

Regine Heß

Stimmung, Atmosphäre, Präsenz. Wirkungsästhetische Begriffe zur Analyse der Architektur von Peter Zumthor

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18197>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heß, Regine: Stimmung, Atmosphäre, Präsenz. Wirkungsästhetische Begriffe zur Analyse der Architektur von Peter Zumthor. Marburg: Schüren 2013 (Jahrbuch immersiver Medien 5), S. 55–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18197>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2013/01/01/jahrbuch-immersiver-medien-2013-online-gestimmte-raeume-und-sinnliche-wahrnehmung/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

STIMMUNG, ATMOSPHERE, PRÄSENZ

WIRKUNGSÄSTHETISCHE BEGRIFFE ZUR ANALYSE
DER ARCHITEKTUR VON PETER ZUMTHOR

Regine Heß

Zusammenfassung/Abstract

In ästhetischer Theorie sowie Kunst- und Literaturwissenschaft sind die Begriffe Stimmung, Atmosphäre und Präsenz in jüngster Zeit verstärkt diskutiert worden. Dabei wird neben der rezeptionsästhetischen Perspektive auch eine produktionsästhetische eingenommen, von der aus vor allem an Beispielen aus der Malerei Stimmung und Atmosphäre als ästhetische Kategorien der Analyse erarbeitet werden. In dem Aufsatz werden diese Ergebnisse zum Zweck der Anwendung auf zeitgenössische Architektur diskutiert und erweitert. Denn sie gehen mit ästhetischen und methodischen Überlegungen zusammen, die heute bei einem Architekten wie Peter Zumthor einen Schwerpunkt seines Denkens bilden. Dies wird zunächst anhand seiner Texte dargelegt. An seinem Museum Kolumba in Köln (2007) erfahren dann die Begriffe Stimmung, Atmosphäre und Präsenz als produktionsästhetische Analysekreterien ihre Anwendung. Es wird gezeigt, dass Baukörper, Grundrisse, Materialien und Beleuchtung sich mit diesen Begriffen analysieren lassen. Ziel des Aufsatzes ist es dazu beizutragen, die Wirkung von Architektur zu versprachlichen.

In esthetical theory as well as art and literary studies, the discussion of the terms mood, atmosphere, and presence has gained significance recently. Here two main approaches can be identified, namely the esthetics of reception and the esthetics of production. From these viewpoints, mood and atmosphere as esthetical categories are mostly developed at examples from the realm of painting. The article discusses the range of results from this discussion to deploy them on contemporary architecture and link them together with considerations of the architect Peter Zumthor. First of all, this connection shall be demonstrated by Zumthor's theoretical texts. Then the terms mood, atmosphere, and presence are applied to his museum Kolumba at Cologne (2007). Finally, this article wants to show that the building, the groundplans, the materials, and the lighting, and their effects on the beholder can be analyzed by applying these terms. It aims to contribute to the discourse on the impact of contemporary architecture.



1 Diözesenmuseum Kolumba in Köln (© Regine Heß 2007)

In meiner kürzlich erschienenen Dissertation habe ich den Versuch unternommen, die Begriffe Stimmung, Atmosphäre und Präsenz zur Analyse der Architektur von Peter Zumthor zu gebrauchen (vgl. Heß 2013: 119–148). Dem Konzept der Arbeit folgend, wurde jeweils erst eine Herleitung des Terminus unternommen und dieser dann auf ein Architekturbeispiel angewandt – hier waren es die Kapelle Sogn Benedetg in Sumvig/Graubünden (1988) und das Kunsthaus Bregenz (1997) gewesen. Um meine Überlegungen in den Kontext des vorliegenden Jahrbuchs einzubringen, habe ich die Ergebnisse der Begriffsanalyse zusammengefasst und an einem anderen Bau von Zumthor diskutiert, dem 2007 eröffneten Museum Kolumba in Köln (Abb. 1). Es birgt die Erzbischöfliche Sammlung der Diözese Köln, die aus bedeutenden Stücken rheinischer Kirchenkunst sowie Werken moderner und zeitgenössischer Kunst besteht.

Warum erscheint die Architektur Zumthors für die Anwendung dieser Begriffe sinnvoll? Zunächst weil der Architekt diese Begriffe selbst gebraucht. Stimmung, Atmosphäre und Präsenz stellen in Zumthors Schriften wie *Architektur denken* (1998), *Atmosphäre* (2004) oder *Zwischen Bild und Realität* (vgl.

Konersmann & Noever 2006: 58–75) ein entscheidendes Bestimmungsmittel für sein ästhetisches Verständnis dar. In der Architekturkritik wiederum sind mit dem Prädikat *Stimmung haben* oder *Atmosphäre besitzen* viele seiner Gebäude ausgezeichnet worden (vgl. Sewing 1999: 18–19). Außerdem haben Andere hier bereits substantielle Vorarbeiten geleistet, auf die man aufbauen kann: Bekanntlich ist der Philosoph Gernot Böhme der prominenteste deutschsprachige Bearbeiter einer Ontologie der Atmosphäre (vgl. 1995). 2006 hat er seine Betrachtungen auf Architektur übertragen und sich bei den Architektenbeispielen wiederholt auf Zumthors Äußerungen, nicht aber konkret auf seine Bauten, bezogen (vgl. Böhme 2006: 86f., 111ff.). Diese Bezüge vertiefend sollen sie weiter unten um den Aspekt der Anwendbarkeit des Atmosphärenbegriffs auf die Architekturanalyse erweitert werden. Die Wendung «Materialien treten in Erscheinung» (Böhme 2006: 158) verweist auf ein drittes Phänomen, dass im Zusammenhang mit räumlicher Immersion und Zumthors Architektur wichtig ist: das der Präsenz. Präsenz beschreibt einen Zustand des Objekts, der ebenso wie die Atmosphäre als Wahrnehmungskonstruktion durch die Beschauenden zu beschreiben ist. Aber anders als Atmosphäre kann man dem Ding oder dem Material Präsenz als seine ausschließliche Eigenschaft zusprechen. Der Begriff kommt ebenfalls aus der aktuellen Diskussion über Rezeptions- und Wirkungsästhetik in Kunst und Literatur und ist von dem Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht als Erfahrungsbegriff entfaltet worden ([2004] 2009). Auch aus seinen Überlegungen lassen sich Schlüsse bezüglich Zumthors Schaffen ziehen.

Doch kommen wir zuerst zum Terminus der Stimmung. In der Beziehung von Subjekt, Objekt und Umgebung, in der ich Architektur verorten möchte, ist er derjenige Begriff, der am stärksten auf das Subjekt bezogen ist. In Kunstgeschichte und ästhetischer Theorie ist der Stimmungsbegriff vor allem zur Beschreibung von Malerei und Musik anzutreffen (vgl. Thomas 2010a). Der zeitliche Fokus liegt dabei auf dem 19. Jahrhundert. Die Kunsthistorikerin Kerstin Thomas hat zur Malerei von Pierre Puvis de Chavannes, Georges Seurat und Paul Gauguin gearbeitet. Sie hat vorgeschlagen, sowohl den Stimmungsbegriff als ästhetische Kategorie zu nutzen als auch die Entwicklung einer Strategie zur Stimmungserzeugung bei diesen Künstlern nachzuzeichnen (vgl. 2010b: 10). Sie entwickelt also einen Terminus, weil er ihr als

geeignet erscheint, die wesentlichen Produktionselemente der Ästhetik von Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin und ihre Wirkung auf die Betrachtenden zu analysieren. Denn es vereint die drei Maler nicht nur eine formale Ähnlichkeit ihrer Werke zwischen 1880 und 1900, sondern auch ihre Absicht zur Erzeugung einer Stimmung, so Thomas (vgl. ebd.). Im gleichen Zeitraum wie die französischen Künstler stellte auch Heinrich Wölfflin vor dem Hintergrund der deutschen Einfühlungsästhetik seine architekturpsychologischen Versuche an, allerdings ohne das Konzept der Stimmung allzu sehr zu nutzen – so erklärte der Schweizer Kunsthistoriker die «großen Daseinsverhältnisse, die Stimmungen, die einen gleichmäßig andauernden Zustand des Körpers voraussetzen» (Wölfflin 1886: 10) zum Ausdruck der Architektur, ohne das jedoch weiter auszuführen (vgl. Heß 2013: 21–27, 83–95).

1. Begriffe

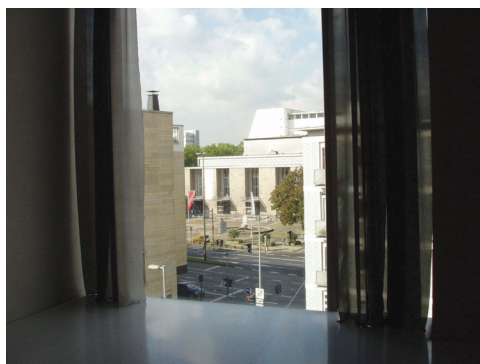
1.1 Stimmung

Ausgehend von der Begriffsausarbeitung durch Thomas für die Malerei des Postimpressionismus konnten für die Architektur des 20. Jahrhunderts trotz des Zeit- und Medientransfers einige ihrer theoretischen Elemente fruchtbar gemacht werden (vgl. Heß 2013: 130–148). «Die Ästhetik der Stimmung», so legt Thomas nahe, «wird [...] als künstlerisches Mittel verstanden, Elemente der empirischen Wirklichkeitserfahrung in einer emotionalen Gesamttonung aufgehen zu lassen und in dieser Synthese einen tieferen Wirklichkeitsbezug [im Werk] zum Ausdruck zu bringen, ein Weltverständnis» (2010b: 10f.). Von Zumthor wiederum, der häufig von Stimmungen spricht, wird der Begriff mit subjektiver Erinnerung, ästhetischer Anschauung und architektonischer Praxis verknüpft: «Erinnerungen dieser Art [an Wahrnehmungserfahrungen in der Kindheit] beinhalten die am tiefsten gegründeten Architekturerfahrungen, die ich kenne. Sie bilden den Grundstock von architektonischen Stimmungen und Bildern, den ich in meiner Arbeit als Architekt auszuloten versuche» (2006: 7). An beiden Zitaten wird das Besondere der Stimmung deutlich, nämlich zwischen Objektausstrahlung und Subjektprägung eine Verbindung im Sinne einer Färbung zu sein.

Thomas hat den Begriff Stimmung auf Seiten des Subjekts folgendermaßen definiert: «Stimmungen bezeichnen emotionale Zuständlichkeiten mit einem offenen Weltbezug, da sie ihrer Defi-

nition nach nicht intentional sind, also nicht auf bestimmte Personen, Situationen oder Sachverhalte gerichtet sind, wie etwa die Wut oder die Liebe» (2010b: 11). Die Qualität der subjektiven Nichtintentionalität scheint den Begriff für die Wirkungsanalyse von Architektur geeignet zu machen, kann jene Nichtintentionalität doch mit der Nichthumanität des gebauten Raums zusammengehen, also mit seinem tektonischen anstatt figürlichen Inhalt. Und weiter Thomas: «Dennoch sind sie [die Stimmungen] total, sie füllen die empfindende Person gänzlich aus und bestimmen sowohl ihr Selbst als auch ihr Weltverständnis, weshalb sie auch als Befindlichkeit bezeichnet werden» (2010b: 11). Thomas stellt weiter fest, dass der «Charakter der Totalität des Gefühlszustands im Ich- und Weltbezug, der die Stimmungen auszeichnet, [...] dazu geführt [hat], von einer «Färbung» zu sprechen» (2010b: 11). Damit spricht sie das unthematische «Phänomen des Hintergrundcharakters von Stimmungen» (2010b: 11) an, das von der Metapher der Färbung begrifflich erfasst werde. An ihrer Feststellung ist für die Architekturanalyse wichtig, dass Stimmungen kein Thema besitzen. Das bedeutet, dass die im Vergleich zur Malerei nicht von einem illusionistischen Motiv abhängige Wirkungsästhetik der (abstrakten) Architektur in der Stimmung eine entsprechende Ausdrucksategorie finden könnte. Auch die längere und meist unbewusst erlebte zeitliche Dauer, die man in der Regel vor oder im Gebäude verbringt, spricht dafür. Allerdings gibt es durchaus Architekturen, die in einer Weise erlebbar sind, die thematisch genannt werden kann. Ihr Ausdruckspotential liegt dann aber nicht unbedingt in der Evokation einer Stimmung, sondern in der bewussten Auseinandersetzung mit einem avisierten Inhalt. Es scheint daher, dass noch ein anderes Hauptmerkmal von Stimmung, das Thomas identifiziert hat, auf Architektur ohne Thema zutrifft: Uneindeutigkeit. Wie aber stellt sich Uneindeutigkeit in der Architektur dar, ohne als negative Qualität oder als Langeweile erlebt zu werden? Und wo bleibt dann die Thematisierung der Funktion von Architektur? Diese Fragen möchte ich mittels der Analyse des Museums Kolumba im zweiten Teil diskutieren.

Ein weiteres Argument für die Übernahme des Stimmungsbegriffs aus der Schwesternattung Malerei in die Architektur (die Gattungsgrenzen waren im 19. Jahrhundert wesentlich niedriger als heute) möchte ich weiter ausgehend von Thomas stark machen. Auch die Herkunft des



2 Ausstellungsraum im 2. OG (© Regine Heß 2007)

Stimmungsbegriffs aus der Landschaftsmalerei, entwickelt von dem deutschen Philosophen Friedrich Vischer, kann seine Anwendung in der Architekturanalyse legitimieren: Die Stimmung einer Landschaft zu beschreiben und zu analysieren, ist eine für das Verständnis der Landschaftsmalerei gängige Methode (vgl. Heß 2013: 57–66), zum Beispiel mit dem häufig gebrauchten Wort von der «Wetterstimmung». Das könnte auch für Architektur bedeutsam sein, wenn sie landschaftlichen, kosmischen und meteorologischen Einflüssen unterliegt. Es können große Fenster sein, die die außenliegende Landschaft so prominent in das Gebäude einholen, dass deren Erscheinungsbild auch das des Gebäudes prägt – Zumthor hat das durch die Inszenierung des Blickes auf den umliegenden Stadtraum durch die Fenster des Museums Kolumba eindrucksvoll gezeigt. Es sind hier genau besehen keine Fenster mit Rahmen, sondern wandhohe Öffnungen, die sich aus den räumlichen Verhältnissen ergeben und mit große Glasscheiben von außen verblendet sind. Der Plattformcharakter der mit glattem Estrich überzogenen Böden wird hier besonders greifbar (Abb. 2).

Kosmische Einflüsse, das heißt vor allem Sonnenstände (was Dämmerung und Nacht mit einschließt), werden von Zumthor in seinen Gebäuden durch die Verwendung transparenter und opaker Materialien, Stabmauerwerk oder gläsernen Decken im Innenraum erlebbar gemacht. Besonders eindrücklich ist ihm dies in Köln mit dem Filtermauerwerk des großen Grabungsraums im Erdgeschoss gelungen (Abb. 3). Wetterstimmungen tragen zu gesteigerter Diversität der Raumerfahrung bei. Diesen Naturverhältnissen ist gemeinsam, dass sie bewegliche Elemente besitzen und



3 Museum Kolumba, Filtermauerwerk (© Hélène Binet 2007)

demnach in der Lage sind, den Raum zu beleben und die in ihm herrschende Stimmung zu wandeln. Ausgehend von der Malerei stellt Thomas auch fest, dass eine Stimmung nicht «allein die psychische Disposition und Befindlichkeit einer Person [anzeigt], sondern [...] auch einen atmosphärischen Zustand der Landschaft bezeichnen [kann] [...]» (2010b: 12). Vischer habe die Vorstellung der Romantik, Landschaft als «Resonanzraum für Seelenzustände» (2010b: 12) zu empfinden und künstlerisch zu gestalten, bestätigt. In diesem Sinne ist auch Wölfflins Vorstellung von der Architektur als Trägerin von Stimmungen zu begreifen.

Stimmung (erzeugen) als ästhetisches Wirkungskonzept zeichnet sich demnach durch folgende Qualitäten aus, die nicht nur von der Malerei, sondern auch von Architektur, hervorgebracht und vom Betrachter erlebt werden können: Stimmung in der Architektur kann als *Färbung* aufgefasst werden, die räumliches Objekt und betrachtendes Subjekt verbindet, also eine *Synthese* hervorbringt. Sie prägt Objektausstrahlung und Subjektbefindlichkeit zugleich und nimmt den Charakter von Totalität im Raum ein. Als emotionaler Zustand mit «offenem Weltbezug» (Thomas 2010b: 11) ist Stimmung (haben) nichtintentional und korreliert so der Abwesenheit von human bestimmten

oder anderen ikonographischen Inhalten in einer abstrakten Architektur, um die es Zumthor geht. Weiterhin scheint gegeben, dass Stimmung kein Thema besitzt, also als wirkungsästhetische Qualität unbestimmt bleibt und zu einer Ausdruckskategorie undeterminierter Art wird. Sie ist außerdem eine durch äußere Meta-Einflüsse (landschaftlich, kosmisch und meteorologisch) modifizierbare Raumerscheinung.

1. 2 Atmosphäre

Gernot Böhme hat in mehreren Abhandlungen die Frage nach Inhalt und Zustand von Atmosphäre gestellt. Schon allein ihren Status zu bestimmen, sei wegen der eigentümlichen Stellung der Atmosphäre zwischen Subjekt und Objekt schwierig, da er sich vor dem Hintergrund der Subjekt-Objekt-Dichotomie und der »ontologischen Ortslosigkeit« der Atmosphäre erhebe (Böhme 1995: 31). Den Begriff aus jener Dichotomie lösend schlägt Böhme vor, zunächst den Menschen als Leib anstatt mit einer Seele zu denken, in die Gefühle von außen introjiziert werden. Wie ist mir in einer Umgebung zumute, soll Böhme zufolge gefragt werden, was für die Subjektseite vergleichsweise leicht erklärbar sei (vgl. 1995: 15). Für die Objektseite ist dann das Verständnis von Atmosphäre schwieriger, denn die klassische Dingontologie, schreibt Böhme, konzipiert den Gegenstand in seinen Bestimmungen nach Farbe oder Form, und seine Eigenschaften werden ihm vom erkennenden Subjekt zugeschrieben. Es könne aber auch gefragt werden, auf welche Art die Präsenz des Objekts im Raum wirke. Seine Eigenschaften werde dann nicht als etwas an ihm Haftendes verstanden, sondern als etwas den Raum Tönendes, Färbendes oder »Tingierendes«; es werde dann durch die Weisen gedacht, wie es aus sich heraustrete (Böhme 1995: 32). Böhme bezeichnet dies als die »Ekstasen des Dinges« (1995: 33), die auch seine Ausdehnung und Form, also seine Wirkung und Ausstrahlung nach außen seien. Ein Ding nehme dem Raum um sich seine Homogenität und erfülle ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen. Dem stehe in der klassischen Ontologie des Dings der Gedanke entgegen, dass es einen Platz im Raum okkupiere und dem Eindringen anderer Dinge in diesen Raum Widerstand entgegensetze. Ausdehnung und Volumen seien aber auch nach außen hin spürbar. Die Voluminität eines Dings sei die Mächtigkeit seiner Anwesenheit im Raum. Volu-

men und Ausdehnung des Dings gäben dem Raum wiederum Gewicht und Orientierung (vgl. Böhme 1995: 33f.). Auf der Basis einer so veränderten Bestimmung eines Dings ist es, Böhme zufolge, möglich, Atmosphäre(n) sinnvoll zu denken: Sie sind Räume, sofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, Menschen oder Umgebungskonstellationen »tingiert« und damit Wirklichkeit im Raum sind (vgl. Böhme 1995: 32). Atmosphäre ist etwas, das von den Dingen ausgeht und geschaffen wird. Damit sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als »Ekstasen« gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit im Raum artikulieren (vgl. Böhme 1995: 33). Sie seien keine Bestimmungen des subjektiven Seelenzustandes – das sind vielmehr die Stimmungen. Und doch gehören Atmosphären nach Böhme den Subjekten an, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen im Raum gespürt werden. »Der leibliche Raum«, den Böhme zufolge Musik und Architektur als non-visuelle Künste produzieren, »ist für den Menschen die Sphäre seiner sinnlichen Präsenz« (Böhme 2006: 88). Architektur nicht als Blickkunst, sondern als Raumkunst »schaffe immer auch Räume einer bestimmten Stimmungsqualität, als damit Atmosphären [...]« (Böhme 1995: 97). Mit Atmosphären gelange man in den anthropologischen Bereich der Stimmungen, Gefühle und Affekte (vgl. Böhme 2006: 25).

Für Zumthors Architektur bilden Stimmung und Atmosphäre ein wichtiges Begriffspaar. Doch wie, so muss man fragen, unterschieden sie sich, wo es doch möglich ist, von beidem ergriffen zu werden? Ihre Bestimmung erhält schließlich nicht nur die Atmosphäre, sondern auch die Stimmung durch die Reaktion des Subjekts. Dennoch haftet den Atmosphären ein stärkerer Ausgang vom Objektiven an: Sie werden als vollständig von außen kommend empfunden. Eine Atmosphäre kann ein Mensch nicht haben, er kann sie allenfalls verändern. Stimmung kann als so etwas wie eine innere Atmosphäre beschrieben werden. Wie Kerstin Thomas anhand der Malerei von Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin sowie des ästhetischen Diskurses am Ende des 19. Jahrhunderts gezeigt hat, kann Stimmung durch Motiv, Form und Materialität eines Gemäldes geschaffen und von Künstlerkollegen und Kritikern nachempfunden und debattiert werden (vgl. Thomas 2010b: 56–88).

Im Vergleich dazu ist das Schaffen einer Atmosphäre etwas handfester. Dazu gehören Möbel, Far-

ben, Beleuchtung, Töne und Gerüche, die Böhme als die «Erzeugenden von Atmosphäre» (Böhme 2006: 123) bezeichnet hat. All das bezieht sich auf den Bereich des Materiellen, also auf das dem Menschen Äußerliche. Eine Stimmung hingegen wird eher auf der Ebene des Wortes, des Bildes oder der Inszenierung illusionistischer Atmosphären in Malerei und Poesie kommuniziert. Sie berührt unvermittelt das menschliche Innere, Gefühl und Verstand, während eine Atmosphäre stärker sinnlich erlebt wird. Letztere kann selbstverständlich als eigen verspürte Stimmung, Affekt oder Gefühl durch Vermittlung des leiblichen Eindrucks erfahren, aber auch als Ausdruck einer speziell gefärbten Umgebung wahrgenommen werden – doch sie haftet den Dingen unmittelbarer an als eine Stimmung.

Man könnte bei der Architekturanalyse fragen, ob der Atmosphärenbegriff hierzu nicht ausreicht. Wozu außerdem von Stimmung sprechen? Eben deshalb, weil es bei der Frage nach Immersion um die Schnittmenge zwischen Mensch und Architektur geht. Der Stimmungsterminus scheint geeignet, etwas über die Produktionsstrategien bezüglich des Rationellen wie Emotionellen auszusagen und damit über den kommunizierbaren Anteil der Immersion. Allein von Atmosphären zu sprechen, beließe Gebäude und Räume zu sehr im Bereich des Objekts. Eine Stimmung zu haben, sagt etwas anderes über den Rezeptionsvorgang eines Raumes aus als über die Befindlichkeit, die das Spüren einer Atmosphäre ergibt. Stimmung setzt einen höheren Grad von geistiger Verarbeitung des Wahrgenommenen voraus als Befindlichkeit. Damit würde man aber die Raumatmosphären wieder aus dem Blick verlieren. Es braucht also beides.

1. 3 Präsenz

Der Begriff Präsenz bedeutet für Hans Ulrich Gumbrecht, auf der Anwesenheit der Dinge im Raum zu bestehen (vgl. für den gesamten folgenden Absatz Gumbrecht 2009: 33ff.). Diese einfache, für ihn gleichwohl in den Mittelpunkt seiner Überlegungen gerückte Aussage, gewinnt an Gewicht, wenn man berücksichtigt, dass sie von Gumbrecht als Gegenüber von Analysebegriffen wie Idee, Konzept oder Zeichen formuliert worden ist. Angesichts von Konstruktivismus und Semiologie, die am Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere sein Umfeld absteckten, fordert Gumbrecht mittels des Präsenzbegriffes verloren gegangene Diesseitigkeit, Realität und Authentizität ein. Um

die «Produktion von Präsenz» (so der Untertitel seines Buches) anzustoßen, will Gumbrecht eine phänomenologisch argumentierende Analyse von Schrift, Sprache und Text initiieren, die besonders in Gedichten Sinn- und Präsenzeffekte entdecken und gleichwertig interpretieren soll. Spannung in der Interpretation eines Gedichts, so Gumbrecht, entsteht dort, wo beide Effekte miteinander in einem räumlich gedachten Zusammenhang von Nähe und Intensität oszillieren.

Bei Zumthor findet sich eine vergleichbare Haltung, die Architektur als Medium der Kommunikation versteht. Einer «künstlichen Welt der Zeichen» (Zumthor 2006: 16) will er die «gebaute Architektur [...] in der konkreten Welt» (2006: 12) gegenüberstellen. Eine befriedigende Präsenz der Architektur entsteht nach Zumthor, wenn der «Sinn, den es im Stofflichen zu stiften gilt» (2006: 10), an Raum und Gegenstand erlebbar wird. Hier würden dann «poetische Qualitäten» der Materialien im «Kontext eines architektonischen Objekts» einziehen, die die Raumnutzung zu einem vielschichtigen Erlebnis erhöhten (Zumthor 2006: 10). Hierzu muss der Bedeutungsstiftung durch Materialität klar der Vorrang vor derjenigen durch Zeichen oder symbolhafte Formen gegeben werden, was Zumthor tut. So sind es die Qualitäten materieller Präsenz im architektonischen Zusammenhang, die ihn interessieren. Zur «Sinnstiftung im Stofflichen» gehört ihm vor allem die «Kunst des Fügens» (2006: 11), also Konstruktion wie auch Komposition, und das Schaffen von Details, die «hin zum Verständnis des Ganzen» führen (2006: 16). Bei Präsenz scheint es Zumthor immer wieder um das Stimulieren des Raumerschließungsvermögens der Betrachtenden und um eine Erkenntnis von Gebäude und Raum jenseits des Begriffs zu gehen.

2. Werkanalyse

Die Aufgabe *Neubau des Kunstmuseums der Erzdiozese Köln* war hochkomplex gewesen. Die Museumsmitarbeiter unter Leitung des damaligen Direktors Joachim M. Plotzek hatten ihre museologischen und ästhetischen Anforderungen zuvor recht genau formuliert (vgl. Plotzek et al. 1997: 20f.) und angeregt, zum offenen Wettbewerb zusätzlich Zumthor, Christoph Mäckler, Annette Gigon & Mike Guyer, Carlo Baumschlager & Dietmar Eberle, David Chipperfield, Ben van Berkel, und Paul Robbrecht & Hilde Daem einzuladen (vgl. Plotzek et al. 1997: 20f.). Zumthor erhielt den 1.

Preis. Neben die Vorstellungen der Bauherren traten die Besonderheiten des Bauplatzes, wo in den Jahren 1949 und 1950 eine der frühesten Sakralbauten der Nachkriegszeit, die Kapelle *Madonna in den Trümmern* von Gottfried Böhm, entstanden war. Schon in der Römerzeit besiedelt, hatte hier bereits im 7. Jahrhundert ein Vorgängerbau der Kirche St. Kolumba gestanden. Die romanische, zur fünfschiffigen spätgotischen Hallenkirche ausgebaut Kirche war im Mittelalter zeitweise die größte und reichste Bürgerpfarrkirche Kölns gewesen. Im zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört wurde die Pfarrei aufgegeben, doch hatte sich in der Kirchenruine als einziges unversehrtes Kunstwerk eine gotische Madonnenfigur (um 1460/70) eines Nachfolgers des Konrad von Kuyn an einem Pfeiler des Kirchenschiffs erhalten, die von den Kölnern bald als Hoffnungszeichen verehrt wurde. Joseph Geller, der damalige Pfarrer von St. Kolumba, favorisierte moderne Kunst und Architektur. So konnte Böhm das erhaltene Erdgeschoss des Kirchturms zu einem Kapellenraum umgestalten und diesem einen zehnteiligen Zentralraum als Chor mit den *Engelsfenstern* von Ludwig Gies anfügen, in dessen Zentrum die gotische Madonnenfigur einen neuen Platz fand. Von 1973 bis 1976 erfolgte eine großangelegte und dauerhaft offen gelassene Grabung im ehemaligen Schiff der Kirche, die die faszinierende Schichtenlage bis in das Jungneolithikum (4300–3500 v. Chr.) zurückreichend zeigt. Am Ende des 20. Jahrhunderts waren die Reste der alten Kirche die letzte innerstädtische Ruine

Kölns und Sinnbild der Kriegszerstörungen. Beide, Kirchenruine und Kapelle, sollten in angemessener Weise in den Neubau einbezogen werden. Es sollte nicht nur die Ruine architektonisch integriert werden – Zumthor löste dies, indem er den Neubau auf die Mauerreste aufsetzte und damit die Kapelle der Außensicht entzog –, sondern es sollte nach dem Wunsch der Bauherren auch der Ort als *Erinnerungsort* und die populäre Kapelle als beliebte und viel frequentierte Altstadtkirche erfahrbar bleiben.

2. 1 Raumstimmung

Im Vorangegangenen wurde die Frage nach der Uneindeutigkeit von Architektur als Voraussetzung für die Entfaltung einer gut erlebbaren Stimmung aufgeworfen – dies scheint nützlich zu sein, wenn man sieht, dass diese Qualität von Zumthors Ausstellungsräumen im Museum Kolumba durch die Kustoden noch verstärkt wird, indem sie generell auf eine Beschilderung der ausgestellten Kunstwerke sowie auf Gruppenführungen verzichten. Im *Museum der Nachdenklichkeit*, als das sich das Haus seit 1996 bezeichnet (vgl. Plotzek et al. 1997: 190), soll die individuell erlebte Wirkung der Kunstwerke mit der Ästhetik einer von starker material- und lichtabhängiger Präsenz des Raums zusammengehen. Das ist in Köln gelungen: Unaufdringlich in Ästhetik, Licht und Akustik wird die Architektur zum Hüllraum für eine heterogene Sammlung sakraler Kunst vom Mittelalter bis in



➔ 4 Museum Kolumba,
Ausstellungsraum im 2. OG
(© Lothar Schnepf 2007)



5 Museum Kolumba, Grabungsraum
(© Regine Heß 2007)

die Gegenwart. Doch auch ohne jene Werke ist das Raumerlebnis stimmungshaft, denn es ist auf eine deutliche Objektausstrahlung hin von Zumthor konzipiert worden: Große Räume werden durch raumhohe Fenster und Kunstlicht ausgeleuchtet. Zusammen mit den lichtverstärkenden Oberflächen des Bodens und der Decke und den lichtschluckenden Oberflächen der Wände bringt diese Gestaltung ein räumliches Leuchten hervor. Die aufmerksamkeitseischende Setzung von Türen und Fenstern sowie geschickt gesetzte Engungen und Weitungen leiten die Besucher durch Räume und die Sammlung, ohne primär kognitive Akzente zu setzen (Abb. 4). So entsteht die sanfte Modulation als Voraussetzung von *Stimmung haben* anstatt auffordernder Signalsetzung. Uneindeutigkeit wird dann nicht zu einer Störung oder Funktionsvergessenheit, sondern zu einer Voraussetzung der Entfaltung von immersiven Raumqualitäten.

Von anderer Gestaltung ist der zwölf Meter hohe Grabungsraum (Abb. 5): Er folgt den Maßen der Außenwände von St. Kolumba mit ihrer Apsis. Der trapezförmige Grundriss, den die Kirche im Zuge ihrer letzten Erweiterung um 1500 erhalten hatte, wurde wieder aufgeführt: Die gotischen Wandreste wurden bis zur Traufhöhe der untergegangenen Kirche aufgemauert und mit einer Betondecke flach

gedeckt. Oberhalb der Ausgrabung ließ Zumthor ein Filtermauerwerk mit offenen Aussparungen mauern (vgl. Abb. 3). Es ist eine zweischalige und perforierte Wand, deren beide Schalen versetzt angeordnet sind. Licht, Luft und Geräusche der Außenwelt dringen hier ungefiltert ein.

2. 2 Atmosphären der Materialien

Der Sinn, den es im Stofflichen zu stiften gilt, liegt jenseits kompositorischer Regeln, und auch die Fühlbarkeit, der Geruch und der akustische Ausdruck der Materialien sind lediglich Elemente der Sprache, in der wir sprechen müssen. Sinn entsteht dann, wenn es gelingt, im architektonischen Gegenstand spezifische Bedeutungen bestimmter Baumaterialien hervorzu bringen, die nur in diesem einen Objekt auf diese Weise spürbar werden.

(Zumthor 2006: 10)

Man könnte jene Sprache die Sprache der Atmosphären nennen und ihre Elemente die Materialien. Im Museum Kolumba bilden die Materialien in ihrem räumlichen Zusammenhalt nicht nur den Fonds für in der Regel kleine und ganz unterschiedliche Objekte der Gattungen Gemälde, Zeichnung, Tonplastik, Holzskulptur, Design- und Gebrauchsgegenstand, Rauminstallation und liturgische Geräte, sondern auch für eine der bedeutendsten Ausgrabungstätten auf dem Kölner Stadtgebiet. Der Bau ist massiv und äußerlich unverkleidet aus einem eigens angefertigten hellbeigem, leicht grünstichigem und flachem Backstein errichtet. Das Ziegelmaterial zeigt sich an der Fassade und im Erdgeschoss, wo das Mauerwerk auch die Innenwände bildet. In den Obergeschossen, die der Ausstellung dienen, sind die Wände mit einem hellen Lehmgemisch verputzt. Auch der Boden ändert sich hier: Während im Erdgeschoss Kalksteinplatten in einem aufwändigen Fugenbild verlegt wurden, haben die Obergeschosse einen glänzenden und fugenlos gegossenen, hellbeigen Terrazzoboden. Boden und Wände sind durch eine Schattenfuge optisch voneinander abgesetzt, so dass Wände und Böden als vertikale Flächen erlebbar werden, die große Plattformen umstehen. In die Decken, ebenfalls aus einem Lehmбетongemisch, aber diesmal poliert, sind edle Punktstrahler aus Stahl in kleine kreisförmige Aussparungen eingehängt. In den schluchtartigen, fensterlosen Treppenaufgängen sind die aus Betonmörtel gegossenen Stufen wieder durch eine Fuge von den Wänden abgesetzt, so dass die Treppe als eigene Form erscheint. Durch Eingriffe

➡ 6 Leseraum
(© Regine Heß 2007)



wie diese kommt Zumthor zur Autonomisierung der verschiedenen Formen seiner Architekturen.

Eine Autonomisierung und Sichtbarmachung der Formen ist in seinem Schaffen ein wichtiger Schritt zur Erzeugung spezifischer Atmosphären, da so *Dinge* (in Böhmes Diktion) im Raum oder der Raum als Zusammenspiel von *Dingen* überhaupt erst deutlich werden. Dieses Zusammenspiel bei Zumthor kann als tektonisch bezeichnet werden, da es Fragen des Tragen und Lastens, sich Ausbreitens und Umstehens thematisiert. Es werden also Themen eingeführt, die aber in der dinglichen Sphäre verbleiben und keine außerarchitektonischen, also beispielsweise ikonographische oder historische, Sachverhalte einführen. Dagegen sind wechselnde Raumzuschnitte und -volumina, die Wirkung von Licht und Schatten sowie von Öffnungen und Verstellungen des Raums eher dazu geeignet, durch assoziatives Potential Stimmungen zu wecken. In Kolumba hat Zumthor durch Seiden- und Ledervorhänge und den Einbau von zwei hölzernen und einem mit schwarzem Samt ausgeschlagenem Kabinett die Reize der Materialien, womöglich manchmal etwas manieriert, noch gesteigert (Abb. 6).

Alle diese Materialien (Böhmes *Erzeugende der Atmosphäre*) haben spezifische Eigenschaften. In einen architektonischen Zusammenhang gebracht, werden sie nicht nur sichtbar, sondern auch wirksam. Ihre Ausstrahlung (Böhmes *Ekstasen der Dinge*) wird vielfältig wirksam als Präsenz im Raum. Durch die sich voneinander abhebenden

Materialeigenschaften wie lichtschluckend oder -reflektierend, transparent, farbig, farbgebend oder neutral, glatt oder rau werden visuelle und haptische Reize in einem erheblichen Maß, aber zugleich ausgewogen orchestriert gesetzt. Böhme hatte diese Eigenschaften nicht als etwas an den Dingen haftendes, sondern als von ihnen ausgehendes, den Raum färbendes verstanden. Die räumlichen Beziehungen werden über ihr architektonisches Strukturgerüst hinaus von diesen dinglichen Eigenschaften definiert, so dass Strukturzusammenhang und dingliche Ausstrahlung zusammengehen. Solcherart entstehen die verschiedenen Atmosphären im Museum Kolumba. Die Kunstwerke werden eher in diese als in die Räume an sich eingebracht (Abb. 7 und 8).

Dies wirft auch ein neues Licht auf Tätigkeit des Kurators. Die Kuratoren wollten die Kunstwerken im neuen Museum *beheimaten* (vgl. Plotzek et al. 1997: 90): das sind so unterschiedliche Werke wie das Elfenbeinkreuzifix des 12. Jahrhunderts, die rheinischen *lächelnden Madonnen* aus dem 15. Jahrhundert, die Muttergottes aus Alabaster des Jeremias Geisselbrunn aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 9) oder Werkserien von Andy Warhol und Paul Thek. Die geistige Absicht des *Beheimatens* zielt nun eher auf die Stimmung als die Atmosphäre. Gerade bei den sakralen Kunstwerken, die an ihrem historischen Ursprungsort ebenfalls in Räumen aus natürlichen Baumaterialien und in Tageslicht- oder allenfalls Kerzenbeleuchtung standen, geht Zumthors Einsatz von



7 Turmzimmer im 2. OG (© Regine Heß 2007)



8 Kabinett im 1. OG (© Regine Heß 2007)



9 Jeremias Geiselbrunn: *Muttergottes mit Kind*, Köln, um 1650 (© Regine Heß 2007)

Naturmaterialien besonders gut auf. Ihre religiöse Wirkung und Bedeutung, ihr ursprünglicher Sinn, wird in diesem Zusammenhang gefördert und betont, ohne ihn wieder einzulösen. Im modernen Kunstmuseum Kolumba bleibt ein Rest der sakralen Stimmung bewahrt und führt meines Erachtens tatsächlich den Charakter der Nachdenklichkeit ein, den sich die Kuratoren wünschen.

2.3 Präsenzqualitäten

Kuratorische Arbeit bedeutet optimalerweise, mit vorhandenen räumlichen Atmosphären des Museums ein – je nach Inhalt vertiefendes oder auch störendes – Verhältnis einzugehen und die *Produktion von Präsenz* an diesem Ort zu verändern. Gumbrecht hat Präsenz räumlich aufgefasst: «Was uns ›präsent‹ ist», schreibt er, «befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form *prae-esse*) in Reichweite unseres Körpers und für diesen greifbar» (2009: 33). Auch das Wort *Produktion* wird von Gumbrecht seiner etymologischen Bedeutung nach verwendet, «wenn», wie er nahelegt, «*producere* buchstäblich soviel wie ›vorführen‹ oder ›nach vorn rücken‹» heißt (2009: 33). *Produktion von Präsenz* ließe sich demnach mit der Formel vom *Vor-rücken von vor(handen) Seiendem* umschreiben. Auch die Beziehung von Kunstwerk und Raum im Museum Kolumba und ihre Effekte können mit dieser Formel gefasst werden.

Der Begriff Präsenz ist für Zumthor ebenfalls ein zentraler ästhetisch-methodischer Begriff, der in seinen Überlegungen aufscheint: ästhetisch, weil er mit und in seinen Bauten vor allem Präsenz schaffen will, also auf eine ihm angemessen erscheinende Wirkung zielt, und methodisch, weil er nach der Herstellung dieses Wirkungsphänomens fragt (vgl. Zumthor 2010: 11). Der Begriff reicht über Atmosphäre und Stimmung hinaus, weil er in seiner Unbestimmtheit und Offenheit nicht mit dem Subjekt, sondern mit dem Objekt zusammengeht. Selbstverständlich stellt sich Präsenz wie jeder sinnliche Effekt erst dann her, wenn ein wahrnehmendes Subjekt anwesend ist, aber innerhalb der Wahrnehmung ist das präsentische Objekt vom Subjekt klar abgegrenzt. Im Dreiklang der Beziehung aus Subjekt, Objekt und ihrer gemeinsamen Umgebung bringt erst seine Präsenz das Objekt zur Wahrnehmung und ist in der Architektur vermutlich der Schlüssel zu Stiftung dieser Beziehung.

Vielleicht lässt sich dies abschließend am Grabungsraum des Museums verdeutlichen (vgl.

Abb. 5): Der Übergang aus dem Foyer in die Ausgrabungsstätte ist aufwändig gestaltet worden. Der Boden, im Erdgeschoss aus Kalksteinplatten, unterläuft schwellenlos eine zweiflügelige Stahltür und endet mit einer Stufe, die auf das Bodenniveau des Grabungsraumes hinabführt. Ein schwerer Ledervorhang verhüllt hier zunächst die Sicht auf den Grabungsraum und bildet eine Klimasperre (aus konservatorischen Gründen hat er durch die Frischluftzufuhr des Filtermauerwerks eine niedrigere Temperatur als das klimatisierte Museum). An dieser Stelle befindet sich ein gotisches Seitenportal mit Spitzbogen, durch das man früher aus der Kirche in den Kirchhof gelangte. Heute betritt der Besucher durch es die Kirchenruine. Von dort aus ist der ganze Raum mit den Grabungsstellen und der Madonnenkapelle von Böhme überschaubar. Ein Steg aus rotem Feinholz führt im Zickzack durch den Raum auf die offen gelassene Ruine der ehemaligen Sakristei zu, die sich an der Außenseite des Museum befindet. Er führt über die Grabungsfunde hinweg, so dass sich ein Panorama der reichhaltigen Geschichte des Ortes auftut. Oberhalb weisen die zerstörten und geschwärzten Wände auf den Untergang der Kirche hin. Der Steg führt zu besonders eindrücklichen Orten wie den Überresten des ehemaligen Kreuzaltars von 1737 an der Nordwand und dem historischen Standort der *Madonna in den Trümmern* hin. Eingriffe in die historische Bodensubstanz erfolgten nach konservatorischen Vorgaben, da hier nicht nur die leichten Stützen des Stegs, sondern auch die schweren Fundamente der Betonstützen eingelassen wurden, die zusammen mit den Mauern die Last des Museums tragen. Der zwölf Meter hohe Raum wird durch das Filtermauerwerk mit Tageslicht und zusätzlich durch tiefhängende Pendelleuchten über den Fundgruben beleuchtet. Seine Akustik wird vom Eindringen der Stadtgeräusche bestimmt. Die Farbigkeit definiert sich durch das Aussehen der Materialien Beton, Ziegel, Sandstein und Holz, nicht zu vergessen die blau- und gelbfarbenen Engelsfenster von Gies.

Diese Beobachtungen sind ohne starke Konzentrationsleistungen zu machen. Der Grund liegt in einer hohen Qualität von Präsenz, die in einem so heterogenen Raum natürlich graduell abgestuft ist: Zunächst fallen das Raumvolumen selbst, die Wände und der Steg ins Auge. Der vielen Einzelheiten und Details wird man Stück für Stück gewahr, und für diesen Vorgang ist die Bewegung auf dem Steg durch den Raum verantwortlich. Indem man

im Zickzack durch den Raum geführt wird, kommt es zu immer neuen Blickkonstellationen, aber auch Veränderungen von Temperatur und Akustik sind wahrnehmbar. Der Steg bildet das Rückgrat der Inszenierung des Zusammenspiels von Neubau und heterogenem Altbaubestand, während die durchleuchtete Wandhülle sowie Licht und Schatten es beleben. Zumthors Idee, die Ruine und die Böhme-Kapelle mit einem einzigen Raumvolumen zu umgeben und zu überwölben, ist durchaus umstritten gewesen (vgl. Krings 2006: 136, 140–143; Pehnt 2009: 39–43). Für eine Inszenierung des Bestehenden und die damit verbundene Wertschätzung aller räumlichen Elemente ist die große Einhausung aber eine gelungene Lösung. Das kann aber nur deshalb so gut funktionieren, weil sowohl der neue Hüllraum als auch der historische Rauminhalt hochwertige Architektur aufweisen und die verschiedenen Qualitäten von Präsenz beachtet wie auch inszeniert wurden – eben das, was auch das Museum leisten will.

Fazit

Die wirkungsästhetischen Begriffe Stimmung, Atmosphäre und Präsenz in der theoretischen Erarbeitung von Thomas, Böhme und Gumbrecht wurden in der Analyse eines Bauwerks von Zumthor angewendet. Das scheint methodisch vor allem dann sinnvoll zu sein, wenn sich auch die Architekten bei ihren Entwurfsüberlegungen von ihnen leiten lassen. Wichtig ist dabei, nach einem gemeinsamen Verständnishorizont von Praktizierenden und Theoretisierenden zu fragen. Auch ihre zeitliche Verortung ist zu beachten: Thomas, Gumbrecht und Böhme sind im gleichen Zeitraum wie Zumthor tätig, jedoch hat Thomas künstlerische Phänomene analysiert, die vor über hundert Jahren zur Erzeugung einer Ästhetik der Stimmung erprobt wurden. Allerdings, und das zeichnet einen Künstlerarchitekten wie Zumthor aus, lässt auch er sich von Beispielen der Malerei des 19. Jahrhunderts anregen: Von Gemälden wie der *Toteninsel* Arnold Böcklins (1880) oder jenen William Turners (1775–1851), die atmosphärestiftende und starkfarbige Licht und Schatten-Effekte aufweisen (Zumthor 2010: 4–5). Beider Bilder, vor allem die Landschaften, sind von hoher inszenatorischer Qualität. Ihren Spannungsreichtum erhalten sie durch die Abbildung von kosmischen und meteorologischen Einflüssen auf die Natur. Starkes Sonnenlicht und tiefster Schatten, Lichtglanz auf

glatten oder aufgerauten Wasserflächen und diffuse, farbstarke Nebel- und Wolkenbilder werden inszeniert und vor allem bei Turner zum eigentlichen Mittelpunkt der Betrachtung gemacht. Mit diesen nur angedeuteten Beobachtungen sei nochmals das Feld, auf dem Zumthor sich bewegt, umrissen. Es gleicht in vielem dem, auf dem sich auch die drei Autoren bewegen; so hatte sich auch Böhme auf Turner und die Impressionisten bezogen (vgl. Böhme 2006: 81). Mittels dieser starken Bezüge erscheint es fruchtbar, Theorie und Praxis zum Zweck einer um die Wirkungsästhetik erweiterten Architekturanalyse zusammenzubringen.

Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre. Essays zu neueren Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Böhme, Gernot (2006) *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2009) *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* [engl. 2004]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Heß, Regine (2013) *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Reihe Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 12. Berlin: Gebrüder Mann
- Krings, Ulrich (2006) Gottfried Böhm's Kirchenbauten und die Denkmalpflege. In: *Gottfried Böhm*. Hg. von Wolfgang Voigt. Berlin: Jovis. S. 128–143
- Pehnt, Wolfgang (2009) Ein Ende der Wundpflege? Veränderter Umgang mit alter Bausubstanz. In: *Die alte Stadt* 36, 1. S. 25–44
- Plotzek, Joachim M./Winnekes, Katharina/Kraus, Stefan/Surmann Ulrike (1997) *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*. Köln: Walter König
- Sewing, Werner (1999) Graubünden und die Globalisierung. Was macht Peter Zumthor zur Kultfigur? In: *Deutsche Bauzeitung* 143, 1. S. 18–19
- Thomas, Kerstin (Hg.) (2010a) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Reihe Passagen. Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, Bd. 33. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag
- Thomas, Kerstin (2010b) *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*. Reihe Passagen. Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, Bd. 32. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag
- Wölfflin, Heinrich (1999) *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886]. Berlin: Gebrüder Mann
- Zumthor, Peter (2006) *Architektur denken* [1998]. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser
- Zumthor, Peter (2006) *Zwischen Bild und Realität*. Hg. von Ralf Konersmann, Peter Noever und Departement Architektur der ETH Zürich. Zürich: gta-Verlag
- Zumthor, Peter (2010) *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum* [2006]. Basel: Birkhäuser