁶ in seine variantenreichen Treppenkonzeptionen integriert.

Nehmen wir abschließend diese Einsicht beim Wort und schauen uns im regionalen Radius des Raumes um Bonn nach Werken um, die sich zu Behnischs Dekonstruktion der Prachttreppe in spannungsreichen Bezug setzen ließen. Ein exemplarisches lokales Beispiel dafür, wie eine Treppenanlage mit maximalem Pathos aufgeladen werden kann, stellt die frühneuzeitliche Heilige Stiege auf dem Bonner Kreuzberg (Abb. 9) dar. Letzterer hatte sich spätestens schon seit dem Mittelalter als ein zentraler Ort der Volksfrömmigkeit etabliert, war sukzessive mit Bildstöcken und Kapellenbauten markiert worden und erfuhr schließlich im 17. Jahrhundert auch durch die Ansiedlung eines vom damaligen Kurfürsten Ferdinand berufenen seelsorgerischen Bettelordens offizielle Förderung.⁸⁷ Die Treppe wurde von Balthasar Neumann im Auftrage des Kurfürsten Clemens August, eines höchst baulustigen Herrschers, 1746–51 im Anschluss an den Chor der schon bestehenden 1627–28 er-

bauten Wallfahrtskirche entworfen. Sie lässt sich als Kulmination eines älteren Kreuzwegs (Sieben-Schmerzen-Verehrung) verstehen, der sich Hügel hinauf zog, sowie als Endpunkt einer in ost-westlicher Richtung bis zum Eingang des Stiegenhauses verlaufenden Allee, die der Kurfürst anlegen ließ. *Pathos* lässt sich hier im doppelten Sinne wirksam begreifen: Es fordert erstens zum performativen, sensorisch-physischen Nachvollzug der Leiden Christi (*compassio*) im Rahmen der (Oster-)wallfahrt auf. Es nobilitiert zweitens symbolisch handfeste Machtansprüche, hier des erzbischöflichen Auftraggebers, vereinte dieser doch eine besondere Fülle von hohen Reichsämtern auf sich.⁸⁸ Bestimmend ist das Zusammenspiel der Skulpturengruppe in der Fassade über dem Portal des Stiegenhauses, einer *Ecce-Homo*-Szene, mit der illusionistischen Ausmalung von Wänden und Decken im Inneren. So entsteht ein suggestives Rahmenprogramm, das theatrale Präsenz und immersive Aura vereint.⁸⁹ Ein ähnliches Programm flankiert den Aufstieg des Pilgers auf dem mittleren Treppenlauf (der auf Knien stattzufinden hat), der, gleichsam in den Fußstapfen Christi, im Zeichen von *humilitas* und der Läuterung zur Kreuzkapelle emporläuft bzw. kniet. Authentizität garantieren dabei die indexikalischen, ja verkörpernden Zeichen, sprich: die Reliquien, die in drei der 28 Setzstufen der Stiege eingelassen sind. Gleiches leisten die mit Kreuzen markierten Blutspuren, Verweise auf die Realpräsenz Christi.⁹⁰ Zwar liegt hier eine – vor allem über andere modellhafte Nachbildungen (Wiener Minoritenkirche, Prag) vermittelte – Imitation eines ‚Urbildes‘ vor, der römisch-lateranischen bzw. jerusalemischen *Scala san(c)ta*.⁹¹ Das beeinträchtigt im Wahrnehmungshorizont der Zeit die Erfahrungsoriginalität keineswegs, im Gegenteil, garantiert sie gerade. So suggerieren auch die spektakulären Scheinuhren (Uhren mit

10 Balthasar Neumann u.a., *Treppenhaus des Schlosses Augustusburg* in Brühl, 1750

Minutenzeiger waren damals technisch noch eine Novität) emphatisch, sich in der Zeit des Passionsgeschehens zu bewegen, und negieren die historische Distanz zum biblischen Narrativ.⁹² Sie schließen zudem die vergängliche Zeit der lebensweltlichen Gegenwart an die unvergängliche Sphäre der göttlichen Ordnung und des ewigen Heils an; auch hier steht konzeptionell und ikonographisch eine lange Tradition des liturgischen Zeitmaßes sowie der Stundendarstellung im Hintergrund. Verstärkt wird diese Vision von einem in die Architektur eingebauten Blickregime,⁹³ das zwischen Teilhabe und Exklusivität changiert: Die „Auferstehung Christi“ war dem Deckengemälde des exquisit-exklusiven Fürstenoratoriums hinter der Empore der Heiligen Stiege vorbehalten, konnte von den Betenden allerdings auch durch das Rundbogenfenster in der Altarnische am oberen Ende der Stiege eingesehen werden. Die Gesamtanlage umfasste auch Blickachsen, die die Sichtbarkeit des Ensembles in der Residenzlandschaft der Wittelsbachischen Sekundogenitur sicherstellten.⁹⁴ Die im Dekor der Front wie des Aufganges omnipräsenten Leidenswerkzeuge, die durch die läuternde *compassio* zu Erlösungsmedien, Buß-, Heils- oder Triumphzeichen umgedeutet werden, standen Seite an Seite mit fürstlichen Monogrammen und Wappen, was die Rede von einem ‚Pathos der Macht‘ tatsächlich angemessen erscheinen lässt. Das Kreuz, Telos der Stiegenanlage, konnte dabei zu einer für die Andächtigen begehbaren Treppe oder Leiter umgedeutet werden, einer Reprise des Motivs der alttestamentlichen Jakobsleiter, Symbol der Verbindung von Menschenwelt und Gottessphäre oder der Wiederzugänglichkeit des Paradieses (*scala paradisi*).⁹⁵ Pathos und Erlösung waren dabei zwei eng beieinander liegende Modi, die beide von einer aufsteigenden Wegspur erschlossen wurden.

Gespiegelt findet sich diese Funktion einer Treppe als begehbarer Pathosformel im Treppenhaus des Schlosses Augustusburg im nahen Brühl (Abb. 10), vom gleichen Auftraggeber-Architekten-Paar geplant und 1761 fertiggestellt.⁹⁶ Anders als die Heilige Stiege erschließt sie nicht nur Räume der Transzendenz, sondern vor allem der herrscherlichen Repräsentation, nämlich die mehrfach gestaffelte, einer ikonographischen Steigerungslogik folgende Hauptraumfolge des Schlosses. Das eröffnende Treppenhaus ist dabei nur Teil eines gattungsübergreifenden Ensembles: Es setzt auch eine Skulptur in Szene, die der denkmalhaften Verklärung des Fürsten dient und eröffnet ideale Blicke auf die Hauptszene des Deckenfreskos. Zugleich fungiert die Anlage, eine dreiläufige E-Treppe, als Rückgrat eines Raumes, der durch Material- wie Farbenvielfalt gekennzeichnet ist. Seine verschiedenen Ebenen werden durch die Treppenläufe mit ihren filigranen schmiedeeisernen Ziergeländern zusammengebunden.⁹⁷ In Allianz mit der allegorisch idealisierenden Deckenmalerei Carlo Carlones entsteht ein erhebendes Raumkonstrukt. Es ist programmatisch⁹⁸ wie medial vielschichtig⁹⁹ und gewährleistet so ein hohes Raffinement des Machtauftritts. Insbesondere das teilvergoldete Geländegitter aus der Hand Johann Georg Sandteners mit heraldischer Ornamentik steht ganz im Zeichen der persönlichen Macht, die hier in perfekter Form auftritt. Es ist damit ein historisches Gegenbild zu Behnischs Vogelnest-Treppengeländer. Aber auch dieses scheinbar chaotische Konglomerat lässt sich als ‚Adlerhorst‘ demokratischer Lufthoheit oder als ‚Brutstätte‘ für Ideen zur Ausgestaltung der freiheitlich-demokratischen Grundordnung lesen – und wäre damit auch Teil einer Ordnung der Macht, wenn auch einer komplex, ja diffus organisierten.

Endnoten

- 1 Oliver G. Hamm: „Am Ende eines langen, steinigen Weges. Neuer Plenarbereich. des Deutschen Bundestages in Bonn“, in: *Bauwelt* 41 (1992), S. 2341–2354.
- 2 Christian Schittich: „Die Erschließung als Konzept“, in: ders. (Hg.), *Erschließungsräume: Inszenierte Wege und innovative Grundrisskonzepte*, München 2013, S. 9–21, hier S. 9.
- 3 In den 1960er Jahren hatte Behnisch sich stark dem standardisierten, rationalisierten Industriebau mit präfabrizierten Teilen zugewandt und die ihm innewohnenden Freiheitsgrade in entsprechenden Bauten erprobt.
- 4 Detail. *Zeitschrift für Architektur & Baudetail*, 2/2000, Treppenkonstruktionen, S. 163.
- 5 Zu dieser ludischen Dimension, die auch beim Entwurfsprozess griff: Andreas Uebele (Hg.): *Behnisch & Partner, ein Gang durch die Ausstellung*, Ausst. kat. Stuttgart 1992, Graz 1993, Berlin 1993–94, S. 83.
- 6 Das heißt, der Grad der Zerstreung bzw. die Vielfalt potentiellen Mikrozustände, die das System (hier die Treppe) im gegebenen Makrozustand annehmen könnte, ist hoch.
- 7 Die Zerlegung eines Ensembles in diverse, autonome Einheiten gehörte zu den Gestaltungsstrategien der Zweiten Stuttgarter Schule, die Behnisch während seines Studiums prägte – allen voran die Entwürfe Rolf Gutbrods. Die „Individualität der Teile“ konnte man auch metaphorisch als Absage an Vorstellungen von Totalität verstehen. Hierzu: Elisabeth Spieker: *Günter Behnisch – Die Entwicklung des architektonischen Werkes. Gebäude, Gedanken und Interpretationen*, Phil. Diss., Stuttgart 2005, S. 7, 32.
- 8 Rita Süßmuth lobt emphatisch Transparenz und Provisorisches des Behnisch-Baus als ideale Verkörperung des bundesrepublikanischen Selbstbildes; siehe dazu ihr Vorwort zu: Ingeborg Flagge, Wolfgang J Stock: *Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1992, S. 7.
- 9 Hamm 1992 (wie Anm. 1), S. 2347.
- 10 Dazu und zum Folgenden: Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 301–304.
- 11 Zu Behnischs programmatischen Abschied von den regulativ-normativen Formen der Ordnung (auch der sich demokratisch verstehenden) und seiner Kritik an den formal-rationalen Apparaten der Machtausübung (auch der legitimen), die gerade in seinem Bild des Mikados als Spiel individueller wie kontingenter Kräfte Gestalt annimmt: Vincent August: „Ikonologie der Transparenz: Demokratie im Zeichen von Rationalität und Reinheit“, in: *Leviathan*, 46(34), 2018, S. 117–147, hier: S. 138.
- 12 Zu einer genaueren Verortung dieser intendierten Anmutung eines Ordnungs- und Stabilitätsbruchs: Günter Behnisch: „De-konstruktivismus?“, in: *Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt*, hrsg. von Gert Kähler, Basel 2014, S. 93–104.

- 13 August 2018 (wie Anm. 11), S. 138.
- 14 Zu einer solchen Konnotation der Behnischen ‚Improvisationsspiele‘: Wolfgang Pehnt: *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005, S. 438.
- 15 Umfassend dazu, vor allem von Seiten der Diskurse und Architekturrezeption her: Elisabeth Plessen: *Bauten des Bundes 1949–1989. Zwischen Architekturkritik und zeitgenössischer Wahrnehmung*, Berlin 2019.
- 16 Dazu und zum Folgenden: Paul Sigel: *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000, S. 201–206; Werner Durth: *Paul Sigel, Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels*, Berlin 2009, S. 527–561, vor allem: S. 527. Heinrich Wefing: *Parlamentsarchitektur. Zur Selbstdarstellung der Demokratie in ihren Bauwerken. Eine Untersuchung am Beispiel des Bonner Bundeshauses*, Berlin 1995, S. 86–120; ders.: „Abschied vom Glashaus. Die architektonische Selbstdarstellung der Bundesrepublik im Wandel“, in: *Dem Deutschen Volke. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude*, hrsg. von dems., Bonn 1999, S. 138–163, v.a. S. 141–146; Wolfgang Kil: „Das sympathische Experiment“, in: *Dem Deutschen Volke – Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude*, hrsg. von Heinrich Wefing, Bonn 1999, S. 102–115, hier S. 101f.
- 17 Anhand eines anderen prominenten Beispiels, aber mit vielen verallgemeinerbaren Beobachtungen: Andreas Schätzke: „Repräsentation im Verborgenen“, in: *Sep Ruf. Kanzlerbungalow, Bonn, mit Fotografien von Paul Swiridoff*, hrsg. von dems. und Joaquín Medina Warmburg, Fellbach 2009, S. 6–15; Joaquín Medina Warmburg: *Transatlantischer Bungalow*, in: ebenda, S. 16–23.
- 18 Dazu und zum Folgenden z. B.: Georg Adlbert: *Der Kanzlerbungalow. Erhaltung, Instandsetzung, Neumutzung, Ludwigsburg*, Stuttgart, 2009, S. 6–41, hier v.a.: S. 25–29.
- 19 Carola Ebert: *Entspannte Moderne. Der westdeutsche Bungalow 1952–1969 als Adaption eines internationalen Leitbilds und Symbol einer nivellierten Mittelschichtsgesellschaft*, Phil. Diss., Kassel 2016, v.a. S. 186–186.
- 20 Behnisch war Jahrgang 1922, machte die Kriegszeit also als junger Erwachsener und Soldat, wenn auch ohne traumatisierende Verwendungen durch. Dennoch zog er, wohl auch auf Basis seines freidenkerischen Elternhauses, eine kritische politische Bilanz dieser Zeit. Dazu: Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 13f.
- 21 Behnisch wurde durch sein Studium in Stuttgart stark durch die ‚Zweite Stuttgarter Schule‘ mit ihren beim Wiederaufbau und in der Nachkriegsarchitektur einflussreichen Figuren wie Richard Döcker, Günter Wilhelm, Rolf Gutbrod oder Heinrich Lauterbach geprägt. Diese Lehrer Behnischs selbst standen wiederum im hohem Grade im Geiste der ‚Ersten Stuttgarter Schule‘, die Handwerk, Bodenständigkeit/Solidität, Regionalität und Materialgerechtigkeit betont hatte. Behnischs Dozenten rieben sich aber überwiegend am offenen traditionalistischen bis konservativen Profil der Generation der Vorkriegs-Professoren und schlugen dabei unterschiedliche Wege zur Absetzung davon ein. Teils taten sie dies, indem sie Impulse der avantgardistischen Moderne der 1920er und frühen 30er Jahre aufgriffen, teils auch, indem sie die konstruktiven, kontextualistischen und materialbezogenen Ansätze ihrer Vorgänger einer kritischen Revision unterzogen, sie dabei aber auch ins Progressive, Offene wendeten und an internationale Entwicklungen angeschlossen. Gutbrod wurde etwa, neben Frei Otto, Ko-Autor des Deutschen Pavillons der Weltausstellung in Montreal 1967, der der internationalen Präsentation Deutschlands diente und bereits ein experimentell-offenes, leichtes Bild der Nation vermittelte. Günter Wilhelm wiederum war ein bedeutender Schulbauer, der die pädagogischen Räume auf den gesamtgesellschaftlichen Aufbruch hin ausrichtete und im doppelten Sinne öffnete. Seine klaren, ökonomischen, lichten Entwürfe beeinflussten Behnisch stark. Zu Behnischs Prägung durch diese Tradition und deren Weiterverarbeitung: Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 11–33.
- 22 Zur Positionierung Behnischs in dieser Geschichte der baulichen Rhetorik der Macht: Claus Dreyer: „Rhetorik und politische Architektur“, in: *Handbuch Politische Rhetorik*, hg. von Armin Burkhardt, 2019, S. 813–853, hier: S. 822f.
- 23 Die moderne Ruinenfotografie, vor allem die der Weltkriege, hat ganz ähnliche Muster im Bild fixiert, Strukturen der explosiven Destruktion auf die Platte gebannt. Anton Holzer: *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007, v.a. S. 263–271 (‚Kirchen, Heilige und Ruinen‘); allgemeiner zum Topos der Ruinosität in der Moderne: Andri Gerber/Philippe Koch: „Architektur muss als Ruine gedacht werden (um politisch zu sein)“, in: *archithese*, (2017, Nr. 4), S. 6–15; Markus Dauss: „Ruinen der Moderne. Le Corbusiers Rekonstruktion und Destruktion des antiken Tempels“, in: *kritische berichte* 2/2021 (Engpässe der Überlieferung. Narrative, Dramaturgien und Mythologien der Verschönerung, des Bewahrens und des Überlebens, hrsg. von Julian Blunk und Markus Dauss), S. 44–54; Ludger Derenthal: *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg 1999; Julia Hell u.a., (Hg.), *Ruins of Modernity*, Durham 2010; Rolf Peter Sieferle: „Die industrielle Transformation“, in: *Die antiken Stätten von morgen. Ruinen des Industriezeitalters*, hrsg. von Manfred Hamm, Berlin 2003, S. 7–17; Kerstin Barndt: „Layers of Time. Industrial Ruins and Exhibitionary Temporalities“, in: *Publications of the Modern Language Association* 125 (2010), S. 134–141; Giulia Lombardi, Simona Oberto, Paul Strohmaier (Hg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen, Rekonstruktion – Imagination – Gedächtnis*, Berlin/Boston 2022.
- 24 Manche Interpreten Behnischs sehen ihn deutlich in der Tradition der organischen Architektur der Zwischenkriegszeit, wie sie Hugo Häring oder Hans Scharoun vertraten – und die auch Figuren wie Richard Döcker oder Rolf Gutbrod in der Nachkriegszeit wieder aufnahmen. Eine genauere Rekonstruktion dieser Traditionslinie bei: Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 208–216.
- 25 Erstmals im großmaßstäblichen Rahmen durchexerziert hatte Behnisch das in den Anlagen für die Olympischen Spiele in München 1967–1972, die als Markstein beim Entwurf eines neuen Selbstbildes der Bundesrepublik galten. Zwar wurden auch hier kommunikative Leitlinien des offiziellen Nachkriegs-Baus beibehalten: Anti-Monumentalismus, Konstruktivität, Landschaft-

- lichkeit, ja (Welt-)Offenheit und sympathische Anmutung. Aber an die Stelle von nüchterner, disziplinierter Rationalität traten eine bunte, verspielte, fast burleske Note und Lockerheit.
- 26 Schon Hans Schwippert, der Architekt des 1949 eröffneten Bonner Bundeshauses, hatte auf die entscheidende Bedeutung von freier wie angewandter Kunst als Vollendung des von ihm geschaffenen Ensembles hingewiesen. Er begriff sie aber als externes Addendum, nicht als interne Ingredienz des durch einen Umbau der 1930–33 von Martin Witte errichteten Pädagogische Akademie in Bonn geschaffenen Parlamentssitzes. Dazu:
 - 27 Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 176.
 - 28 Das galt gerade auch beim oben schon genannten Bundeshaus. Den ohnehin stark durch Bandfenster bzw. großflächige Fensterfronten bestimmten modernistischen Bau öffnete der Aachener Architekt dabei noch einmal weiter auf die rheinische Landschaft. Dazu: Gerda Breuer: *Hans Schwippert, Bonner Bundeshaus 1949. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel mit Konrad Adenauer*, Tübingen 2009, S. 45.
 - 29 Dennoch ist das nur über avancierte (Konstruktionstechnik) [Fehlt hier was oder sollen einfach die Klammern entfernt werden? -LB] möglich – diese Basis sollte auch nach Behnisch nicht vergessen werden, der stets an einer Versöhnung von Mensch und Technik interessiert war. Kontingente Konstruktionen konnten das Tertiüm sein, dass diese Annäherung herzustellen vermochte. Zu ‚Tieren als Baumeistern‘ und deren Dialog mit den Architekturen humaner Entwerfer (u.a. Behnisch): Sascha Roessler: „Bauten ohne Konstruktion. Tierarchitektur im Diskurs der Postmoderne“, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* (2008, Heft 4), S. 20–27; ders.: „Bauen ohne Hand und Hirn. Anmerkungen zum Begriff der Tierarchitektur“, in: *Tierstudien 1/12, Animalität und Ästhetik*, hrsg. von Jessica Ullrich, Berlin 2016, S. 93–104.
 - 30 Behnisch konturiert dazu passende Kindheitserinnerungen – die hier allerdings nicht im Sinne einer Determination, sondern eher eines rekonstruktiven Narrativs zu verstehen sind: „Offensichtlich hat sich in dieser Situation [beim Leben auf dem Dorf in Sachsen] die Art entwickelt, in der ich Raum wahrnehme – als Beziehungsgeflecht zwischen Gestalten, seinerzeit also zwischen Haustür und Bachbett, zwischen Hof und Feld, zwischen Wiese und Himmel und darüber hinaus tendenziell unbegrenzt. Und die Dinge standen oder lagen so, wie sie hingelegt oder fallengelassen wurden von Menschen, vom Wind oder vom Hochwasser“ aus: Günter Behnisch: *Architektur – Spiegel der Kultur*. Vortrag vor den Waldorfschülern am 18.2.1996, zitiert nach Spieker 2005 (wie Anm. 7), S. 12. Es geht hier also auch um kontingente Lagen nach dem Fallen fixierter Dinge.
 - 31 Behnisch war bei seinen – vielfach verzögerten Planungen für einen neuen Plenarsaal – von der Komplexität demokratischer Entscheidungsfindung bzw.-umsetzung selbst direkt betroffen, verlor aber eigentlich nie, trotz manchem Frustmoments, den Glauben an die soziopolitische Ordnung der Demokratie: Die Entscheidung für einen Plenarsaalneubau anstelle des Schwippert-Saales ging auf das Jahr 1987 zurück, wurzelte aber in einem Erst-Engagements Behnischs für die Umgestaltung des Regierungssitzes aus dem Jahr 1971/72, in dem er einen städtebaulichen Wettbewerb gewonnen hatte. Seitdem wechselten sich Rahmenkonzepte, Auftragszuschnitte und vor allem politisch-administrative Ansprechpartner in bunter Folge ab, was für die Planer/Architekten des Büros sehr viele Umwege bedeutete. Es gehört zur Tragik des Großprojektes *Plenarsaal*, dass es erst nach der noch im Provisorium *Wasserwerk* (1986–1992) getroffenen Parlamentsentscheidung zugunsten Berlins eingeweiht werden konnte. Die Mikado-Struktur der Treppe ließe sich auch als Kommentar zu dieser Verfahrenheit des Planungs- und Realisierungsprozesses deuten. In seinen verbalen Äußerungen ging Behnisch reflektiert bzw. abgeklärt mit der Situation um und ließ selbst hier noch ein Verständnis für die politische ‚Prozesslogik‘ erkennen – sein eigenes Bauen war grundsätzlich seinem eigenen Verständnis stets offen für wechselnde Anforderungen.
 - 32 Kurze Darstellungen der Geschichte dieses hoheitlichen Tieres im parlamentarischen Raum: Michael F. Feldkamp: *Der Deutsche Bundestag – 100 Fragen und Antworten*, Baden-Baden 2009, S. 196; Marion G. Müller: „Parlament“, in: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, München 2014, Bd. 2, S. 204–210, hier: S. 208.
 - 33 Zur Geschichte und Bedeutung dieses Ensembles: Gisbert Knopp/Angela Schumacher: *Das Bundeshaus in Bonn. Geschichte, Baugeschichte, Architektur*, Bonn 1984; Breuer 2009 (wie Anm. 28).
 - 34 Genauer kann man den Bau eigentlich als Exempel der „Architektur des modernen Reformstaates Preußen“ lesen. Dazu: Christian Welzbacher: *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Berlin 2006, S. 286f.
 - 35 Schwippert war mit Ludwig Mies van der Rohe eng vertraut; dessen ab 1939 geplanten und sukzessive umgesetzten Chicagoer IIT-Campus-Bauten dürften als Inspiration auch für das Bundeshaus gesehen werden. Zur Freundschaft Schwippert/Mies und der daraus folgenden, mehrfach nachzuweisenden Beeinflussung: Deborah A. Barnstone: *The Transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany*, London 2005, z.B. S. 108f.
 - 36 Schwippert, Hans: „Das Bonner Bundeshaus“, in: *Neue Bauwelt*, 1951, H. 17 (Architekturteil), S. 65–
 - 72, hier: S. 70, 72. Zu Schwipperts Konzepten beim Bundes-Haus-Projekt (und auch zur Wahrnehmung und Kritik des Realisats): Guido Brendgens: *Demokratisches Bauen. Eine architekturtheoretische Diskursanalyse zu Parlamentsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Aachen 2008, u.a. S. 108–120.
 - 37 Hans Eckstein: „Die Architektur des Bonner Bundeshauses“, in: *Ständige Beilage der Süddeutschen Zeitung*, 26. Januar 1950, Titelseite.
 - 38 Wolfgang Thöner: *The Bauhaus Shines. The Dessau Bauhaus Buildings and the Light*, Leipzig 2007, S. 10, 17.
 - 39 Kil 1999 (wie Anm. 16), S. 103. Diese Aufbauten im Außenraum spiegeln unter umgekehrten Vorzeichen die Bedeutung, die Schwipperts Möbeln, bewusst einfach entworfenen, konstruktiv bestimmten, „leichte[n] Geräte[n]“ zukommen ließ, mit denen

- er die Büros – streng egalitär ausgestattet – sowie die Gemeinschaftsräume des Bundeshauses ausstattete. Während die Tribünenränge die Bürger erhöhten, vermieden die Möbel es, Rangunterschiede zu kommunizieren. Dazu: Breuer 2009 (wie Anm. 28), S. 55f.; Zitat: Erläuterungsbericht Bundeshaus Bonn. Parlamentshaus der Bundesrepublik Deutschland. Architekt Dr. Ing. Hans Schwippert an der Technischen Hochschule Aachen und an der Kunstakademie Düsseldorf. Typoscript, DKA NI Schwippert, Akte Bonner Bundeshaus, S. 70; zitiert nach: Breuer 2009 (wie Anm. 28), S. 56.
- 40 So einerseits bei Schwippert selbst, der hier ganz in der Tradition der entwerferischen Moderne mit ihrer Betonung optimierter Abläufe stand (Brief von Hans Schwippert an Konrad Adenauer vom 1. Juli 1949, Original: Stiftung Bundeskanzler Konrad Adenauer Haus, StBKA 10. 10, zitiert nach: Breuer 2009 (wie Anm. 28), S. 44), andererseits auch bei Kritikern wie Will Grohmann. Dazu: Will Grohmann: „Das hellste Parlamentsgebäude der Welt“, in: *Die Neue Zeitung Berlin*, 4.3. 1951, zitiert nach: Breuer 2009 (wie Anm. 28), S. 75.
- 41 Der integrative Gedanke war nicht ganz substanzlos: Der Plenarsaal Schwipperts war ursprünglich sogar als Multifunktionsraum angelegt, der auch für Konzerte, Ausstellungen etc. nutzbar sein sollte. Bei der gesamten Umgestaltung war auch die Überlegung zu berücksichtigen, den Bau später wieder der Universität Bonn zur Nutzung zur Verfügung zu stellen, siehe Breuer 2009 (wie Anm. 28), S. 23.
- 42 Zur Nutzung des Theaters als politischem Versammlungsort: Alexander Demandt: *Antike Staatsformen. Eine Vergleichende Verfassungsgeschichte der Alten Welt*, 2016, S. 216. Über die örtliche Koinzidenz hinaus wird schon ein älterer inhaltlicher Zusammenhang zwischen Entstehung des attischen Theaters und der Demokratie gesehen – fast schon ein Topos der Athen-Mythologie.
- 43 Dazu und zum Folgenden: Christian Kühn: *Lebendige Treppen. Zur Genealogie eines architektonischen Musters*, Linz 2011.
- 44 Zu Behnisch als Autor pädagogischer Bauten: ders., Manfred Sabatke: „Vielfalt und Demokratie – 50 Jahre Schulbau bei Behnisch & Partner“, in: *Detail – Zeitschrift für Architektur + Baudetail*, Bd. 43, Nr. 3 (2003), S. 148–151.
- 45 Oliver Heckmann, Friederike Schneider (Hg.): *Grundrissatlas Wohnungsbau*, Basel 2017, S. 44.
- 46 Die prähistorische Holzterrasse von Hallstatt: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Salzbergbau_Hallstatt/Holzterrasse_Hallstatt (19.07.2023); Hans Reschreiter, Kerstin Kowarik: „7000 Jahre Salz“, in: *epoc – Das Magazin für Archäologie und Geschichte* 2/2011, 78–87, hier: S. 83f.
- 47 Generell finden fotografische Inszenierungen häufig – das gilt schon im 19. Jahrhundert – auf Treppenstufen statt, gleichsam ‚natürlichen‘ Podesten zur Erhöhung Einzelner oder zum Arrangement von Gruppen. Einerseits bieten sie sich als ohne Extraaufwand verfügbare ‚Bühnen‘ an, akzentuieren aber andererseits häufig auch metaphorisch den herausgehobenen Status der Porträtierten, von ‚Heroen‘ oder ‚Siegern‘ – das zeigen ganz buchstäblich etwa die Ablichtung von militärischen Befehlshabern des Ersten Weltkriegs auf den Stufen ihrer jeweiligen Hauptquartiere. Dazu: Holzer 2007 (wie Anm. 23), S. 76–87 (Kapitel ‚Helden‘).
- 48 Zu Treppen als ein besonders plastisches Agens des sozialen ‚Spacings‘: Eva-Christina Edinger: *Wissensraum, Labyrinth, symbolischer Ort. Die Universitätsbibliothek als Sinnbild der Wissenschaft*, Köln 2015, S. 70f.
- 49 Karl Ernst George: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Band 5 (R-Z), Neusatz der 8. Auflage von 1913, S. 138.
- 50 Daniel Witte: „Von Fahrstühlen und Graswurzeln. Orientierungsmetaphern in der soziologischen Zeitdiagnose“, in: *Metaphern soziologischer Zeitdiagnosen*, hrsg. von Matthias Junge, Wiesbaden 2016, S. 21–50, hier v.a. S. 24; Sophie Jung: „Das Maß der Treppe“, in: *Baunetzwoche* Nr. 417 (23. Juli 2015), S. 6–23, hier: S. 7.
- 51 Jörg Lanckau: „Himmelsleiter“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, hrsg. von Michaela Bauks, Klaus Koenen und Stefan Alkier, Stuttgart 2006 ff.
- 52 Die Leiter oder Treppe selbst – der biblische Terminus dafür ist *sullam* – markiert dann der Ort der potentiellen Gegenwart Gottes auf Erden. Zur bildlichen Darstellung der Mensch und Gott verbindenden Jakobsleiter im Mittelalter: Eva-Maria Kaufmann: *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Tübingen/Berlin 2006.
- 53 Interessanterweise macht sich in den unterschiedlichen Bibelübersetzungen eine Differenz schon bei der Wiedergabe des Jakobstraums geltend: Entweder wird Gott als auf der Stiege stehend und damit frontal zu Jakob positioniert wiedergegeben oder als an der Spitze der Leiter befindlich und damit deutlich oberhalb von Jakob. Nähe und Distanz sind also schon hier die beiden Extrempole des Spektrums, das sich bei der Interpretation des Topos *Jakobsleiter* eröffnet. In der christlichen (patristischen) Literatur der Spätantike und des Mittelalters wird das Leiter- bzw. Stiegenmotiv moralisch besetzt und mit der Idee eines Aufstiegs zu Tugend und Erkenntnis (Gottes) verknüpft, im Sinne einer Initiationserfahrung und Purifikation. Der stets drohende Absturz dramatisiert den gottgefälligen Wandel als prekären Akt, der stets der besonderen Umsicht und Willenskraft bedarf. Zugleich kann, vor allem in den textbegleitenden Bildern, der (moralische) Fall auch durch eine nach unten, in die Hölle, führende Leiter dargestellt werden, die die eigentliche Himmelsleiter negativ als eine Umkehrspiegelung ergänzt. In Text und/oder Bild werden die Holme oder Sprossen der eigentlichen Himmelsleiter zudem zu ‚Trägern‘ moralisch-geistiger Konzepte (Tugenden oder positiven Einstellungen) gemacht, die der Hölleleiter mit gegensätzlichen Vorstellungen besetzt. Von hier aus versuchen, zumindest in hochmittelalterlichen Aneignungen des Topos, Teufel mit Haken aufsteigende Menschen hinabzuziehen (Abb. 8). Die didaktische Drastik ist kaum zu überbieten. Dazu: Christoph Schanze: „Himmelsleitern. Von Jakobs Traum zum ›Welschen Gast‹“, in: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Henrike Lähnemann, Sandra

- Linden. Berlin/New York 2009, S. 205–222; zum bildlichen Überschuss in den Handschriftenillustrationen des ‚Welschen Gastes‘ und dem Teufelsmotiv: Stefan Seeber: „Wortbilder statt Bildworte. Cod. Pal. Germ. 338 als Sonderfall der Thomasin-Überlieferung“, in: *Der ‚Welsche Gast‘ des Thomasin von Zerklare. Neue Perspektiven auf eine alte Verhaltenslehre in Text und Bild*, hrsg. von Christian Schneider et al., Heidelberg 2022 (KEMTE 2), S. 179–200; hier: S. 186.
- 54 Demonstrierbar schon für die Antike: Karl-Joachim Hölkeskamp: „*Theater der Macht*“. *Die Inszenierung der Politik in der römischen Republik*, München 2023. Der Band enthält auch grundlegende Überlegungen zur theatralen Performativität der staatlichen Macht sowie Seitenblicke auf Mittelalter und frühe Neuzeit.
- 55 Exemplarisch ist das an vielen Stellen des vormodernen Hofzeremoniells zu studieren, z.B. an demjenigen des französischen Hofes, bei dem horizontale Abschränkungen und Zugänglichkeitsreserven mit der Höhendifferenz kombiniert werden konnten, so etwa bei den feierlichen Einzügen des Königs in ‚seiner‘ Stadt: Karl Möseneder: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die ‚Entrée solennelle‘ Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983, S. 50; Ähnliches gilt für die protokollarisch genutzte Niveaudifferenz im Residenzschloss, bei der das Treppenhaus zur Bühne der zeremoniellen Performanz, aber auch zum Support für eine opulente malerische Fürstenloge werden konnte. Dazu am Beispiel der Escaliers des ambassadeurs in Versailles: Gérard Sabatier: *Versailles ou la disgrâce d’Apollon*, Rennes 2016, S. 65–99.
- 56 Ferdinand R. Gahbauer: „Die Jakobsleiter, ein aussagenreiches Motiv der Väterliteratur“, in: *Zeitschrift für antikes Christentum* vol. 9 (2005), S. 247–278.
- 57 Das Motiv der Angst, des Schwindels, der Verwirrung, ja eben des Sturzes hat seit dem Mittelalter eine eigene Ikonographie hervorgebracht: Hubertus Günther: „Phantastische Treppen, Brücken, Loggien von der Renaissance bis heute“, in: *Ein Dialog der Künste. Das Verhältnis von außen und innen. Beschreibungen von Architektur und Raumgestaltung in der Literatur der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Barbara von Orelli-Messerli und Brigitte Kurmann-Schwarz, Petersberg 2016, S. 17–31.
- 58 Scalinata di Trinità dei Monti; dt. = Treppe der Dreifaltigkeit vom Berg, meist einfacher Spanische Treppe genannt.
- 59 Sie ist entsprechend schwierig zu rekonstruieren – es waren etwa Zuschreibungsprobleme zu lösen. Die konzeptuelle Beteiligung des führenden römischen Entwerfer Gian Lorenzo Berninis kann als wahrscheinlich gelten, so Tod A. Marder: „Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti“, in: *The Art Bulletin*, Jun., 1980, Vol. 62, No. 2 (Jun., 1980), S. 286–289. Standbildprojekte (so eine ab 1660 geplante Statue für Ludwig XVI., der damit im päpstlichen Rom *in effigie* präsent gewesen wäre, dazu: Dietrich Erben, *Paris und Rom: Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin 2004, S. 228), die die Treppe als Plattform nutzten, waren die Signatur der Konkurrenz um die urbanistische Scharnierstelle zwischen der Piazza di Spagna und der chiesa Santissima Trinità dei Monti.
- 60 David R. Marshall, „Scalinata di Spagna“, in: *Rom—Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, hrsg. von Christina Strunck, München 2007, S. 429–432.
- 61 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 5
- 62 Ders., „Verortungen der Kultur“, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusedebatte*, hrsg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 123–148, hier S. 127.
- 63 Man darf hier allerdings auch fragen, inwieweit im Treppenhaus als einem Raum des Aufschubs und einer Berührung mit dem Unheimlichem – das sich auf nicht einschbaren Etagen, in dunklen Korridoren oder hinter verschlossenen Türen verbirgt – auch die verdrängten Konflikte und nicht bearbeiteten Schuldzusammenhänge der Kolonialzeit metaphorisch präsent sind. Julian Blunk: „Suphaus und Ruin Porn. Zur Ethik des Hin- oder Wegsehens in vakanten Architekturen“, in: *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*, hrsg. von Franca Buss und Philipp Müller, Berlin 2020, S. 101–120, hier: S. 109, 11. Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022)
- 64 Constanze Bartsch/Marion Bönnighausen: „Third Space. Potenziale und Grenzen eines Konzepts im Kontext der Lehrpersonenbildung“, in: *beiEDUCATION Journal* 9/2023, S. 107–127.
- 65 Werner Konold u.a (Hg.): *Historische Terrassenweinberge. Baugeschichte, Wahrnehmung, Erhaltung*, Bern 2022, S. 158 (Kapitel 6.2. ‚Das rechte Maß‘ – Regeln zum Treppenbau.
- 66 François Blondel: *Cours d’Architecture*, Paris 1698, Livre III, Chapitre XV (Des Escaliers), S. 671–702, zu den Maßen: S. 692f.; zu Blondels Treppenkonzept: Jung 2015 (wie Anm. 50), S. 15–17.
- 67 Zu Neufert: Walter Prigge (Hg.): *Ernst Neufert. Normierte Baukultur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999; Jung 2015 (wie Anm. 50), S. 17f.
- 68 Empfohlen wird Blondels Gleichung sogar noch in neuesten Handbüchern, etwa bei: Nabil A. Fouad (Hg.): *Lehrbuch der Hochbaukonstruktionen*, Wiesbaden 2013, S. 959.
- 69 Ernst Neufert: *Bauentwurfslhre: Grundlagen, Normen, und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen*, Wiesbaden 2009, S. 132–137 (39. Auflage). Die erste Auflage stammt von 1936, also aus der NS-Zeit, in der Neufert, einst Gropius-Mitarbeiter, schließlich auch zum „Beauftragten für Normungsfragen“ aufstieg.
- 70 Dieter Unger: *Aufzüge und Fahrtreppen: Ein Anwenderhandbuch*, Wiesbaden 2015, ab S. 221.
- 71 Blondel 1698 (wie Anm. 66), S. 685f.
- 72 Blondel 1698 (wie Anm. 66), S. 694.
- 73 Stephan Trüby: *Die Geschichte des Korridors*, Paderborn 2018.

- 74 Rem Koolhaas: *Fundamentals, 14 International Architecture Exhibition. La Biennale Di Venezia*, New York 2014, S. 275–279 (Lemma 'Stairs').
- 75 Zum Begriff und den damit verbundenen Forschungen: <https://architektur.oth-regensburg.de/forschung/scalalogie> (23.05.2024); hier auch eine Dokumentation der zahlreichen einschlägigen Publikationen der Forschungsstelle an der OTH Regensburg, die sowohl allgemeine kulturwissenschaftliche sowie spezielle historische Aspekte der Treppengeschichte behandelt (Treppenentwürfe einzelner Architekten, Treppen in verschiedenen Bautypen, Treppen in bestimmten Gebäuden, Treppen in einzelnen Städten/Regionen etc.).
- 76 Z.B. Catherine Slessor: *Treppenhäuser*, München 2001.
- 77 Christian Schittich: *Erschließungsräume: Treppen. Rampen. Aufzüge*, München 2013; Wolfgang Diehl, *Moderne Treppen*, 2 Bände, Köln 2008 und 2013.
- 78 Einen Eindruck davon, wie umfangreich und komplex die Kulturgeschichte der Treppe ist, vermitteln die unumgänglichen Publikationen von Friedrich Mielke, dem Begründer der oben genannten Scalalogie und deutschem 'Treppenpapst', u.a. sein *Handbuch der Treppenkunde*, Hannover 2013, aber auch: ders., *Die Geschichte der deutschen Treppen*, München 2013.
- 79 Oliver Dietrich u.a.: "Göbekli Tepe – A stairway to the circle of boars", in: *Actual Archaeology* 5, 2013, S. 30f.
- 80 Biblioteca Medicea Laurenziana, Entwurf von 1523/24, errichtet 1555–1559; James S. Ackerman: *The architecture of Michelangelo*, Bd. II, 1964, S. 33–43; Horst Bredekamp, *Michelangelo*, Berlin 2021, S. 413–422.
- 81 Das reagiert im Grunde darauf, dass bis zum Ende der Renaissance die Freitreppe, häufig auch unter besonderer Akzentuierung ihres Podestes, die Hauptfunktion der Erschließung von Piano nobile oder Beletage übernimmt, vor allem aber Hauptort bzw. zone der Repräsentation ist. Der Aufstieg der Innentreppe lässt sich im Grunde als zunehmende Integration und dann Autonomisierung der Freitreppe in den Baukörper beschreiben, bis hin zur Ausscheidung eines mehrgeschossigen Raumes des Mittelrisalits als eigentlichem Treppenhaus. Dennoch bleiben hier häufig doch Züge des Außenraumes ersichtlich, so dass das Treppenhaus dann maximal als 'Innenhof' erscheint, wie etwa beim Schloss Weißenstein in Pommersfelden, 1711–18 vor allem unter Johann Dientzenhofer und Johann Lukas von Hildebrandt errichtet, ersichtlich. Die Schachtwände sind hier in luftige Arkaden aufgelöst (Harald Keller, *Das Treppenhaus im deutschen Schloss- und Klosterbau des Barock*, München 1936). Ähnlich ambivalent ist die Gestaltung der Treppe, die in Carlo Antonio Carlone nach 1680 im Augustinerchorherrenkloster bei Linz errichtet hat. Das Treppenhaus ist durch Loggien auf den Hof geöffnet. Im Schloss Bruchsal erscheint der im Treppenauge platzierte Ovalzylinder, auf dem die Saalplattform inselartig schwebt, wie ein Belvedereurm im Garten (Balthasar Neumann, ab 1731). Die Funktion der Treppensaaldecke als (Schein-)Himmel – schließlich hin Neumanns Würzburger Treppenhausplafond im stützenfreien Muldengewölbe mit Giovanni Battista Tiepolos Fresko-Ausmalung (ab 1752) kulminierend – bekommt bei all diesen 'integrierten Außenräumen' einen direkten Sinn. Zu den letztgenannten Beispielen: Pius Bieri: *Das repräsentative Treppenhaus im süddeutschen Barock*, Rütli 2014 (https://www.sueddeutscher-barock.ch/ga-wege/m631_ResidenzTreppe.html; 23.05.2024).
- 82 Stefan Bürger: „Treppen, Emporen und Tribünen. Fürstliche Architektur und Herrschaftsinszenierung in spätgotischen Bauwerken Obersachsens und angrenzender Regionen“, in: *Jahrbuch Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen* 15/2007-08 (2008), S. 43–67.
- 83 Zur Albrechtsburg: Friedrich Mielke: *Treppen der Gotik und Renaissance* (= Scalalogia. Schriften zur internationalen Treppenforschung, Bd. 9), Fulda 1999, S. 18; zu konstruktiven Innovationen am Meißen Schlossbau, u.a. auch am Wendelstein: Stefan Bürger: „Neues von der Albrechtsburg. Beobachtungen zu bautechnischen Innovationen der Zeit ab 1470“, in: *Innovation in der Bauwirtschaft. Wesersandstein vom 16. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. von Eva-Maria Seng und Frank Göttmann, Berlin, Boston 2021, S. 411–421; zu Chambord: Wolfgang Metternich: *Schloss Chambord an der Loire. Der Bau von 1519–1524*, Darmstadt 1985, I. 101–106. Wolfram Prinz/Ronald G. Kecks: *Das französische Schloss der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, Berlin 1994, S. 276–279.
- 84 Stephan Hoppe: „Das renaissancezeitliche Schloss und sein Umland. Der architekturgebundene Fächerblick als epochenspezifische Herrschaftsgeste“, in: *Die Vielschichtigkeit der Straße. Kontinuität und Wandel im Mittelalter und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Kornelia Holzner-Tobisch, Thomas Kühtreiber und Gertrud Blaschitz, Wien 2012, S. 303–329.
- 85 Dazu und zum Folgenden: Cord Meckseper: „Oben und Unten in der Architektur. Zur Entstehung einer abendländischen Raumkategorie“, in: *Architektur als politische Kultur – philosophia practica*, hrsg. von Hermann Hipp und Ernst Seidl, Berlin 1996, S. 37–52, hier v.a. S. 38–40.
- 86 Analytisch aufgearbeitet ist es in der monumentalen Dissertationsschrift von Elisabeth Spieker (2005, wie Anm. 7).
- 87 Dazu und zum Folgenden: Gisbert Knopp: *Hl. Stiege und Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg in Bonn*, Neuss 2003; ebenso sorgfältig wie kunst- und kulturhistorisch umfassend: Walter Schulten: *Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn ein Beitrag zur Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte der Barockzeit*, Düsseldorf 1964.
- 88 1719 wurde Clemens August zum Fürstbischof von Paderborn und von Münster gewählt, 1724 übernahm er das Fürstbistum Hildesheim, 1728 erlangte er die Bischofswürde von Osnabrück, 1732 wurde er auch noch Hochmeister des Deutschen Ordens. Damit war einer der am höchsten gestellten Fürsten im ganzen Heiligen Römischen Reich. In der großen Diplomatie des Europäischen Mächtesystems agierte er allerdings nicht immer glücklich. Zu den Rahmenbedingungen, innerhalb derer der Fürst agieren und auch lavieren musste: Andreas Rutz: *Clemens August von Bayern*, in: Internetportal Rheinische Ge-

schichte, abgerufen unter: <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/clemens-august-von-bayern/DE-2086/lido/57c68c6b4d68472106626> (abgerufen am 23.05.2024).

- 89 Die figurative Darstellung in der Fassade bzw. auf dem Balkon kann bis in die mittelalterlichen geistlichen Spiele sowie die frühneuzeitlichen Passionsspiele und eher säkularen ‚Triumphbogentheater‘ wie ‚Rederijkerbühnen‘ zurückverfolgt werden, in denen theatrale Performanz, Passionsgedanke, Architektur und Skulptur sowie Machtrepräsentation sich eng berührten.
- 90 Zum Phänomen einer primär in der Performanz nachempfundenen Authentizität, die keiner morphologisch getreuen, mimetisch perfekten Nachbildungen der Heiligen Stätten bedarf, sondern auf immediate, performativ Nach-Erfahrungsmöglichkeiten setzt: Christian Freigang: „Bildskeptische Nachbildungsmodi der Passionstopographie Christi im Spätmittelalter: der Görlitzer Kalvarienberg“, in: *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Hans Aurenhammer und Daniela Bohde, Bern 2015, S. 117–150. Freigang nähert sich den historischen (mittelalterlichen) Beispielen über eine Diskussion der Konzepte von Kopie, Zitat und Nachbildung – der letztgenannte Begriff erweist sich dabei als der offenste und damit auch passendste. Die Nachbildungen der Passionstopographie lassen sich dabei auch auf ihr Verhältnis zu den stets eingeschlossenen Reliquien als ihrem ‚Kern‘ analysieren und kategorisieren. Der jeweilige semiotische Status der Medien der Architektur, Skulptur, Inschrift oder des Bildes lässt sich an ihnen wie an einem zentralen Index messen. Interessant ist, dass es schließlich, vor und um 1500, durch das Zusammenwirken von stärker empirisch-exakt orientierten Bildbestandsaufnahmen der originalen heiligen Stätten in Palästina, detailgenauen Pilgerreiseberichten und archäologischen Untersuchungen zu einer eher mimetischen Ausgestaltung kommt, mit denen aber erstmalig eine historische Verortung, ein zeitlicher Index, in die Erfahrung der Passionstopographie mit einzieht. Die ‚Vorstellung‘ des vergegenwärtigten Geschehens bekommt damit eine andere, wohl reflektierte-distanzierte Qualität, so könnte man Freigangs Gedanken zusammenfassen.
- 91 Das typologische Urphänomen für die Kreuzbergstiege liegt zweifelsfrei auf dem Lateran. Sogar die Anzahl der 28 Stufen der Kreuzberg-Stiege folgt dem römischen Urtypus, der Legende nach eine Transposition der antiken Treppenanlage des Palasts des römischen Statthalters für Judäa in Jerusalem. Die konkreten formalen Vorbilder für die Bonner Stiege sind, wie Schulten (1964, S. 51–55, wie Anm. 87) zeigt, aber im katholischen Süden des frühneuzeitlichen Deutschlands wie Österreichs (inklusive der polnischen Territorien der Donaumonarchie) aufzufinden. Die sog. Pilatuspaläste oder -häuser können auch als Scheinarchitekturen oder rein malerische Visionen im architektonischen Gesamtkontext von Kapellen oder Kalvarienbergen ausgebildet sein, bewegen sich also stets im Grenzfeld der Gattungen. Mit den Wittelsbachern (ab 1583 Inhaber der Kölner Kurwürde) kam die Form an den Mittelrhein.
- 92 Diese Suggestion von Direktheit, ja ‚Plötzlichkeit‘ hatte zuvor, im Spätmittelalter bzw. an der Zeitenwende, auch schon die Gestaltung von Kalvarienbergen bestimmt: Auf dem Görlitzer Kalvarienberg (1480–1520) ging ein Riss bzw. eine Rinne von der Simulation Golgathas aus und setzte sich in der Ostwand der Kreuzkapelle fort, eine drastische Visualisierung der Zäsur im Zeitkontinuum, den der Kreuzestod Jesu nach biblischem Narrativ bedeutete. Eine besondere Wendung besteht in Görlitz allerdings darin, dass alle Stationen der Passionstopographie primär die Absenz des schon verstorbenen und auferstandenen Christus vergegenwärtigen: Die Kreuzkapelle zeigt nur noch die Pfostenlöcher der drei Kreuze, und der Salbungsstein ist ebenso leer wie das Grab. Es kommt also zu einer Suggestion nicht nur eines ‚Jetzt‘, sondern auch einer Nachträglichkeit der Anschauung. Freigang 2015 (wie Anm. 90), S. 119–136.
- 93 Theologisch bzw. ikonographisch einschlägig ist auch die Deutung der Leiter als Lichtstrahl, wie sie z.B. Jusepe de Ribera in *Jakobs Traum* (1639, Öl auf Leinwand, 179 × 233 cm, Prado, Madrid) bildlich ausformuliert. Damit ist eine besondere Beziehung zur Visualität hergestellt.
- 94 Diese umfasste zunächst das ab 1697 unter Enrico Zucalli erbaute kurfürstliche Residenzschloss, dann das ab 1715 unter Robert de Cotte erbaute Poppelsdorfer Schloss (‚Clemensruhe‘) als Nebenresidenz und Rückzugsort. Hinzu traten auch das ab 1753 unter Johann Heinrich Roth erbaute Jagdschloss Herzogsfreude wie das noch zu besprechende, ab 1725 erstellte Lust-Schloss Augustusburg, das unter Clemens August eigentlich stets Baustelle blieb – mitsamt Nebenschlössern, darunter als das bedeutendste das ab 1729 errichtete Schloss Falkenlust (Wlfrid Hansmann, *Schloss Falkenlust*, Worms 2002). Auch Letzteres wies ein zwar aus der Achse verschobenes, aber doch bemerkenswert gestaltetes Treppenaus auf. Die einläufige Treppe aus Eichenholz wurde durch einen ganz mit holländischen Inglasur-Motivfliesen ausgekleideten Raum geführt. Eine kurze Vorstellung der genannten Bauten: Robert Janke/Harald Herzog: *Burgen und Schlösser im Rheinland. Zwischen Aachen, Köln und Emmerich*, Greven 2005, S. 30–41.
- 95 Die Deutung des Kreuzes als Leiter zur spirituellen Vervollkommenheit geht auf Johannes Climacus (7. Jh. n. Chr.) zurück. Dazu: Wlfrid Härle (Hrsg.): *Theologenlexikon: Von den Kirchenvätern bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 154f.
- 96 Dazu und zum Folgenden: Wlfrid Hansmann, *Schloss Augustusburg zu Brühl*, Neuss 1990; Holger Kempkens: „Die kurkölnische Sommerresidenz Brühl unter Kurfürst Clemens August von Bayern“, in: *Fürstliches Arkadie. Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2021, S. 87–101; Frank Günter Zehnder/Werner Schäfke (Hg.): *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, Köln 2000, v.a. S. 22–29. Generell ist die Baugeschichte des Schlosses von einem Planungswechsel gekennzeichnet. Clemens August entließ Johann Conrad Schlaun und setzte dafür Francois de Cuvillies ein, den Hofarchitekten des Bruders des Kölner Kurfürsten, des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht. Er entwickelte einen neuen Gesamtplan für das Ensemble. Das Treppenhaus wurde dabei an die Nordseite der mittigen Durchfahrt platziert. Ab 1740

war der fränkische Architekt Balthasar Neumann hier tätig. Auch die Erstellung der Innenausstattung war von den konzeptionellen Umstellungen immer wieder betroffen.

- 97 Im ersten Obergeschoss lagen der Gardesaal, der Speise- und Musiksaal, die beiden Vorzimmer, der Audienzsaal sowie Schlafzimmer und Kabinett. Musik war für den melomanen Kurfürsten eine wichtige Kunst (Leopold/Pelker 2021, wie Anm. 96). Im Schloss fungiert sie als eine Art Grundthema, das vor allem in Speise- und Musiksaal durchklingt. Empore und Dekoration sind bauliche wie allegorische Mittel, um der musikalischen Ebene der Repräsentation Raum zu geben. Hinzu kam noch das Cabinet de la Musique François de Cuvillies, 1728–30 erstellt (kriegszerstört).
- 98 Es lassen sich drei Aussageschichten der herrscherlichen Apotheose ausmachen: aktuelle Ämter, dynastische Vorgänger sowie herrscherliche Tugenden.
- 99 Wegen des nur etappenweise voranschreitenden Bauprozesses wurde Schloss Augustusburg lediglich eingeschränkt für das Hofleben genutzt, ohne fest in einen turnusmäßigen (jahreszeitlichen) Residenzwechsels eingebunden zu sein. Die Benennung der Appartements nach Jahreszeiten legt das eigentlich nahe. Damit wäre nicht nur ein saisonaler Rückzug gemeint gewesen, sondern auch eine fest programmierte Repräsentativ- und Rezeptionsfunktion, denn eine vollständige Raumfolge für staatliches Zeremoniell war angelegt (als Teil des Sommerappartements).

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Vogelnesttreppe, 1992; Foto: Christian Kandzia (<https://guenterbehnisch.com/ausstellung/architektur-als-prozess#zentraler-bereich-der-bauten-des-deutschen-bundestags-79>; 06.08.2024)
- Abb. 2: Behnisch & Partner, Neuen Plenarsaal des Bundestags in Bonn, 1992, Foto: Markus Dauß
- Abb. 3: Behnisch & Partner, Foyer im neuen Plenarsaal des Bundestags in Bonn, 1992; Rechterhand der Besucherbereich, linkerhand der Zugang für die Abgeordneten; Bild: Wikimedia (https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Bonn_Bundestag_Foyer1.jpg; 06.08.2024)
- Abb. 4: Treppe im neuen Plenarsaal des Bundestags in Bonn, 1992, Foto: Markus Dauß
- Abb. 5: Martin Witte, Pädagogische Akademie Bonn, 1933, Foto: Hugo Schmölz, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 8117 (<https://doi.org/10.25645/ae0e-vbws>)
- Abb. 6: Hans Schwippert, Bundeshaus Bonn, 1949, Treppe im Foyer; Bild: Gerda Breuer: *Hans Schwippert, Bonner Bundeshaus 1949. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel mit Konrad Adenauer*, Tübingen 2009, S. 60.
- Abb. 7: Vermutlich lteste Holzstiege Europas, Salzbergwerk Hallstatt, 1343 v. Chr.; Bild: Wikimedia (<https://de.m.wikivoyage.org/wiki/Datei:A-Hallstatt-salzw-treppe.jpg>; 06.08.2024)
- Abb. 8: Thomasin von Zerklare, Welscher Gast (A) — Bayern (Regensburg?), um 1256, Bildzyklus zum ‚Welschen Gast‘, Motiv Nr. 87, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 389; Bild: <https://doi.org/10.11588/diglit.192#0194>
- Abb. 9: Balthasar Neumann, Heilige Stiege auf dem Kreuzberg Bonn, 1746, Bild: Markus Dauß
- Abb. 10: Balthasar Neumann u.a., Treppenhaus des Schlosses Augustusburg in Brühl, 1750, Foto: Sharon Nathan