

Die Treppe als Interaktionsraum. Relektüre einer Streitschrift

Das Fach Kunstgeschichte hat sich bekanntlich lange schwer damit getan, Phänomene des Populären und Massenhaften in der Auseinandersetzung mit seinen Gegenständen an sich heranzulassen. Zwar hat kaum eine andere akademische Disziplin eine ähnliche Fülle an Literatur produziert, die an breite Bevölkerungskreise adressiert war. Doch ging es in der Vermittlung in aller Regel darum, das Kunstwerk vom Ruch des bloß Populären, Trivialen und Gewöhnlichen freizuhalten. Partizipation verstand man lange Zeit als innerlich veredelnde Teilhabe an einem Höchsten, das – so populär es auch sein mochte – in zeitferner Idealität verharrete (vgl. *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung*, hg. v. Joseph Imorde/Andreas Zeising, Weimar 2013). Es waren erst die 1970er Jahre mit ihrem Interesse am Sozialen und Soziologischen, die dagegen kritischen Einspruch erhoben und nicht nur populäre Rezeptionsweisen von Kunst, sondern auch Prozesse der Trivialisierung in den Blick fassten und das Augenmerk auf genuin populäre Rezeptions- und Zugangsweisen zur kulturellen Überlieferung lenkten (vgl. dazu wegweisend *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970 und die „Relektüre“ von Christine Tauber einiger Beiträge zum Kölner Kunsthistorikertag 1970 in: *Kunstchronik* 75/8, 2022, 398ff.).

I. In eigentümlicher Weise spiegelt sich diese gewandelte Einstellung in einem Filmbeispiel, das hier an den Anfang gestellt sei: in Federico Fellinis *Roma* aus dem Jahr 1972, einer Auseinanderset-

zung mit der Stadt Rom, deren Leitmotiv die Gegenwart der Vergangenheit ist. Dabei bezieht der Film seinen wesentlichen Reiz daraus, die Aura der ‚Ewigen Stadt‘ in geradezu absurder Weise mit dem römischen Alltagsleben zu konfrontieren, wobei die einzelnen Episoden collageartig zwischen dem Rom der Gegenwart und dem Faschismus der 1930er Jahre hin und her springen (vgl. Elena Theodorakopoulos, *The sites and sights of Rome in Fellini’s films: „not a human habitation but a psychological entity“*, in: *The sites of Rome. Time, Space, Memory*, hg. v. David H.J. Larmour/Diana Spencer, Oxford 2007, 353–384). Eine kurze Sequenz des Films zeigt die 1726 erbaute Spanische Treppe, das Rom-Touristen und Touristinnen bestens vertraute Bauwerk, welches die Anhöhe der Kirche Santa Trinità dei Monti mit der Piazza di Spagna im Rione Campo Marzio verbindet (Abb. 1). In Fellinis Film wird die Treppe bevölkert von Gruppen bunt gekleideter Hippies, die musizieren, kiffen und ihre Körper adorantenhaft der Sonne entgegenstrecken, zwischen ihnen Andenkenhändler und Passanten. Dazu sinniert ein Off-Erzähler über die gewandelte Sexualmoral der „desillusionierten Jungen, die sich wie Welpen, wie Küken aneinander klammern“ und erinnert an die Zeit, als man für freie Liebe noch das Bordell besuchen musste (*Fellinis Roma*, Regie: Federico Fellini, Italien/Frankreich 1972, Arthaus DVD, Berlin 2018, TC 1:16:10–1:17:15).

Die kaum eine Minute lange Szene auf der Spanischen Treppe folgt unvermittelt auf die vorangehende Episode des Films, die den Bau der römischen U-Bahn zeigt. Die Bauarbeiten stocken, weil im Untergrund ein Gewölbe mit antiken Fresken freigelegt wurde. Als man diese näher in Augenschein nehmen will, zerfallen die unschätzbaren kulturellen Artefakte vor den Augen der entsetzten Ingenieure und Medienvertreter – unwiderruflich zerstört von dem nasskalten Luft-



Abb. 1 Filmstills mit der Spanischen Treppe und der Terrazza del Pincio aus „Fellinis Roma“, 1972

zug, der ihnen aus der Gegenwart entgegen-schlägt. Die Vergangenheit kann nicht konserviert werden, und der gemalte Figurenreigen, der im Dämmerlicht verblasst, weicht dem schrillen Technicolor der Hippies auf der Spanischen Treppe. Den abrupten Wechsel zwischen Vergangenheit und Gegenwart unterstreicht Fellini zusätzlich durch einen Wechsel der filmischen Modi: Die auf der Spanischen Treppe gefilmte Sequenz ist – wenigstens dem Anschein nach – dokumentarischer Natur. Einige der Jugendlichen verfolgen mit neugierigen Blicken die Kamera, und für einen kurzen Moment taucht sogar das Filmteam selbst im Bild auf. Mit der Durchbrechung der Erzählebene stellt der Film sich sozusagen selbst aus und sein Narrativ zur Disposition – ein in *Roma* mehrfach eingesetztes Stilmittel. So gerät mitten in der Filmhandlung der Regisseur Fellini ins Bild und diskutiert mit Neugierigen am Set: Was soll das Kino eigentlich vermitteln? „Was für ein Rom

ist das, was Sie zeigen? [...] Welches Bild bekommen die Leute [...] von unserem wunderschönen Rom?“, entrüstet sich ein Vertreter der älteren Generation gegenüber dem Filmemacher. Jüngere widersprechen und tragen ihre eigenen Forderungen an ihn heran: „Wir möchten Sie bitten, ein objektives Bild von Rom zu zeigen, das die Probleme der modernen Gesellschaft einschließt. Nicht nur Probleme im Bildungswesen. Auch die Arbeitswelt, Probleme in Fabriken, die Wohnungsnot. Nicht immer nur das alte Bild“ (ebd., TC 0:43:15–0:44:05).

Fellinis filmisches Stadtporträt ist nicht allein dem Diskurs über den Realismus des Kinos verpflichtet. Wenn man so will, ist *Roma* auch ein Wiederhall der weitläufigen Umbrüche und Auseinandersetzungen, die es seit den 1960er Jahren, beflügelt durch linke und marxistische Theorien, in den Sozial- und Geschichtswissenschaften gegeben hat. Soziologen entdeckten damals das Ur-

bane und fragten „Wem gehört die Stadt?“ Allorten wurde die Forderung vorgebracht, den Blickwinkel der Historiografie hin zu einer Soziologie des Alltags zu verschieben. Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte und Mentalitätsgeschichte sollten soziale Prozesse statt großer Persönlichkeiten und politischer Ereignisse in den Blick nehmen (vgl. zusammenfassend Stefan Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Paderborn 2021, 102–125; Lutz Raphael, *Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart*, München 2003, 96–137). Die Rede war von einer ‚Geschichte von unten‘, die die Marginalisierten aus ihrer Unsichtbarkeit holen und am historiografischen Narrativ teilhaben lassen wollte. Wer sind die Akteure der Gesellschaft? Und wem gehört die Vergangenheit? Nicht nur in Fellinis *Roma* war die Spanische Treppe ein symbolischer Ort, an den solche Fragen damals gerichtet wurden.

II. Der Kunstgeschichte, bekanntlich ein gleichermaßen konservierendes wie konservatives Fach, war die Volkstümlichkeit der Spanischen Treppe lange Zeit suspekt. Für Jacob Burckhardt, der im Jahr 1846 das Leben der unteren Stände des zeitgenössischen Rom in schillernden Farben der Verachtung schilderte, war sie ein Ort von Bettelei und exzessivem Müßiggang. Auf ihren Stufen, so Burckhardt, lasse sich um die Mittagszeit „dieses eigenthümliche Volk in seinem wildmalerischen Lappenaufzuge gruppenweise betrachten, wie sie Karten spielen, einander das Ungeziefer ablesen, schlafen u.s.w.“ (Schilderungen aus Rom [1846], in: ders., *Kleine Schriften*, Bd. III: *Literarische und publizistische Schriften*, hg. v. Elisabeth Oeggerli/Marc Sieber, München/Basel 2008, 455–462, hier 459). Wolfgang Lotz erinnerte in einem Aufsatz, der 1969 im *Römischen Jahrbuch* der Bibliotheca Hertziana erschien, an die stete Inbesitznahme des Bauwerks durch die unteren Klassen



Abb. 2 Piazza di Spagna und Spanische Treppe in Rom am 22. März 2020, Webcam-Screenshot (<https://www.skylinewebcams.com>)

(Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12, 1969, 39–94; wiederabgedruckt in: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, hg. v. Martin Warnke, Köln 1984, 175–223).

Unerwähnt blieb die in Fellinis Film nachhaltende Episode, als im Sommer 1965 Scharen langhaariger Blumenkinder aus Holland, Deutschland und England die Treppe belagerten, um dort über Pazifismus und Antimilitarismus zu diskutieren. Die Stadtoberen ließen das Bauwerk schließlich polizeilich räumen und stellten Platzverweise aus (Luca Gorgolini, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in: *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, hg. v. Paolo Sorcinelli, Rom 2004, 277–368, hier 323). Nicht immer erwünscht waren und sind auch die Touristen, die die *scalinata* in erster Linie zum Verweilen nutzen. Das Bauwerk bietet sich für solchen Gebrauch ja schon deshalb an, weil es mit seiner *piazza*, den vielen Brüstungen und ausgeklügelten Blickachsen im Grunde eine öffentliche Bühne ist. Der Versuch, den die römische Stadtbaukunst vor einiger Zeit

unternahm, den Touristen das vermeintlich missbräuchliche Sitzen auf der Treppe zu untersagen, verkannte denn auch, dass der Spanischen Treppe eine Affordanz der Verweilbarkeit eingeschrieben ist, die eine entsprechende Interaktion geradezu herausfordert. Als „Interaktionsraum“, das heißt als performativ hergestellte Kommunikation der Benutzer, realisiert sich die Funktion der Spanischen Treppe im Stadtraum. Wie bedeutsam diese Interaktion für unsere Wahrnehmung und Wertschätzung des Urbanen ist, hat der erste Lockdown während der Corona-Pandemie gezeigt, als Bilder



1. Francesco de Sanctis: Spanische Treppe, Rom, 1723–26

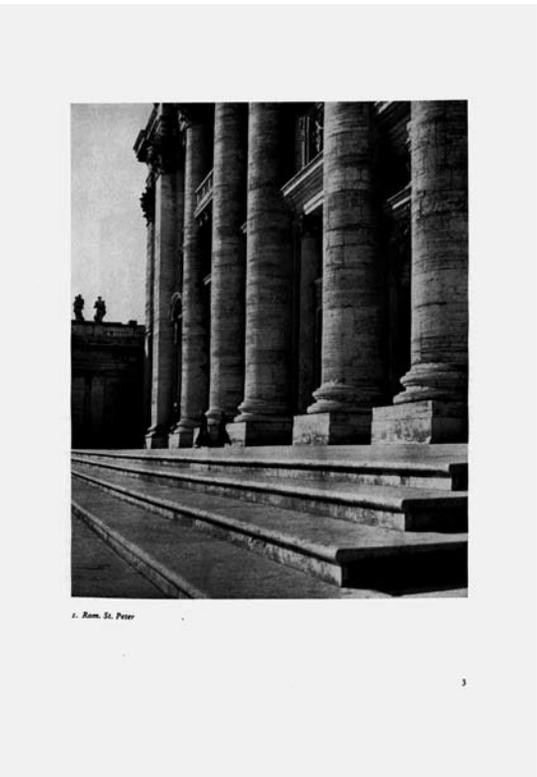
Abb. 3 Abbildung der Spanischen Treppe aus der *Propyläen Kunstgeschichte*, Band 10, 1971, Abb. 1



Abb. 4 Zwei Seiten aus dem Aufsatz von Heinrich Klotz, *Über das Abbilden von Bauwerken*, 1971, S. 1 und 3

evakuierter Stadträume apokalyptische Ängste triggerten (Abb. 2).

Wie ironisch, dass ausgerechnet Bilder menschenleerer, ja entvölkerter urbaner Räume lange Zeit das genuine Vermittlungsmedium der architekturhistorischen Forschung waren. Die Spanische Treppe macht da keine Ausnahme, wie exemplarisch eine Aufnahme aus der *Propyläen Kunstgeschichte* zeigt, dem 1971 erschienenen Standardwerk, das bis zur Erfindung des Internets für Generationen von Studierenden des Faches Kunstgeschichte – den Verfasser eingeschlossen – eine maßgebliche Referenz darstellte (Abb. 3). Die optisch bereinigte Ästhetik von Architekturaufnahmen wie dieser blickt dabei auf eine lange Tradition zurück, die von der Fotografie der Messbildanstalten bis zur Sachfotografie populärer Buchreihen wie den *Blauen Büchern* reicht (Rolf Sachtse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München u. a. 1984). Gesäubert von den Erinnerungsspuren menschlicher (Inter-)Aktion, trägt die fotografische Aufnahme einen Ewigkeitszug an die



Spanische Treppe heran. Je weniger es mit der Wirklichkeit zu tun hatte, desto mehr repräsentierte das fotografische Bild jenes ideelle, gedanklich aus allen Zeitbezügen herausgelöste Italien, das der Kunsthistoriker gleichsam „im volklosen Raum“ durchwanderte, wie Theodor Heuss es einmal ausgedrückt hat (Der neue Feind, in: *März* 9/2, 1915, 204–206, hier 205).

Es war der Architekturhistoriker Heinrich Klotz, der im selben Jahr 1971, als die *Propyläen Kunstgeschichte* erschien, diese Purifizierung des fotografischen Bildes in aller Schärfe kritisierte (Über das Abbilden von Bauwerken, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 1, 1971, 1–14; Abb. 4). Das isoliert gezeigte Bauwerk war für Klotz das „Dokument einer verhältnissenlosen Architekturgeschichtsschreibung“, der die „Relation des Bauwerks zu Mensch, Umwelt, Gesellschaft“ abhandengekommen war (ebd., 7). „Weil wir die sachliche Kühle zum Reinlichkeitsideal der Wissenschaft hypertrophierten“, so Klotz, „haben wir das Bild der Architektur vom Beiwerk, auch vom Menschen, gereinigt“ (ebd., 1). Klotz ging es im Wesentlichen um diesen Verlust eines

humanen Maßstabs, durch den Wahrnehmung und Vermittlung von Architektur Gefahr liefen, ungewollt der Vorstellung einer von sozialen Reibungsverlusten freien, technokratischen Gesellschaft Vorschub zu leisten. Bild und Diskurs waren sozusagen dialektisch und didaktisch miteinander verknüpft.

Wenn die Konzeptionen fotografischer Vermittlung und die Narrative der Architekturgeschichte ideologisch verkoppelt waren, galt es, beide umfassend in Frage zu stellen. Es war indessen eine andere Veröffentlichung, die einige Jahre später diesen Faden aufnahm und die Kritik zugleich radikalisierte. Gemeint ist das 1978 im Hamburger VSA-Verlag erschienene, von Roland und Marianne (Janne) Günter zusammen mit dem

niederländischen Kunsthistoriker Wessel Reinink verfasste Buch über die Spanische Treppe, das als „alternative Geschichtsschreibung“ und „Plädoyer für ein Leben mit Kulturdenkmälern“ deklariert war (Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter, *ROM – Spanische Treppe. Architektur – Erfahrungen – Lebensformen*, Hamburg 1978, Download unter <http://www.roland-guenter-werke.de/Content.aspx?mID=51&pageID=26>, hier Inhaltstext der Umschlagrückseite; Abb. 5). Begleitend zum Buchprojekt entstanden, wie sich dem Inhaltstext entnehmen lässt, eine Dia-Serie und ein 16-Millimeter-Film, an denen weitere Personen beteiligt waren. Das Ehepaar Günter hatte sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buches bereits seit langem mit einer sozialwissenschaftlich fundier-



Abb. 5 Umschlag und Rückseite aus Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter, *ROM – Spanische Treppe. Architektur – Erfahrungen – Lebensformen*, Berlin 1978

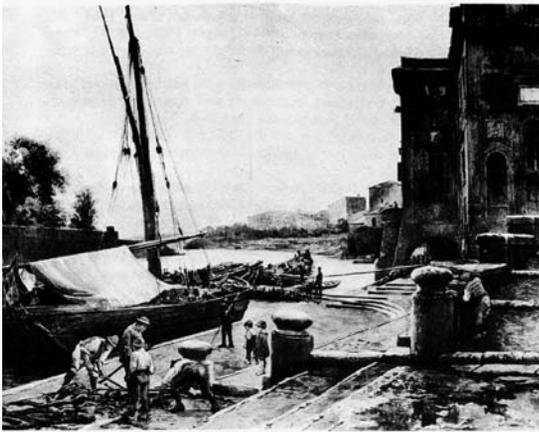
ten Architekturwissenschaft und mit kritischen Invektiven gegenüber der Gegenwartskultur einen Namen gemacht. Insbesondere mit ihrem Engagement für die Denkmalpflege und die Industriearchäologie des Ruhrgebiets leisteten beide in den 1970er Jahren Pionierarbeit. Es soll jedoch an dieser Stelle auf die Biografie der Autoren und ihre wissenschaftlichen Verdienste nicht weiter eingegangen werden – die private Homepage des inzwischen 86-jährigen Roland Günter gibt darüber detailliert Auskunft (<http://www.roland-guenter-werke.de>).

Gespeist aus dem Geist der 68er, kritisierte das Autorenteam eine Kunstgeschichtsschreibung, die ihre Objekte entkontextualisierte, um sie als zeitferne Denkmäler unter rein formalästhetischen Prämissen zu vermitteln. Schon der Publikationsort des Buches brachte das kämpferische Anliegen zum Ausdruck: VSA, der „Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung“, war ein publizistisches Unternehmen, das zu Beginn der 1970er Jahre aus dem breiten Strom der revolutionären akademischen Linken, sozialistischer Hochschulgruppen und der marxistischen Sozialwissenschaft hervorgegangen war (vgl. Uwe Sonnenberg, *Von Marx zum Maulwurf: Linker Buchhandel in Westdeutschland in den 1970er Jahren*, Göttingen 2016, v. a. 196–199 u. 324–325). Mitte der 1970er Jahre, als der revolutionäre Schwung der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung allmählich im bürgerlichen Fahrwasser verebbte, hielt der VSA am selbstgesetzten Auftrag fest, Konflikte und Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft aus marxistischer Perspektive kritisch zu beleuchten und suchte nun die Nähe zu den sich neu formierenden Alternativgruppen und städtischen sozialen Bewegungen (vgl. Margit Mayer, *Städtische soziale Bewegungen*, in: *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, hg. v. Roland Roth/Dieter Rucht, Frankfurt a. M./New York 2008, 294–319). Besonderes Augenmerk galt dabei Fragen der Architektur und Städteplanung, die etwa in der Zeitschrift *Arch+* verhandelt wurden, die damals noch als *Zeitschrift für Architekten, Stadtplaner, Sozialarbeiter und kommunalpolitische Gruppen* firmierte, dem Anspruch nach also die Ebenen von Planern

und linken Bürgerinitiativen zu verbinden suchte. Bei VSA erschien im Übrigen auch Roland Günters Buch zur Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie *Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie* (Berlin 1977).

Mit dem 1978 publizierten Buch über die Spanische Treppe – schon das Umschlagmotiv deutet das unmissverständlich an – sollte das populäre Bauwerk aus dem Klammergriff historiografischer Entkontextualisierung befreit und als exemplarischer Ort gesellschaftlicher Interaktion und Teilhabe in den Blick genommen werden, wobei man insbesondere auf die gegenwärtige Nutzung und Inbesitznahme durch Händler, Anwohner und Touristen fokussierte. Dazu bedienten die Autoren sich einer fotografiegestützten empirisch-soziologischen Feldforschung, durch die die Publikation sich kategorisch von gängiger Architekturgeschichtsschreibung unterschied. Wenngleich das Buch heute in mancher Hinsicht naiv anmutet, erweist sein Anliegen sich doch als durchaus aktuell: In der Sichtweise auf den Gegenstand, aber auch im Hinblick auf sein analytisches Vokabular, kann es als Vorläufer heutiger Interaktionsraumanalysen bezeichnet werden, wie sie in der linguistischen Kommunikationswissenschaft von Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt und anderen zum Verständnis sozialer Interaktion in gebauten Environments entwickelt worden ist (*Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*, hg. v. Heiko Hausendorf/Reinhold Schmitt/Wolfgang Kesselheim, Tübingen 2016; *Raum als interaktive Ressource*, hg. v. Heiko Hausendorf/Lorenza Mondada/Reinhold Schmitt, Tübingen 2012). Zum anderen lohnt das Buch eine Relektüre im Licht aktueller Ansätze zu baukultureller Bildung, die die Identität von Orten als eine wandelbare Größe im Zeichen von Partizipation und Zugehörigkeit verstanden wissen will.

III. Bereits die Form, mit der das durchgängig illustrierte Buch dem Leser entgegentritt, ist eng mit der Agenda des Autorenteams verbunden. Anstelle distanzierter und auf Objektivität bedachter Wissenschaftsprosa bietet es sich als eine auf den



Ripetta-Hafen (Aquarell von Ettore Roesler Franz; vor 1873)

- Anlagen ergeben – nach dem Vorbild des Ripetta-Hafens. Die Spanische Treppe besitzt keine steil hinaufführende Vertikale wie frühere römische Treppen, sondern lagert sich breit hin. Sie wirkt wie eine Tribüne.
- Wie am Ripetta-Hafen bildet die Treppe eine Fülle von kleinräumigen Bereichen, die unterschiedliche Ausprägungen besitzen. Die Architektur faßt also nichts zusammen, sondern sie wendet ein dazu im Gegensatz stehendes Prinzip an: sie zerlegt. Sie bildet eine Unzahl von selbständigen Szenarien. Der gesamte Treppenverlauf kann von keiner Stelle auf der Treppe übersehen werden. Im Gegensatz zu allen früheren Entwurfsprojekten der Treppenanlage werden die Einzelbereiche und damit die einzelnen Benutzer bzw. Benutzergruppen der Treppe nicht mehr einer übergreifenden Macht einer Achse untergeordnet – also nicht mehr absolutistisch dominiert.

58



22. April 1976, 16.23 Uhr

- Die einzelnen Bereiche werden zu Trägern der Architektur – ein anti-autoritär erscheinendes Prinzip.⁹⁵
- Die Dezentralisation der Treppenanlage wird durch ähnliche gestalterische Momente intensiviert wie am Ripetta-Hafen: – durch konkave Treppenbereiche – und Abknickungen.
 - Wie am Ripetta-Hafen sind die unteren Treppenwangen zu Blöcken umgewandelt, so daß sie ein größeres Maß an Gebrauchswerten erhalten: man kann sich auf sie setzen oder Gegenstände auf ihnen ablegen. Daß diese Blöcke ausdrücklich als Sitzgelegenheiten konzipiert wurden, geht aus einem Bericht im Vatikan-Archiv hervor: eine Planung für ein anderes Bauwerk bezieht sich ausdrücklich auf die Sitzplätze der Spanischen Treppe.⁹⁶
 - Ebenso wie am Ripetta-Hafen werden die autoritativen runden Mittelstücke dadurch relativiert, daß sie wie Aussichtsplattformen und vor allem platzartig ausgebildet werden.

59

Abb. 6 Doppelseite aus ROM – Spanische Treppe, S. 58/59

lesenden Gebrauch hin konzipierte Lektüre dar, die aus unorthodox kurzen, mitunter kaum eine halbe Seite langen thematischen Abschnitten besteht. Typisch ist die (von Roland Günter bis heute gepflegte) Form des Sachtextes, der in zahllose kurze, oft nur aus einem einzelnen Satz bestehende Absätze gegliedert ist und teilweise beinahe aphoristischen Charakter hat. Mit Hilfe von Spiegelstrichen, Kursivsetzungen und fett hervorgehobenen Schlaglichtern werden Sachverhalte didaktisiert. Es ist ein Buch, das aktivieren will und einlädt, das Gelesene denkend nachzuvollziehen. Charakteristisch dafür sind die immer wieder eingeflochtenen Fragen, die weniger an den Leser adressiert als vielmehr ein Appell sind, selbst kritische Fragen zu stellen: Warum gibt es so wenige Kinder auf der Spanischen Treppe? Woher kommt das Bedürfnis, sich auf der Treppe zu fotografieren? Wer reinigte die Treppe, nachdem die Polizei sie 1965 von den Hippies räumen ließ? (Günter/Reinink/Günter 1978, 101, 143 u. 65) Manches erinnert dabei an die *Fragen eines lesen-*

den Arbeiters von Bert Brecht, der neben Walter Benjamin eine der Referenzen für die kritische Darstellung ist.

„Wir schreiben für alle. Warum ist es für alle nützlich, auch die historischen Erfahrungen zu kennen? Wir schreiben auch für Kunsthistoriker. Warum ist es für sie nützlich, auch die gegenwärtigen Erfahrungen einzubeziehen?“ (Ebd., 4.) Die wie eine Präambel in monumentalen Lettern vorangestellten Fragen atmen den unangepassten, dabei freilich auch dogmatischen Geist der Sozialpädagogik der 1970er Jahre. Deutlich machen will das Buch, dass „die Benutzung ein wesentlicher Bestandteil der Architektur“ und daher Kunstgeschichte, so verstanden, „eine spezifische Form von Sozialwissenschaft“ ist (ebd.). Der kritische Impetus folgt dabei der von Roland Günter auch bei anderer Gelegenheit vorgetragenen Kritik am Wissenschaftsparadigma einer Architekturge-schichte, die gebaute Umwelt im keimfreien Raum der Stil- und Formgeschichte sezierte und menschliche Benutzer allenfalls als Statisten oder

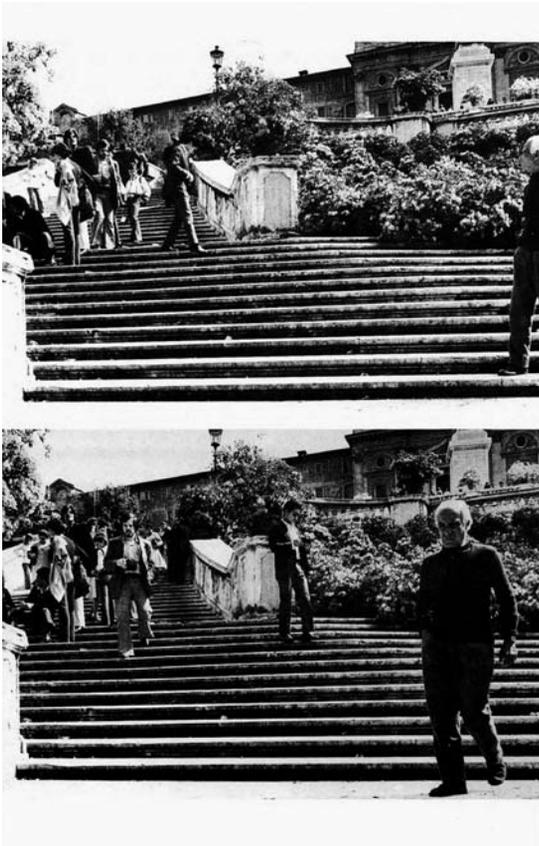


Abb. 7 Doppelseite aus ROM – Spanische Treppe, S. 104/105

soziales Dekor betrachtete (vgl. Roland Günter, Kunstwissenschaft. Warum – wie – für wen?, in: *BBK-Mitteilungen* 19/1, 1973, 9–10; Roland u. Marianne Günter, Die verbaute Kunst. Kunst am Bau oder Bau als Kunst – Zum Verlust benutzbarer Architektur. Die Spanische Treppe in Rom und Kunst-am-Bau-Form, in: *Werk und Zeit* 23, 1974, 8–9). Dem Paradigma einer „fachidiotisch verengten Wissenschaftlichkeit“, die sich vermeintlich in „formalen Nichtigkeiten“ (Günter/Reinink/Günter 1978, 87) erschöpfte, setzten die Autoren ihre Auffassung entgegen, dass Architektur „in erster Linie keine Sache, sondern ein Prozeß“ der Inbesitznahme, Aneignung und Interaktion sei: „Nicht der Architekt vollendet die Architektur, sondern die Benutzer“ (ebd., 15 u. 16). Sieht man einmal von der zeitbedingten Agenda ab, lässt sich diese Sichtweise dem Verständnis heutiger Interaktionsraumanalyse durchaus an die Seite stellen: Architektonische Umwelt ist in diesem Sinne als *built environment* zu verstehen, das eine „interaktive Ressource“ darstellt, die im performativen

Bewegungsrichtungen

Fast jeder Benutzer hat einen anderen Tritt. Fast jeder hat seinen individuellen Gang.

Die Beobachtung zeigt jedoch, daß die Gestaltung der Treppe bestimmte Bewegungsrichtungen zwar nicht vorschreibt, aber doch nahelegt. So haben z.B. Leute, die die Treppe hinunter kommen (obere Seitentreppe rechts) die Tendenz, zunächst in der Mitte zu laufen. Oft schwenken sie erst von der oberen Plattform nach links oder rechts. Auf der „Piazza“ halten viele noch einmal an.

Binney sagt, es gäbe keine Stellen an den Treppenstufen, die durch mehr Benutzung abgeschliffener sind als an anderen Stellen. Dies entspricht nicht den sichtbaren Tatsachen. Die Treppen zeigen sehr genau an, wo die meisten Menschen gehen. Der Verschleiß der Stufen könnte geradezu ein statistisches Beweisstück für die Benutzung sein: man kann die Abschleifungen messen und grafisch darstellen. Diese Methode gäbe an, wie häufig jede Stelle benutzt wird. Unter Häufigkeit wären keine absoluten Zahlen zu erwarten, sondern nur relative Angaben; so der Vergleich: eine bestimmte Stelle ist etwa x-mal mehr benutzt als eine andere.

Viele Leute benutzen beim Herabgehen die Treppe wie Skiläufer einen Hang. Sie laufen schräg über die Stufenfolge, sie laufen „Slalom“.

An mehreren Punkten müssen sie entscheiden:

- ob sie in gerader Linie weiterlaufen und dadurch den Hang kreuzen
- oder einen Bogen schlagen, um wieder in die kürzeste Linie zu kommen.

Die gerade Linie schräg über den Hang ist die weitere Strecke – aber auch die interessantere. Was momentan bequem erscheint, wird später weniger bequem, weil es ein weiterer und komplizierter Weg ist.

Der „Fuß“ der Treppe hat auf kleinstem Raum die meisten Laufrichtungen:

- auf der Bürgersteigebene,
- auf den drei Stufen, die zum Fahrweg überleiten,
- auf dem Fahrweg um den Barkenbrunnen.

Von unten gesehen kommt man rechts leichter auf den „Fuß“ der Treppe: Weil der Bürgersteig hier breiter auf ihn einmündet als links, kommt man geradezu automatisch in die Treppenanlage hinein. Die Treppe besitzt durch diese raffinierte Gestaltung eine Art Saugwirkung: sie schleust die Leute geradezu unmerklich in ihren Bereich. Der in den Spanischen Platz vorgeschobene „Fuß“ der Treppe bildet den Rand des Platzes, auf dem die Fußgänger ungefährdet vom Verkehr der Kutschen und später der Autos gehen können. Man wird aber von beiden Seiten vom Mobiliar der Blumenstände etwas blockiert.

105

Handeln der Beteiligten aktiviert wird und einen je konkreten „Interaktionsraum“ konstituiert.

Architekturgeschichte schreiben, so folgerten die Autoren 1978, könne daher nur gedacht werden als Geschichte der konkreten Benutzung von Gebautem, sei diese nun bestimmungsgemäß oder dissident – eine Geschichte, die gleichsam in den Gegenständen aufgehoben und damit „in jedem Moment der Benutzung einer Architektur anwesend“ und präsent ist: „Wir wollen einem falschen Bewußtsein der Geschichte entgegentreten, das darin besteht, daß Geschichte als Distanz begriffen wird – als Fetisch der Entfernung. [...] Unsere Aufgabe muß es sein, die reduzierte Komplexität wieder aufzufüllen.“ (Günter/Reinink/Günter 1978, 16f.) Der umfangreiche erste Hauptteil des Buches führt das exemplarisch vor, indem er die Geschichte der Spanischen Treppe nicht unter rein ästhetischen Prämissen in den Blick nimmt, sondern – unter Rekurs auf die zuvor von Lotz und anderen erschlossenen schriftlichen und bildlichen Quellen – die Funktionszuweisungen und

Figure als Tastinstrumente



Körperhaltungen



Die Treppe als Interaktionsraum

Die Breite der Treppe ermöglicht es vielen Leuten, nebeneinander zu gehen, zu sitzen und sich zu unterhalten.

Die Leute haben auf der Treppe offensichtlich das Bedürfnis, zusammenzurücken, auch wenn sie sich nicht kennen.

Dieses Verhalten steht ganz im Gegensatz zu der sonst vorherrschenden Gewohnheit, sich isoliert zu halten. Im Café, in der Straßenbahn, im Wartezimmer: überall werden meist zunächst die Plätze, die völlig leer sind, belegt und erst anschließend wird aufgefüllt. Hier ist es anders: Wenn Personen allein kommen, setzen sie sich oft zu schon bestehenden Gruppen dazu. Daher sind einige Stufen völlig leer, andere dagegen dicht besetzt.

Offensichtlich wird aus diesem Grunde die untere Treppe mehr angenommen. Dort sind nämlich die drei oberen Reihen zur Zeit durch Azaleen verstellt, so daß nur vier bis fünf Reihen zum Sitzen übrig bleiben. Die Leute – fast nur junge Leute – sitzen hier dicht gedrängt.



Abb. 8 Doppelseite aus ROM – Spanische Treppe, S. 122/123

wechselnden Inbesitznahmen und die damit einhergehenden „Kontroversen zwischen den Gebrauchswerten des Volkes und den Statuswerten der Oberschichten“ aufzeigt (ebd., 29). Planung, Bau und Gebrauchsweisen der Spanischen Treppe stellen sich hier dar als ein im öffentlichen Raum situiertes Kräfterennen zwischen dem Repräsentationsbedürfnis privilegierter Eliten, dem Opportunismus von Architekten und der Lebenspraxis eines Prekariats, das sich das Urbane stets aufs Neue und in widerständiger Weise aneignet und – den bestehenden „Verfügungsverhältnissen“ (ebd., 163) und obrigkeitlichen Restriktionen zum Trotz – die Spanische Treppe als Arena einer kommunalen Öffentlichkeit für sich reklamiert. Deutlich klingt in dieser Sichtweise das von Henri Lefebvre und anderen in den 1960er Jahren formulierte „Recht auf die Stadt“ an, dessen Kritik an Technokratie und Funktionalismus der Spätmoderne hier gleichsam in die Vergangenheit rückprojiziert wird. Wie um diesen Brückenschlag zu bekräftigen, ist bereits im ersten Teil des Buches

eine mit Datum und Uhrzeit versehene Fotografie eingestreut, die zeitgenössische Besucher in Schlaghosen auf der Spanischen Treppe zeigt und so die Kontinuität der Inbesitznahme bildlich bekräftigt (Abb. 6).

Das Bild verweist zugleich auf den zweiten Hauptteil des Buches, der sich – nach der sozialgeschichtlichen Rekonstruktion – dem zeitgenössischen Gebrauch, vor allem aber den heutigen (bzw. damaligen) touristischen Aneignungsformen der Spanischen Treppe widmet. Es gehört dabei zu den Vorzügen des Buches, den Massentourismus – trotz spürbarer Vorbehalte – nicht einfach aus marxistischer Sicht als Konsumphänomen zu diskreditieren, sondern ihn vielmehr als eine genuin populäre Form der Rezeption von Baudenkmälern zu begreifen und verstehen zu wollen. Leitend ist dabei die Beobachtung, dass die Architektur der Spanischen Treppe, wie es wörtlich heißt, „in besonderer Weise in der Lage ist, die eingeschlossene Sozialisation im Umgang mit Baudenkmälern zu durchbrechen: ihre Aufforderung zur Benutzung mit allen

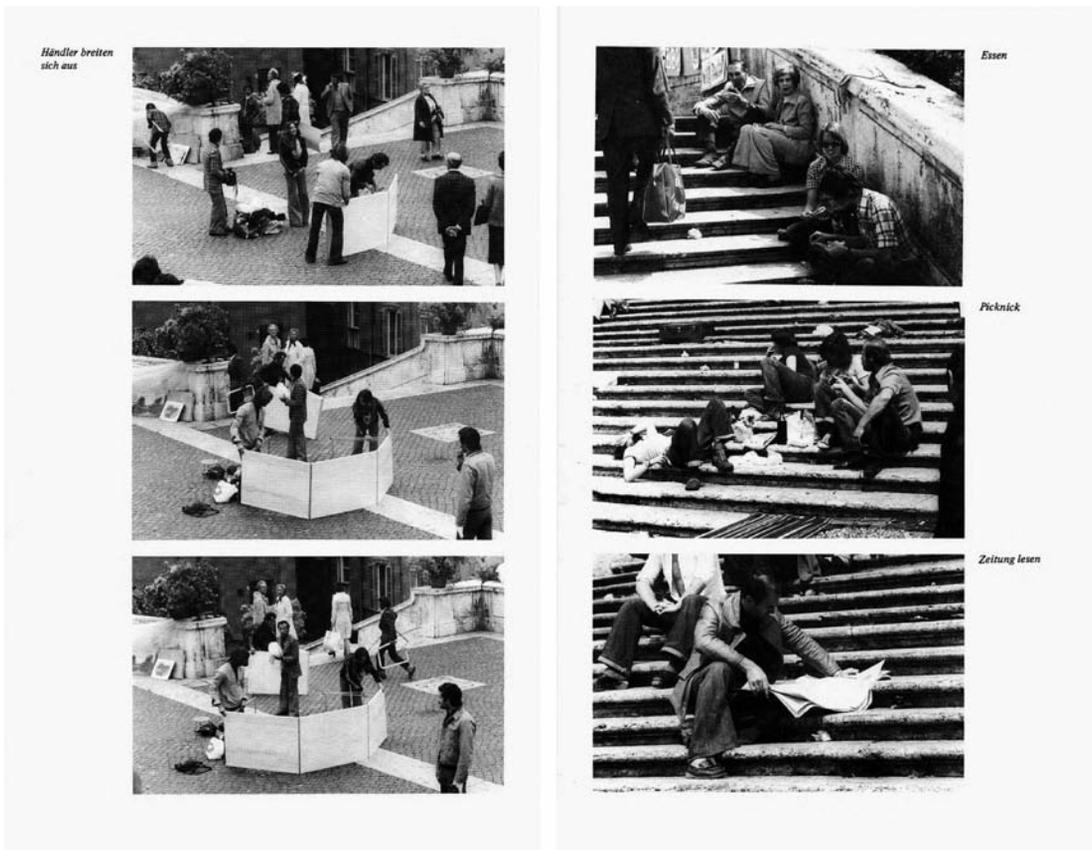


Abb. 9 Doppelseite aus ROM – Spanische Treppe, S. 128/129

Sinnen ist so intensiv, daß sich kaum jemand ihr entziehen kann“ (ebd., 88). Übersetzt in die Terminologie heutiger Interaktionsraumanalyse hieße das: Die Spanische Treppe ist ein *built environment*, das sozialtopografisches Wissen und Normalformerwartungen der Interaktion unterläuft, indem sie mit ihren interaktionsarchitektonischen Implikationen alternative Weisen der Benutzung kommuniziert und herausfordert. Im konkreten Fall: Obwohl bestimmungsgemäß ein Durchgangsraum, wird die Treppe in der faktischen Interaktion zum Verweil- und Kommunikationsraum (vgl. Günter/Reinink/Günter 1978, 116).

Günter und Reinink sprechen in diesem Zusammenhang von „physischen Wirkungen der Treppe“ (ebd., 93), zu denen sie die exponierte Lage ‚über‘ der Stadt, die materialtypische Wärme und Sensorik des Travertins und den Eindruck von Sauberkeit zählen – Charakteristika, die entgegen dem habitualisierten Gebrauch von Treppen einen Aufenthaltsanreiz schaffen und ein Verweilen implizieren. In minutiösen Beobachtungen, die im

Buch dokumentar fotografisch flankiert sind, werden Interaktionen von Benutzern der Treppe empirisch analysiert: Bewegungsabläufe, Verweilsequenzen, Blickkommunikation und wechselseitige Interaktion. Die Ergebnisse sind nicht nur per se interessant, sondern auch auf heutige Ansätze interaktionistischer Raumanalyse zu beziehen: Anders etwa als die benachbarte Rampa di Sebastianello, die eine formalisierte Interaktion, nämlich eine zielgerichtete Bewegung impliziert und keinerlei Anreiz darstellt, auf ihr zu verweilen, „ist die Spanische Treppe dadurch so wirksam, daß sie so wenig Treppe ist“ (ebd., 116; Abb. 7). Der flache Neigungswinkel und das weite Schrittmaß der Stufen verhindern einen routinisierten Gebrauch. Die mäandrierende, zum Teil gegenläufige Anordnung der Stufengruppen führt vielmehr zu einer non-direktionalen „slalomartigen“ Bewegung der Akteure. Plateaus sind für die Benutzer als „Haltepunkte“ lesbar, die ein Verweilen implizieren. „Diese Architektur schränkt nicht ein, sondern läßt viele Möglichkeiten offen. Sie ist im besten

Sinne anti-autoritär.“ (Ebd., 108.) Interaktionen sind durch die Architektur nicht prädisponiert, vielmehr ist der Interaktionsraum dynamisch: Die auf der Spanischen Treppe platzierten Händler etwa kalkulieren die Laufwege der Besucher ein, beeinflussen diese aber auch ihrerseits: „Wenn die Azaleen aufgestellt werden (in den Wochen um Ostern), werden einige Wege kanalisiert. Einige Stellen sind nun nicht mehr für den Aufenthalt benutzbar. Einerseits wird schöne Schaubarkeit gewonnen, andererseits gehen soziale Handlungsmöglichkeiten verloren.“ (Ebd.) Interaktion verändert sich also im Zusammenspiel der Akteure, ebenso auch durch die Anzahl der Beteiligten: „Je mehr Menschen sich auf der Treppe aufhalten [...], desto mehr wird der Bewegungsraum und damit die Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Folge: die Häufigkeit der Bewegung sinkt, die Häufigkeit des Sitzens steigt. Man sieht daran, daß die steigende oder sinkende Quantität der Benutzer die Benutzerqualitäten beeinflusst.“ (Ebd., 114.)

Dass diese analytische Perspektive auf Treppen als Orte urbaner Interaktion heute nach wie vor die Ausnahme ist, wird deutlich, wenn man sie mit einem aktuellen Aufsatzband zum Thema vergleicht (*Stadtbaukunst: Die Treppe*, hg. v. Christoph Mäckler, Köln 2019), in dem fast ausschließlich Aspekte der Bau- und Stadtbautypologie zur Sprache kommen und die vermeintliche ‚Wirkung‘ von Treppen ausnahmslos auf ein rein subjektives Erleben bezogen, nicht aber anhand der konkreten Interaktion von Benutzern analysiert wird. Der von Marianne und Roland Günter formulierte Anspruch, die Treppe als sozialen Interaktionsraum in den Blick zu fassen, steht insofern dem Anliegen heutiger multimodaler Interaktionsanalyse in seinem grundlegenden Erkenntnisinteresse nahe, als diese davon ausgeht, dass Benutzungswesen und ‚Wirkungen‘ von Architektur gerade nicht determiniert, sondern allenfalls erwartbar sind und von Akteuren in der faktischen Interaktion ausgehandelt und im Zusammenspiel mit sozialtopografisch habitualisiertem Wissen „interaktiv relevant gemacht“ beziehungsweise suspendiert werden (Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016, 32).

Die methodischen Prämissen waren in den 1970er Jahren freilich andere: Leitend für die Autoren waren seinerzeit die Ansätze der empirischen Sozialforschung, namentlich der sogenannten Kölner Schule um René König, in deren Umfeld auch frühe Ansätze der Interaktionsanalyse aus den USA rezipiert wurden (*Beobachtung und Experiment in der Sozialforschung*, hg. v. René König, Köln 1972, 148–167 [EA 1956]). Da es den Untersuchenden nicht um individuelle Einzelerfahrungen, sondern um kollektive Verhaltensweisen ging, sah man vom geläufigen Interview-Verfahren ab, wie es häufig in der empirischen Forschung zum Einsatz kommt, und entschied sich für eine mediengestützte Beobachtung (Günter/Reinink/Günter 1978, 14; vgl. zu den methodologischen Grundlagen das abschließende Teilkapitel „Sozialwissenschaftliche Untersuchungsmethode“, 175–179). Große Teile des Buchinhalts bilden somit Fotostrecken aus sequentiellen Aufnahmen, die die Autoren selbst vor Ort anfertigten und die im Sinne der empirischen Analyse dazu dienen, die vorbewusste „Latenzebene“ (ebd., 2) von Interaktion sichtbar und konkretisierbar zu machen (Abb. 7–9). Dieser apparative Zugriff wurde dabei freilich ergänzt durch eine teilnehmende Beobachtung der Autoren, die heute eher zeitgeistig anmutet und deren subjektive, vielfach leider auch rein spekulative Einsichten in soziale Prozesse den fotografischen Bildern wie ein Soundtrack aus der Praxis der Sozialen Arbeit unterlegt sind.

Ist das Buch somit letztlich ein eigenwilliger Hybrid aus einem um Objektivität bemühten methodischen Zugriff und subjektiver (Selbst-)Beobachtung, so überrascht doch die Systematik, die man der Interaktionsraumanalyse zugrunde legte. Um die Dependenz zwischen „räumlich-architektonischen Bestimmungsmerkmalen und ihren sozialpsychologischen Funktionen“ zu kategorisieren, formulierten die Autoren beispielsweise „Stimmungskriterien“, welche die Aneignung von Raum in der Interaktion steuern: „Überschaubarkeit“ vermittelt das Gefühl der Orientierung im räumlichen Ganzen; „Erlebbarkeit“ meint multisensorische Reize, durch die Räume gefühlsmäßig zugänglich sind; „Multifunktionalität“ benennt –

in die Terminologie heutiger Interaktionsraum-analyse übersetzt – die Offenheit interaktionsarchitektonischer Implikationen: „[D]ie Architektur der Treppe legt nicht fest, sondern sie gibt Möglichkeiten und Angebote.“ (Ebd., 170.) Man kann sie begehen, ebenso aber auch darauf sitzen, sich hinlegen, sich darauf sonnen oder sich im Stehen unterhalten: „Die Treppe stellt – durch die Eigenart ihrer baulichen Gestaltung – für den Benutzer ein ganzes Spektrum potentieller Verhaltensangebote dar. Ob, wann, wie oft und in welcher Weise sie genutzt werden, hängt ab von personen-, gruppen-, schicht- und kulturspezifischen Variablen – und von der Struktur des Augenblicks, der Situation.“ (Ebd., 173.)

Das alles wird in weitläufigen Bildsequenzen dokumentarisch vorgeführt und an einzelnen Beispielen empirisch analysiert. Betrachtet man die fotografischen Bildstrecken und die zugehörigen Texte heute – das ist in aller Deutlichkeit zu betonen –, so sind sie nicht frei von Klischees und zeit-typischen Fixierungen, wenn sie das Leben und den Alltag auf der Treppe als eine bunte Mikroökonomie und als eine selbstregulierte, dabei ‚ein bisschen‘ anarchische soziale Öffentlichkeit schildern. Die Spanische Treppe erscheint als eine Art soziales Laboratorium, in dem unterschiedliche Milieus und vermeintlich konflikthafte soziale Praktiken – das informelle Freizeitverhalten der Jugend, das Geschäftsgebaren der Händler, die Inbesitznahme durch Touristen und der Alltag der Anwohner – einen Interaktionsraum konstituieren, der modellhaft vorführt, wie Spannungen in der Gesellschaft demokratisch auszuhandeln sind. Darin steckt ein Stück Sozialromantik der Pädagogik der 1970er Jahre, deren utopischer Geist sich in der Wissenschaft heute weitgehend verflüchtigt hat.

Sieht man indessen einmal ab vom zeitbedingten Faible für alles Soziale und der Schwärmerei für die Selbstermächtigung der unteren Klassen, die das Buch grundieren, bleibt das Plädoyer für eine Architektur- und Stadtraumsoziologie, die in unserer heutigen Zeit, die sich das politische Anliegen der Partizipation auf die Fahnen ge-

schrieben hat, und in der die Frage „Wem gehört die Stadt?“ sowie die Forderung nach Rückeroberung des öffentlichen Raums beständig erneuert werden, an Aktualität gewonnen hat. Wo heute zudem die kulturelle Bildung vor der Aufgabe steht, Zugehörigkeit zum Urbanen in einer von Heterogenität und Migration geprägten Gesellschaft zu vermitteln, ist mehr denn je für eine Kunstgeschichte und eine Architekturvermittlung zu plädieren, die ihre Gegenstände nicht historiografisch isoliert, sondern „Interaktionsräume“ thematisiert und die Präsenz des kulturell Überlieferten in der Gegenwart zum Bezugspunkt macht (vgl. Barbara Welzel, *Urban Art History: Cultural Heritage, Flâneurs, and Points of Presence*, in: *Metropolitan Research. Methods and Approaches*, hg. v. Rolf Parr/Jens Martin Gurr/Dennis Hardt, Bielefeld 2022, 91–111). Baukulturelle Bildung, so das gleichnamige Handbuch, „macht Planungs- und Aushandlungsprozesse verständlich und unterstützt den Erwerb demokratischer Kompetenzen. In Zeiten, in denen Menschen an vielen Orten wieder selbst aktiv werden wollen (oder auch müssen), geht es auch darum, die Kompetenz zur Mitgestaltung zu vermitteln“ (*Handbuch der baukulturellen Bildung. Jugend Architektur Stadt*, hg. v. Silke Edelhoff u. a., Berlin 2019, 160). Nicht zuletzt vor der Folie dieses Anspruchs ist das Buch über die Spanische Treppe eine Relektüre allemal wert.

PD DR. ANDREAS ZEISING
TU Dortmund
Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft
andreas.zeising@tu-dortmund.de