

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 89 (2002)
Heft: 1/2: Nach innen = En dedans = Inwards

Artikel: Kühlender Schatten, sublime Schauer : Wege zum Unterirdischen :
Rückblick von Boullée aus
Autor: Köhler, Bettina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-66391>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

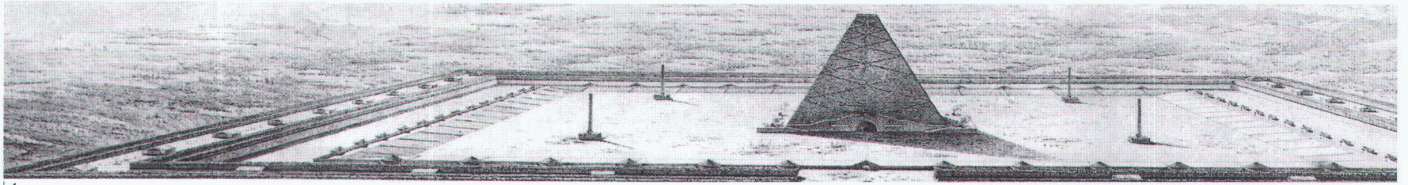
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kühlender Schatten, sublime Schauer. Wege zum Unterirdischen

Rückblick von Boullée aus

Etienne Louis Boullée hat in gigantischen Projekten für Nekropolen wie auch für einen wahrscheinlich dem Kult der Natur zugedachten Tempelbau eine besondere Architekturform in Szene gesetzt. Er nannte sie die «architecture ensevelie» und er betrachtete sie als Teil jener «architecture des ombres», deren Erfindung er für sich beanspruchte.¹ Diese Architektur, wie alle seine Projekte als einfache stereometrische Körper entworfen, sollte bereits beim ersten Anblick, teilweise in die Erde versenkt, eine Ahnung von Vergänglichkeit und Tod vermitteln. Das Bild der eingegrabenen Architektur wird insbesondere im Inneren des Rundtempels, der wahrscheinlich 1793 projektiert wurde, konsequent zu Ende geführt. Umgewandelt in «Natur» ist der Boden dieses Tempels: der Blick in die Tiefe zerklüfteter Grotten, in ihrer Mitte das Standbild der «Artemis Ephesia» soll im Betrachter erhabene, sublime Schauer auslösen und Vorstellungen von Unendlichkeit und zugleich von der Dauer moralischer Tugenden vermitteln.

Für Klaus Lankheit, der das Projekt wiederentdeckte, stand ausser Frage, dass der Rundtempel mit seinem Grottental und der Statue der Artemis Ephesia, der vielbrüstigen Naturverkörperung, in den Zusammenhang der Kultversuche der Revolution einzuordnen ist.² Denn schliesslich ersetzte 1793/94 für kurze Zeit der Kult republikanischer Tugenden, wie Freiheit und Gleichheit, den christlichen Kultus. Man huldigte der Vernunft, die als Tochter der Natur verehrt wurde, und man er-



1

31

Im Jahre 1793 konzipierte Etienne Louis Boullée einen in späterer Zeit als «Tempel der Vernunft» identifizierten Rundbau. Entgegen gängigen Anschauungen soll dieser Tempel mit einem in den Untergrund versenkten Grottental hier aber nicht als kongenialer Ausdruck revolutionärer Kultvorstellungen verstanden werden. Vielmehr soll ein Rückblick auf den Umgang mit unterirdischen Portiken und Grotten den Tempelentwurf als konsequente Realisierung einer Wirkungsästhetik verstehen, die nichts weniger versuchte, als das Erhabene «natürlich» in Szene zu setzen. Dieser Blick zurück in die Geschichte des architektonischen Umgangs mit lichtlosen und lichtarmen Innenräumen erkundet, wie die Schatten und das Düstere in Zeiten vor den künstlichen Belichtungsmöglichkeiten kultiviert wurden.

richtete ihr im Mittelschiff der Kirchen «heilige» Berge.³ Kein Zweifel könne also daran bestehen, so Lankheit, dass Boullée seinen Entwurf als einen Bau projiziert habe, der im Sinne der revolutionären Ideologie jener Jahre dem «Culte de la Raison et de la Nature» dienen sollte.

Dass diese «architecture ensevelie», die den Übergang vom Oberirdischen zum Unterirdischen in grossartiger Weise inszenierte, eine Erfindung des späten 18. Jahrhunderts ist und damit zeitgleich zu einer in jeder Hinsicht revolutionären geschichtlichen Phase, steht ausser Frage. Bezweifelt wird an dieser Stelle allerdings, dass der Entwurf Boullées tatsächlich den Kult-Vorstellungen jener Jahre entsprochen hat. Der folgende Rückblick soll also dazu dienen, dieses Projekt als konsequente Fortsetzung einer langen Tradition im Umgang mit dem Untergrund und dem Weg in den Untergrund zu deuten. Einem Umgang, welcher, getragen von weltanschaulichen, religiösen und künstlerischen Überzeugungen, in der Tiefe der Erde suchte und fand: den Luxus erfrischender Kühle, Ruhe für Musse und Kontemplation, Schatten der Angstlust und sublimes Beben.

Luxus erfrischender Kühle: Cryptoportiken

Bereits in antiker Villenarchitektur, besonders der spätrömischen Zeit, hat man sich die kühlende Eigenschaft des Erdreichs zu-

1 | Etienne Louis Boullée, **Projet de Cenotaph pour Turenne, Vue d'ensemble**

2 | **Detail der Grotte mit Standbild der Artemis Ephesia im so genannten «Tempel der Vernunft»**
(siehe Abb. 8)

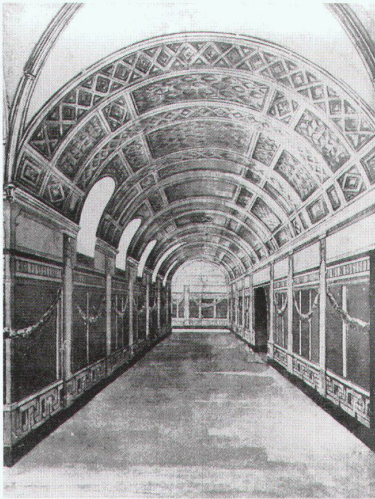
1 Vgl. Etienne Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'Art* (Présentation par J. M. Pérouse de Montclos), Paris 1968, S. 133ff.

2 Vgl. Klaus Lankheit, *Der Tempel der Vernunft*, unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne Louis Boullée, Basel Stuttgart 1968, S. 38. Hierzu auch Adolf Max Vogt, *Boullées Newton Denkmal Sakralbau und Kugelidee*, Basel und Stuttgart 1969, S. 261.

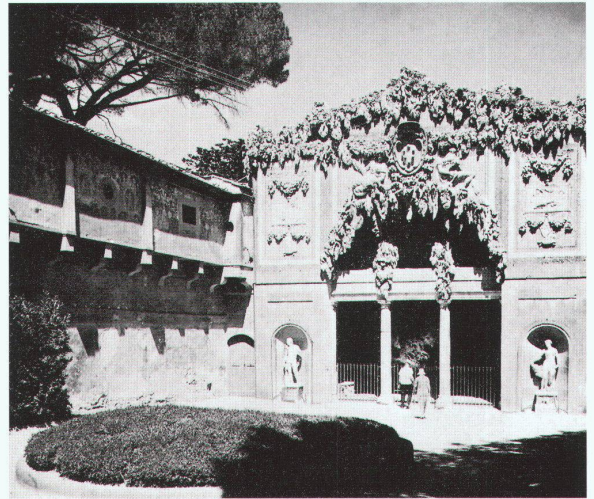
3 Vgl. Lankheit, 1968 (wie Anm. 2), S. 36. Vgl. weiter Hans Christian Harten, *Transformation und Utopie des Raums in der französischen Revolution: von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt*, Braunschweig Wiesbaden 1994, S. 60ff.



2



| 3



| 4

nutze gemacht.⁴ Lange, halb oder ganz im Boden versenkte Wandelgalerien, die so genannten Cryptoportiken, boten den Bewohnern im Sommer ein angenehm temperiertes Klima. Da ihre Anlage Raum und aufwendige Erdarbeiten, oftmals Terrassierungen erforderte, waren Cryptoportiken immer Hinweis auf die luxuriöse Ausstattung eines Wohngebäudes. Der einzige Kontakt zum Oberirdischen bestand in ihren – zumeist in die Stichkappen von Gewölben eingefügten – Lichtöffnungen. Diese sorgten für die notwendige Helligkeit, waren aber mit Rücksicht auf die Klimatisierung klein gehalten. Vorgeschaltete Nischen und Korridore und schmal gehaltene Zugänge zu den Cryptoportiken trugen ebenfalls zur gleichmässig kühlen Temperatur in den Sommermonaten bei. Fussböden, Wände und Decken verkleidete man mit kostbaren Steinen, Mosaiken und Malereien und demonstrierte so die Zugehörigkeit der Portiken zu den Wohnräumen der Villenanlagen.

Kontemplation im Schatten: Kunst-Natur der Grotten

Im Unterschied zu den Cryptoportiken gehörten Grotten zwar gleichfalls zur Ausstattung antiker Villen und Kaiserpaläste. Anders aber als in den Cryptoportiken inszenierte man in den Grotten den Übergang von Oberirdischem zu Unterirdischem, von Kunst zu Natur, von Helligkeit zu Schattenräumen für mythologische Standbilder oder Malereien. Man hat die Grotten in den Gartenkünsten seit dem 16. Jahrhundert in verschiedenster Weise weiterleben lassen. Dabei konnten sie als nur zu betrachtender Bildraum ebenso realisiert werden, wie als kühler Sommerspeiseraum. In Italien wurden Grotten zumeist entweder in die Architektur der Nebengebäude integriert oder als Teil einer Terrassierung des Gartens in die Futtermauern eingegraben. In Frankreich dagegen bevorzugte man den frei stehenden Pavillon oder man realisierte künstliche Grottenberge. In jedem Fall aber repräsentierten die Grotten in der Gartenkunst des 16. und 17. Jahrhunderts das künstlich geschaffene Unterirdische zumeist oberirdisch, und sie weckten im Aussenbau die Neugierde durch die Überblendung architektonischer und die Natur imitierender Strukturen. Im Inneren wechselten künstlich geschaffene raue Oberflächen aus Tuff, Bimsstein und Muscheln oder stehen gelassene natürliche Höhlenwände ab mit Verkleidungen durch kostbare Steine wie Marmor, durch Bildwerke in Form von Mosaiken und Fresken. Auch Spiegel und Perlmutter

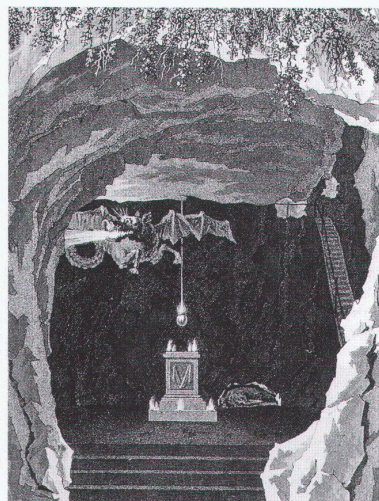
finden Verwendung, um irritierende Glanzspiele im Raum zu erzeugen. Und schliesslich konnten hydraulisch betriebene Automaten für die sehr beliebten «Wasserschätze» sorgen.⁵ Grotten befriedigten nicht nur die Lust an prachtvoller Demonstration luxuriösen Überflusses. Sie boten, wie beispielsweise die Grotta Grande in den Boboli-Gärten einen Gang durch eine von der Vorstellungswelt des Neoplatonismus inspirierte Raumfolge.⁶ Der Übergang von Materie zu Form, von sinnlicher zu geistiger Liebe, vom Fragment zur Idee des Ganzen, wird im Skulpturenprogramm wie in der Raumausstattung sinnlich-anschaulich repräsentiert.

Schatten der Angstlust, sublimes Beben: die Grotten im Landschaftsgarten

Wenn auch in diesen Grotten Überraschung und Erstaunen genauso gesucht wurden wie die Kontemplation in der Abgeschiedenheit, so sind doch diese Erfahrungen weit von derjenigen Wirkung entfernt, die man im 18. Jahrhundert in den Grotten suchte und fand. Polemisch verkürzt könnte man sagen: die Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts sollten bei aller Heterogenität schön sein. Die Grotten der Landschaftsgärten des späten 18. Jahrhunderts dagegen sollten weniger «schön» als vielmehr «sublim»/«erhaben» sein. Edmund Burke hielt in seiner Schrift über «Das Erhabene und Schöne» 1757 die Unterschiede zwischen dem Schönen und dem Erhabenen folgendermassen fest: «[...] sublime objects are vast in their dimensions; beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line and when it deviates it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massiv.»⁷ Die Eigenschaften des Erhabenen, Sublimen sind Eigenschaften Furcht erregender Naturphänomene. Auch David Hume hat in seinem «Treatise of human Nature» 1739 unter anderem am Beispiel der Naturwahrnehmung festgehalten: «A wide plain, the ocean, eternity, a succession of several ages; all these are entertaining objects and excel every thing, however beautiful, which accompanies not its beauty with a suitable greatness.»⁸ Die Wahrnehmung dessen, was die eigene Existenz unfassbar übersteigt, schafft



5



6

3 | **Rekonstruktion Pompeji Casa di Criptoportico**

4 | **Fassade der Grotta Grande von Buontalenti, Boboli Gärten Florenz, 1593 fertig gestellt**

5 | **Nymphäum der Grotta Grande Buontalenti, Boboli Gärten Florenz**

6 | **Die erste Höhle der Proserpina. Stich von Friedrich Wilhelm Gmelin und Christian von Mechel 1786**

einen verleidenschaftlichten Raum. Und, fügt Hume noch hinzu, sei ein Objekt in sehr grosser Entfernung situiert, dann übertrage sich die Bewunderung für die Distanz auf das Objekt selbst: «But as fancy passes easily from one idea to another related to it [...] the admiration, which is directed to the distance, naturally diffuses itself over the distant object.»⁹ Und so gilt überhaupt grundsätzlich, dass sich die Lust an der Betrachtung und Imagination des Schreckens überwältigender Naturerfahrung nur in sicherer Entfernung einstellen kann.

Realisiert wurde diese Ästhetisierung der Naturerfahrung im englischen Landschaftsgarten, in dem gerade der Gegensatz zwischen lieblichem, naturnah angelegtem Garten und der natürlichen, Höhlen angenäherten Grottenarchitektur mit ihrer Dunkelheit, Grösse und Rauheit einen leidenschaftlichen Parcours durch die eigenen Seelenerlebnisse erlauben sollten.¹⁰ «Schreckliche Szenerien» mit «überhängenden Felsen, dunklen Höhlen und reissenden Wasserfällen» gehörten spätestens seit William Chambers «Dissertation on Oriental Gardening» von 1772 in das Programm eines Gartens.¹¹ Man musste nun tatsächlich hinabsteigen in den Untergrund und konnte dort, wie Chambers beschrieb, nicht nur durch «Figuren von Drachen, höllischen Furien und immerwährendes Feuer», sondern auch durch «elektrische Schläge, künstliche Platzregen, sich plötzlich erhebende Windstöße» überrascht werden.¹² Stieg man hinab in die so genannte Proserpina-Grotte der 1785 eröffneten, berühmten Eremitage von Arlesheim, so sollte man mit dem Anblick eines antikisierenden Altars in eine schauervolle Stimmung versetzt werden, denn immerhin war der Kultort umgeben von künstlichen Ungeheuern, einem Drachen und einem Krokodil,

und durch Felsspalten hindurch blickte man auf eine Fackel tragende Proserpina.

«Mettre la nature en œuvre». Tempel der Erhabenheit

Keihen wir zu Etienne Louis Boullée zurück, in dessen Projekten die hier skizzierten Wege zum Unterirdischen zusammenlaufen und die in gewisser Weise den Höhe- und Endpunkt einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Erhabenen bilden. Boullée schliesst unmittelbar an die ästhetische Theorie des Sublimen an, wenn er festhält, dass es schlechthin nichts Grossartigeres gebe, als in der Architektur Erfahrungen zu vermitteln, die dem Erlebnis nahe komme «au milieu des mers» nichts zu sehen, ausser «le ciel et l'eau». Oder, so schlägt Boullée vor, man soll sich vorstellen, fliegend im «aréostat» dem ausserordentlichen Spektakel eines «espace inconcevable» ausgesetzt zu sein.¹³ Dass umgekehrt der Weg in die Tiefe der Erde, in die Schatten der Höhlen und Grotten vergleichbare mystische Schauer zu vermitteln in der Lage ist, mag die so genannte «architecture ensevelie» bestätigen. Der Kunstgriff, die Architektur teilweise in die Erde zu versenken, führt vor Augen, was für Boullée das höchste Ziel der Architektur ist: die Natur ins Werk zu setzen (im Sinne von: die Natur als Teil der Architektur zu integrieren). Als «metteur en œuvre de la nature» wird der Architekt Inventor einer sublimen Architektur.¹⁴ Nur bestimmten Bauaufgaben allerdings, wie eben den Monumenten für die Toten, ist diese Bauform nach Meinung Boullées angemessen.¹⁵ Denn wie kann man klarer den Prozess der Zeitlichkeit andeuten als mit diesem an Ruinen zu beobachteten Bild:

4 Vgl. Il Sottosuolo nel mondo antico (a cura di Francesca Ghedini e Guido Rosada), Dosson Treviso 1993, S. 71ff.

5 Vgl. Barbara Rietzsch, Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Formen der Gestaltung von Aussenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland, München 1987, S. 5.

6 Vgl. Rietzsch, 1987 (wie Anm. 5), S. 7–10.

7 Edmund Burke, A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful,

London 1757, zitiert nach: Andrew Ashfield and Peter de Bolla, The sublime a reader in British eighteenth-century aesthetic theory, S. 140.

8 David Hume, A Treatise of human Nature, London 1739–40, (ed. P. H. Nidditch) Oxford 1978, S. 432.

9 Hume, ed. 1978 (wie Anm. 8), S. 433.

10 Vgl. Clemens Alexander Wimmer, Michael Niedermeier, Hängende Gärten, schaurige Grotten, in: Anthos, 1992, 1, S. 36.

11 Zitiert nach: Clemens Alexander Wimmer,

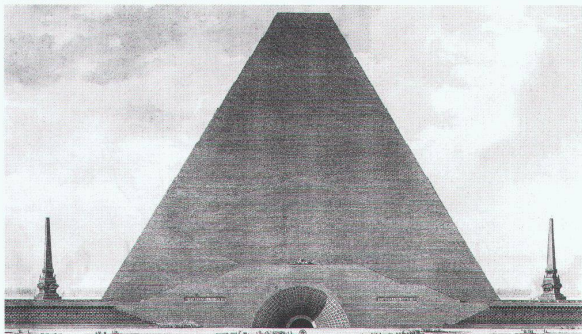
Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989, S. 184.

12 Zitiert nach Wimmer, 1989, (wie Anm. 11), S. 189.

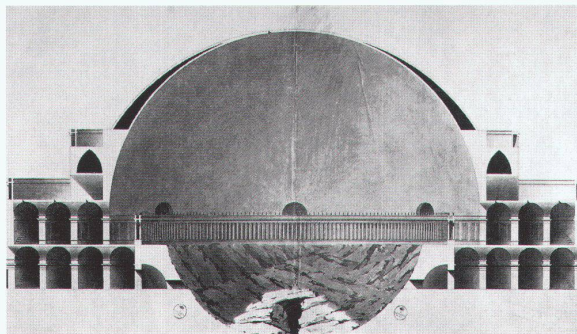
13 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 85.

14 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 73.

34



| 7



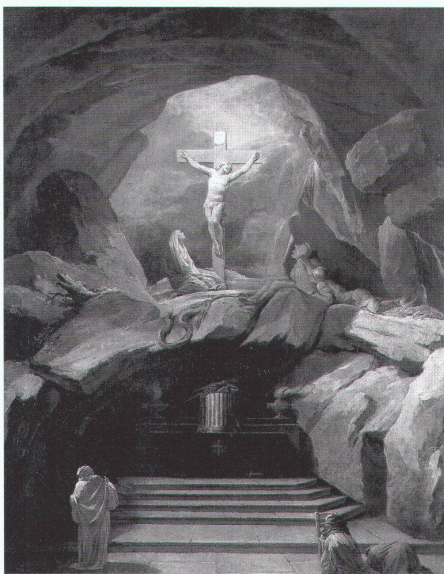
| 8

7 | Étienne Louis Boullée, *Projet de Cénotaphe für Turenne*

8 | Étienne Louis Boullée, *Schnitt durch den so genannten Tempel der Vernunft, ca. 1793*

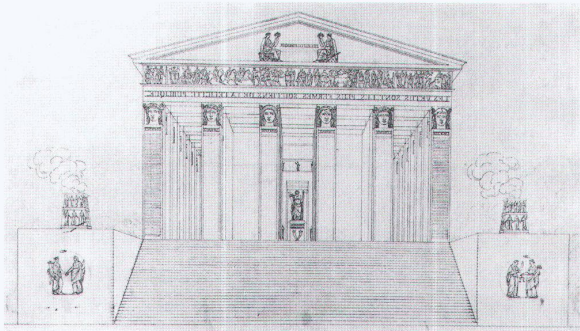
9 | Nicolas Bernard Lepicié, *La Chapelle du Calva à Saint Roch, 1752*

10, 11 | Durand und Thibault, *Temple à l'Égalité, Fassade und Schnitt, 1794*

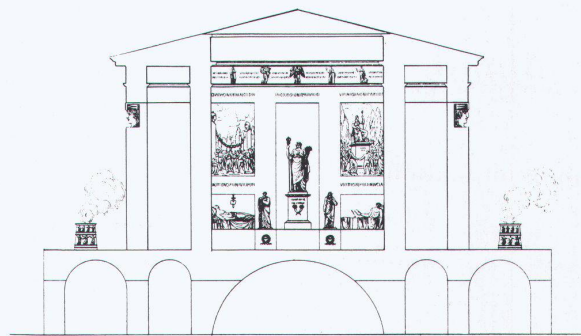


| 9

«laissant présumer au spectateur que la terre lui en dérobe une partie».¹⁶ Aber auch der Einsatz von Lichtstimmungen wird mit einer Architektur, die sinkt, vielfältiger werden. Insofern kommt die «architecture ensevelie» einem der dringendsten Anliegen Boullées entgegen, Charakter und Stimmungen von Räumen aus Licht und Schatten zu entwickeln: «Artiste [...] descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la leur pâle mourante des lampes sépulcrales.»¹⁷ Gleichermassen ist Boullée der Meinung, dass es im Kirchenbau möglich sein müsse, «de mettre la nature en œuvre en introduisant la lumière dans le temple de manière que [...] elle devint susceptible d'effets éclatants, mystérieux, doux ou sombres en un mot propre à faire naître en nous des sentiments analogues à nos cérémonies religieuses et qu'exige le culte de l'Être Suprême.»¹⁸ Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser Äusserungen nicht nur den eingangs vorgestellten Entwurf eines Rundtempels mit Grotte von ca. 1793, sondern auch die Grottenarchitektur Boullées für eine Kalvarienkapelle in der Kirche St. Roch¹⁹, dann stellt sich die Frage, ob man diesen Tempelentwurf tatsächlich als revolutionären Kultbau verstehen muss. Sollte in diesem gigantischen Rundbau der «Culte de la Raison et de la Nature» begangen werden, im Einklang mit den Ideen der französischen Revolution auf dem Höhepunkt des Terreur?²⁰ Immer wieder hat Boullée in seinen Ausführungen darauf hingewiesen, dass die höchste Wirkung, die Architektur erreichen kann, die Erfahrung des Sublimen sei. Boullée hat in der Tiefe seines Tempels die antike Idee der Grotte als Aufenthalt der Götter wiederbelebt und das künstliche Grottental des riesigen Einheitsraumes durch die geometrisch klar bestimmte Kuppel als Abbild des Himmels überfangen. Dämmerlicht soll in diesem Raum herrschen, in dessen zerfurchtem Zentrum ein



| 10



| 11

35

Standbild der Artemis Ephesia als Verkörperung der Natur in unerreichbarer Distanz vom Betrachter die Schauer sublimer Ergriffenheit auslöst.

Nach allem aber, was man über die 1793 in Paris begangenen Feste weiss, in deren Verlauf die Gestalt der Freiheit, diese Tochter der Natur, Huldigungen des Volkes entgegennahm²¹, waren sublime Schauer während der Feier nicht beabsichtigt. Klarheit der Kommunikation, Transparenz in der Vermittlung der neuen «Glaubensinhalte» bestimmten auch die Vorstellungen der Dekadentempel, in deren Zentrum die «natürliche, reine Vernunft» angebetet werden sollte²², Tempel, in denen Gesetzestafeln und Allegorien der Tugenden zum Lesen und Betrachten auffordern und in denen alle Vorgänge deutlich erkennbar sein sollen, müssen gleichmässig ausgeleuchtet sein. Das von Werner Szambien veröffentlichte Siegerprojekt zu einem «Temple de l'Égalité» des Jahres II (1794) von Durand und Thibault stellt einen entsprechend schattenlosen, didaktisch mit Bildtafeln und Skulpturen aufbereiteten Innenraum vor.²³

Der geforderte Verzicht auf die ästhetische Repräsentation der «Mysterien» des Glaubens²⁴ hätte ein solches Projekt wie den Tempel Boullées in dessen Zentrum vernichtet. Denn entscheidend war weniger, ob hier ein Kreuz oder eine Artemis-Statue aufgerichtet war. Entscheidend war die Art der Inszenierung im geheimnisvoll verschatteten Grottental, ein sublimes Mysterienspiel, das den Vorstellungen der Revolutionäre nicht entsprochen haben dürfte. Boullées kühner Entwurf eines Grottentempels soll hier also am Ende einer langen Tradition des Umgangs mit dem Unterirdischen gesehen werden. Die Bezeichnung «revolutionär» trifft nur in dem Sinne zu, dass wir uns hier der konsequenten Umsetzung einer Idee von Architektur gegenübersehen, die die Natur wirkungsvoll ins Werk setzt. **B.K.**

15 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 133. Vgl. auch Jean Marie Pérouse de Monclos, Etienne-Louis Boullée, Paris 1994, S. 153.

16 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 133.

17 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 133.

18 Boullée, ed. 1968 (wie Anm. 1), S. 156.

19 Vgl. Pérouse de Monclos, 1994, (wie Anm. 15), S. 28–29.

20 Vgl. Lankheit, 1968 (wie Anm. 2), S. 38. Ebenso Adolf Max Vogt, 1969, S. 261f.

21 Vgl. Lankheit, 1968 (wie Anm. 2), S. 36.

22 Vgl. Harten, 1994, (wie Anm. 3), S. 70. Zum Dekadentempel, S. 68.

23 Werner Szambien, Les Projets de l'An II concours d'architecture de la période révolutionnaire, Paris 1986, S. 86–87.

24 Vgl. hierzu Harten, 1994, (wie Anm. 3), S. 70

Bettina Köhler,* 1959

Dr. Phil. Kunstwissenschaftlerin. Studium Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Städtebau. 1990–1996 wissenschaftliche Assistentin am Institut gta ETH Zürich.

1996 Assistenzprofessorin für Geschichte und Theorie der Architektur an der Architekturabteilung der ETH. Seit 2001 Vorlesung und Seminare an der HGK Basel (Theorie-Pool & Abteilung Mode-Design, Körper und Kleid). Publikationen: Architekturtheorie (InnenRaum)-Geschichte 18.–20. Jahrhundert.

vivre et d'envie d'espace que l'on dépense volontiers l'argent pour le cinéma dans ses gorges et que l'on renonce au séjour dans les boyaux d'un centre de cinémas médiocrement planifié.

Il y a dans la production de Rüdiger Lainer, entre autres, deux stations évidentes sur le chemin qui a maintenant débouché sur cette réalisation (voir: Zschokke; Rüdiger Lainer, Bâle 1999). À partir de 1997, il travailla au projet du «Cineplexx City» à proximité de la gare de Salzbourg, qui s'élève directement à côté d'un bâtiment industriel protégé par la conservation du patrimoine et transformé en centre commercial. Suite à des retards, il a été achevé presque en même temps que le *Pleasure dome* commencé en 1998. À Salzbourg, le principe de la grande enveloppe avec des salles de cinéma empilées et les accès disposés librement dans l'espace fut formulé, pour la première fois, mais les volumes ont, en raison du caractère du matériau – du béton bouchardé –, une présence plus forte qu'à Vienne où la couleur active plus fortement l'espace intermédiaire et les corps dématérialisés font un effet plus léger et retenu. L'architecte utilisa de manière particulièrement ludique le principe de la rampe disposée librement dans l'espace et des corps autonomes pour des programmes audio-visuels courts dans l'exposition de 1998 de la province de Styrie (sur le thème des cultures de la jeunesse) à Bad Radkersburg. Et, dans la construction de l'école secondaire d'Absberggasse à Vienne-Favoriten, terminée en 1994, se montra le flair spécifique de Lainer qui sut y offrir aux adolescents des espaces où apprendre, vivre, expérimenter et qui sut les agréger dans des bâtiments attractifs.

Fort de cette expérience, Lainer réussit à aménager à Vienne un centre de loisirs urbain qui est subordonné au même calcul commercial que d'autres temples de la consommation mais dont la formulation architectonique est de qualité manifestement plus grande. Pourquoi ne pas laisser exploiter deux salles par le musée du film viennois et chercher les jeunes visiteurs là où ils se tiennent volontiers ?

Bettina Köhler (pp 30–35)

Traduction française: Jacques Debains

Fraîcheur de l'ombre, frisson sublime. Vers le souterrain.

Retrospective sur l'approche du monde souterrain à travers Boullée

En 1793, Etienne Louis Boullée concevait un édifice rond qualifié par la suite de «Temple de la Raison». Contrairement à certaines idées reçues, dans ce propos ce temple associé à une caverne

souterraine ne sera pas compris comme l'expression inhérente aux conceptions culturelles révolutionnaires. Par une rétrospective sur la manière de traiter les portiques enterrés et les grottes, ce projet de temple sera plutôt vu comme la concrétisation conséquente d'une esthétique active ayant l'ambition de mettre «naturellement» en œuvre le sublime. Ce regard en arrière sur l'histoire architecturale des espaces intérieurs aveugles ou peu éclairés, explique comment l'époque qui précéda l'ère de l'éclairage artificiel sut cultiver l'ombre et l'obscurité.

Avec des projets de nécropoles gigantesques et un temple probablement pensé pour le culte de la nature, Etienne Louis Boullée a mis en scène une forme particulière du construit. Il y voyait une «architecture ensevelie» faisant partie de cette «architecture des ombres» dont il revendiquait la paternité.¹ Comme tous ses projets, cet édifice conçu comme un simple corps stéréométrique était partiellement enterré ce qui, dès l'abord, devait évoquer un sentiment de précarité et de mort. L'image de l'architecture enterrée est portée conséquemment à son terme, notamment dans le volume intérieur du temple rond probablement projeté en 1793. Le sol de ce temple semble être le produit de la «nature»: vision vers les profondeurs de grottes aux volumes tourmentés, avec au centre la statue de la déesse «Artemis Ephesia» devant engendrer chez l'observateur un frisson sublime, tout en évoquant la pérennité des vertus morales.

Pour Klaus Lankheit qui a redécouvert le projet, il existait sans doute un rapport entre le temple rond avec sa caverne et la statue d'Artemis Ephesia, cette incarnation de la nature féconde, et les aspirations culturelles de la révolution.² En 1793/94, le culte des vertus républicaines telles que liberté et égalité remplaça en fait très temporairement le culte chrétien. On rendait hommage à la raison qui était honorée comme une fille de la nature et, dans les nefes des églises, on lui édifiait des montagnes «sacrées».³ Selon Lankheit, il est donc certain que Boullée a projeté son bâtiment pour servir l'idéologie révolutionnaire du «Culte de la Raison et de la Nature» en vogue à l'époque.

Le fait que cette «architecture ensevelie» mettant en scène le passage du grand jour au souterrain d'une manière grandiose, soit une découverte du 18^{ème} siècle finissant et, à tout point de vue, une phase historique révolutionnaire, est également indubitable. Le seul point de doute est que le projet de Boullée ait effectivement répondu aux conceptions culturelles de ces années. La présente rétrospective se propose donc d'interpréter ce projet comme la prolongation conséquente d'une longue tradition dans l'approche du souterrain et de la voie qui y conduit. Une approche qui, portée par de grandes visions religieuses et artistiques, dirigea ses recherches et fit ses découvertes dans les profondeurs du sol: luxe de la fraîcheur, calme et loisir pour la contemplation, attrait de la peur et frisson sublime.

Le luxe de la fraîcheur: les cryptoportiques
L'architecture des villas antiques, notamment à la fin de l'ère romaine, savait déjà profiter des qualités rafraîchissantes de l'enterré.⁴ De longues galeries à demi ou totalement enterrées appelées cryptoportiques, offraient aux habitants une température estivale agréable. Leur installation exigeant de la place, des terrassements importants et très souvent la création de dénivelllements, les cryptoportiques étaient toujours le signe d'une résidence luxueusement aménagée. Les seuls contacts avec l'air libre consistaient en ouvertures le plus souvent ménagées dans le haut des voûtes. Elles étaient limitées pour assurer la clarté nécessaire, mais sans altérer les conditions climatiques. Des sas ou des couloirs et des entrées étroites donnaient accès à ces cryptoportiques qui, pendant les mois d'été, assuraient le maintien de températures fraîches et régulières. Les sols, les parois et les plafonds étaient revêtus de pierres nobles, de mosaïques et de fresques, démontrant ainsi l'appartenance des portiques aux pièces d'habitat des villas.

Contemplation dans l'ombre: Le naturel artificiel des grottes

Comme les cryptoportiques, les grottes appartenaient également à l'aménagement des villas antiques et des palais impériaux, mais contrairement aux cryptoportiques, on y mettait en scène la transition entre l'air libre et le souterrain, entre l'art et la nature, entre la clarté et les espaces dans l'ombre destinés aux sculptures ou peintures mythologiques. Les grottes ont survécu diversement dans l'art des jardins du 16^{ème} siècle. Ce faisant, il pouvait ne s'agir que de simples volumes à contempler ou d'espaces frais formant salle à manger d'été. En Italie, les grottes étaient le plus souvent associées à l'architecture d'un bâtiment secondaire ou intégrées dans le soutènement d'une dénivellation du jardin. En France par contre, on préférait les pavillons indépendants ou l'on réalisait des grottes dans des collines artificielles. Mais en tout état de cause, dans l'art des jardins des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, les grottes correspondaient à un monde souterrain artificiellement créé, souvent au niveau du sol, et de l'extérieur, elles attiraient le regard car elles réunissaient des structures architecturales et d'autres imitant la nature. A l'intérieur, des parois rocailleuses artificielles en tuf, en pierre ponce et en coquillages ou faites de roche laissée brute, alternaient avec des revêtements nobles tels que le marbre et des représentations imagées sous forme de mosaïques et de fresques. Des éclats de miroir et de la nacre étaient aussi utilisés pour obtenir des jeux de lumière surprenants dans le volume. Et pour finir, des automates à commande hydraulique pouvaient intervenir pour créer des «jeux d'eau» très prisés.⁵ Les grottes répondaient non seulement au désir d'affirmer une surabondance prestigieuse mais, comme la Grotta Grande dans les jardins de Boboli par exemple, elles ouvraient aussi un accès à une suite d'espaces inspirée par le monde imaginaire du néoplatonisme.⁶ La transition de la matière à la forme, de

l'amour sensuel à l'amour spirituel, du fragment à l'idée du tout, est clairement matérialisée dans le programme de sculptures comme dans l'agencement de l'espace.

Attrait de la peur, frisson sublime: les grottes dans le jardin paysagé

Même si dans ces grottes, on recherchait tout autant la surprise et l'étonnement que la contemplation dans l'isolement, ces expériences sont loin de l'effet que le 18^{ème} siècle désirait pour les grottes. D'une manière concise, on pourrait dire polémiquement: Au delà de toute hétérogénéité, les grottes des 16^{ème} et 17^{ème} siècles devaient être avant tout belles. Dans les jardins paysagés de la fin du 18^{ème} siècle, on voulait plutôt qu'elles soient «sublimes et nobles». En 1757, dans son écrit sur «Le sublime et le beau», Edmund Burke décrit la différence entre le sublime et le beau de la manière suivante: «[...] sublime objects are vast in their dimensions; beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line and when it deviates it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive.»⁷ Les qualités du sublime sont celles de phénomènes naturels engendrant la frayeur. En 1739, dans son «Treatise of human Nature», prenant notamment l'exemple de la perception de la nature, David Hume affirme également: «A wide plain, the ocean, eternity, a succession of several ages; all these are entertaining objects and excel every thing, however beautiful, which accompanies not its beauty with a suitable greatness.»⁸ Percevoir ce qui dépasse sa propre existence de manière inconcevable fait naître un espace passionnel. Hume précise encore que s'il s'agit d'un objet situé à une grande distance, l'admiration pour la distance se reporte sur l'objet lui-même: «But as fancy passes easily from one idea to another related to it [...] the admiration, which is directed to the distance, naturally diffuses itself over the distant object.»⁹ Et c'est ainsi que fondamentalement, le plaisir d'observer et d'imaginer l'effroi corollaire à une perception intense de la nature, ne peut s'instaurer qu'à une distance sécurisante. Cette esthétisation de l'expérience naturelle s'est vue concrétisée dans les grands jardins paysagés anglais où précisément, le contraste entre un aménagement charmant, proche de la nature et du naturel, avec des architectures de grottes évoquant des cavernes sombres, insondables et sauvages, met l'observateur à même d'effectuer un parcours passionné dans sa vie spirituelle propre.¹⁰ Au plus tard depuis la «Dissertation on Oriental Gardening» par William Chambers en 1772, «des scènes effrayantes» avec «rochers en surplomb, grottes obscures et cascades impétueuses» appartiennent au programme d'un jardin.¹¹ Ainsi que le décrit Chambers, il suffisait de s'enfoncer dans la terre et l'on pouvait être sur-

pris non seulement par des «visions de dragons, de furies infernales et de feu perpétuel», mais aussi par des «chocs électriques, des déluges artificiels et des rafales de vent subites».¹² Que l'on descende dans la grotte dite de Proserpine dans le célèbre Ermitage d'Arlesheim ouvert en 1785, et l'on se voyait horrifié à la vue d'un autel antiquisant, car ce lieu de culte était vraiment peuplé de monstres artificiels, d'un dragon et d'un crocodile, tandis qu'au travers des fissures du rocher, on entrevoyait une Proserpine portant une torche.

«Mettre la nature en œuvre». Le Temple du Sublime

Revenons à Etienne Louis Boullée dans les projets duquel convergent les chemins menant au monde souterrain esquissés ici et qui, dans une certaine mesure, constituent le sommet et le point final d'une analyse artistique consacrée au Sublime. Boullée se rattache immédiatement à la théorie esthétique du sublime en constatant qu'il n'y a pratiquement rien de plus magnifique que de transmettre par l'architecture des expériences pouvant être vécues comme «au milieu des mers», rien à voir si ce n'est «le ciel et l'eau». Ou encore comme le propose Boullée, on devrait s'imaginer volant dans un «aérostat» et être confronté au spectacle extraordinaire d'un «espace inconcevable»¹³. Le chemin inverse vers les profondeurs de la terre, dans l'ombre des cavernes et des grottes, est susceptible d'engendrer une frayeur mystique comparable, qui confirme ainsi la dite «architecture ensevelie». Le stratagème consistant à enterrer partiellement la construction exprime ce que Boullée prétendait être le but suprême de l'architecture: Mettre la nature en œuvre (autrement dit, faire de la nature une part de l'architecture). Comme «metteur en œuvre de la nature», l'architecte devient l'inventeur d'une architecture sublime.¹⁴ Certes, Boullée pense que seules certaines formes bâties et justement les monuments funéraires, conviennent à cette démarche.¹⁵ Comment en effet évoquer plus clairement le processus de la temporalité qu'en observant l'image d'une ruine: «laissant présumer au spectateur que la terre lui en dérobe une partie»¹⁶. Mais le recours aux ambiances lumineuses devient aussi plus varié avec une architecture s'enfonçant dans le sol. En ce sens cette «architecture ensevelie» répond à l'une des intentions centrales de Boullée qui voulait développer le caractère et l'atmosphère des volumes par la lumière et l'ombre: «Artiste [...] descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la lueur pâle mourante des lampes sépulcrales.»¹⁷

De même, Boullée pense que dans les églises, il devrait être possible «de mettre la nature en œuvre en introduisant la lumière dans le temple de manière que [...] elle devint susceptible d'effets éclatants, mystérieux, doux ou sombres en un mot propre à faire naître en nous des sentiments analogues à nos cérémonies religieuses et qu'exige le culte de l'Être Suprême.»¹⁸ Si l'on observe sur l'arrière-plan de ces déclarations non seulement le projet de temple rond pré-

senté plus haut, mais aussi l'architecture en grotte de Boullée pour une chapelle de calvaire à l'église St. Roch¹⁹, on peut se poser la question de savoir si l'on peut vraiment comprendre ce projet de temple comme un édifice culturel révolutionnaire. Ce gigantesque édifice rond devait-il accueillir le «Culte de la Raison et de la Nature» en accord avec les idées de la révolution française au sommet de la Terreur?²⁰ Dans ses déclarations, Boullée a toujours répété que l'effet suprême que l'architecture peut atteindre est l'expérience du sublime. Dans les profondeurs de son temple, Boullée a rappelé à la vie l'idée de la grotte où séjourner les Dieux et a clairement refermé ce gigantesque espace souterrain par une coupole figurant le ciel. Un jour crépusculaire devait régner dans cet espace et en son centre tourmenté, une statue de l'Artemis Ephesia incarnant la nature, située à une distance inaccessible de l'observateur, devait lui procurer le frisson d'une émotion sublime.

Mais d'après tout ce que l'on sait des fêtes célébrées à Paris en 1793 au cours desquelles la liberté, cette fille de la nature, recevait l'hommage du peuple²¹, le frisson sublime ne faisait pas partie du programme. Clarté de la communication, transparence dans l'enseignement des nouveaux «dogmes», ainsi se voyait définie la conception du temple des Décades au centre duquel était adorée la «Raison pure naturelle»²². Dans un temple où des tables de lois et des allégories de la vertu devaient être lues et observées, une lumière régulière permettait de reconnaître clairement chaque élément. Le projet lauréat de Durand et Thibault pour un «Temple de l'Egalité» en l'an II (1794) qu'a publié Werner Szambien, propose un espace intérieur adéquat sans ombre et préparé didactiquement avec tableaux et sculptures.²³

L'exigence de renoncer à la représentation esthétique des «mystères» de la foi²⁴ aurait détruit le cœur même d'un projet tel que le temple de Boullée. Effectivement, le fait qu'une croix ou une statue d'Artemis occupe le lieu n'était pas essentiel. Par contre, le genre de mise en scène dans une caverne sombre et mystérieuse était décisif; un jeu de mystère subtil qui n'aurait sûrement pas répondu aux idées des révolutionnaires. L'audacieux projet de Boullée d'un temple-grotte doit donc être compris ici comme l'aboutissement d'une longue tradition dans le rapport au souterrain. Le qualificatif de «révolutionnaire» n'est valable que dans la mesure où nous trouvons ici l'expression d'une idée architecturale mettant efficacement la nature en œuvre.

1 Voir Etienne Louis Boullée, Architecture, Essai sur l'Art (Présentation par J. M. Pérouse de Montclos), Paris 1968, p. 133 et suiv.

2 Voir Klaus Lankheit, Der Tempel der Vernunft, unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne Louis Boullée, Bâle Stuttgart 1968, p. 38. De même, Adolf Max Vogt, Boullées Newton Denkmal Sakralbau und Kugelidee, Bâle et Stuttgart 1969, p. 261.

3 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 36. Voir aussi Hans Christian Harten, Transformation und Utopie des Raums in der französischen Revolution: von der Zerstörung der Königsstatue zur republikanischen Idealstadt, Brunswick Wiesbaden 1994, p. 60 et suiv.

- 4 Voir Il Sottosuolo nel mondo antico (a cura di Francesca Ghedini e Guido Rosada), Dosson Trévise 1993, p. 71 et suiv.
- 5 Voir Barbara Rietzsch, Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Formen der Gestaltung von Aussenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland, Munich 1987, p. 5.
- 6 Rietzsch, 1987 (voir 5), p. 7 à 10.
- 7 Edmund Burke, A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, Londres 1757, cit. de: Andrew Ashfield et Peter de Bolla, The sublime a reader in British eighteenth-century aesthetic theory, p. 140.
- 8 David Hume, A Treatise of human Nature, Londres 1739–40, (ed. P. H. Niddich) Oxford 1978, p. 432.
- 9 Hume, ed. 1978 (voir 8), p. 433.
- 10 Voir Clemens Alexander Wimmer, Michael Niedermeier, Hängende Gärten, schaurige Grotten dans: Anthos, 1992, 1, p. 36.
- 11 Cit. de: Clemens Alexander Wimmer, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989, p. 184.
- 12 Cit. de: Wimmer, 1989 (voir 11), p. 189.
- 13 Boullée, ed. 1968 (voir 1), p. 85.
- 14 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 73.
- 15 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133. Voir aussi Jean Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée, Paris 1994, p. 153.
- 16 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 17 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 133.
- 18 Boullée, éd. 1968 (voir 1), p. 156.
- 19 Pérouse de Montclos, 1994 (voir 15), p. 28, 29.
- 20 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 38. De même, Adolf Max Vogt, 1969, p. 261 et suiv.
- 21 Lankheit, 1968 (voir 2), p. 36.
- 22 Harten, 1994, (voir 3), p. 70. Zum Dekadentempel, p. 68.
- 23 Werner Szambien, Les Projets de l'An II concours d'architecture de la période révolutionnaire, Paris 1986, p. 86, 87.
- 24 Voir aussi Harten, 1994 (note 3), p. 70.

English

Walter Zschokke (pages 8–9)
English translation: Michael Robinson

When the outside is still inside

The inside world of Rüdiger Lainer's Vienna Urban Entertainment Center

A new kind of entertainment centre has caused something of a sensation in the Viennese borough of Simmering. A spatially diverse world, apparently complete in itself, seems to have been set in motion inside a colourfully enticing exterior. Sheer size, and the way the centre is used, are a powerful argument for the separation of outer envelope and internal structure: the placing of the levels and of the bodies of the cinema auditoria creates a pulsating interior in the mall. It is an ambiguous space: anyone coming in from the outside experiences it as an interior, but anyone coming out of a cinema or a shop has the impression of stepping outdoors. Are we looking at another logical continuation of Modernism

here, as escalators, walkways and the significantly sloping undersides of auditoria or cinemas are used to provide interior effects and new spatial configurations?

Late autumn and winter is the cinema season. It's cold, and dark early outside; but in the auditorium you are protected on all sides, comfortable, pleasantly warm, and the action takes you everywhere without your needing to move a muscle. In this huge, dark – usually midnight blue nowadays – soundproof box the spectators become a uniformly directed collective, and the pictorial sequences allow the screen to open up a gateway into a virtual world for them. The actual interior is sublimated by the events of the film. The directorial concept anticipates rapidly changing locations: they are all about editing technique.

Decades ago, when cinemas consisted only of one, usually large, auditorium, the zone outside the entrance and the foyer served to set the mood for the film event that was to come. People used to meet long before the film started, to make sure of grabbing a good seat. Old and current film posters, photographs of stars, numerous mirrors, in which stars and starlets could eye each other expectantly. The auditorium often had indirect lighting – which then changed to a highly promising red and faded away – and suitable music for the film playing in it, as the doors usually opened half an hour before the film started, and the audience had to be entertained. Often the walls in the cinema were designed by artists, as in Werner Frey and Roman Clemens's "Studio 4" in Zurich. But stepping out into the reality of the outside world was a brutal experience. You staggered into the open air, still overwhelmed by the end of the film, via corridors and stairs thrown together from the cheapest possible materials: business was over, in those days, no one thought of continuing to exploit the mood that had been so carefully established.

Today's multiplex cinemas are completely rationalized businesses with at least a dozen screens. Other entertainment venues and catering facilities are arranged to relate directly to these. Because of the synergy effect. As the multiplexes are to be found on the outskirts of large towns or cities, the operators anticipate a lot of visitors from the surrounding area. A site near an underground station is also ideal. The recent extension of Vienna's U3 underground line from Ottakring in the west through the city centre to Simmering in the south-east, where the "Pleasure Dome" is sited, has made it possible to reach parts of the city in a few minutes that used scarcely to relate to each other at all.

The core round which the new district will crystallize
Out in Simmering, four former gasholders, four brick cylinders containing housing, offices and a mall called "Gasometer" running through all of them, and the underground station of the same name are intended to form the urban core

around which the new district will crystallize. The urban development plans for the surrounding derelict industrial areas are complete, or will be drawn up very soon. An office complex has already been built in the street running tangentially to the north of the gasometers, and the "Urban Entertainment Center", also known as the Pleasure Dome, connects up with this as well. It is not a particularly small building, with two street façades each consisting of a high glass wall rising through four storeys. Above this the building volumes tower up just as high again, staggered backwards and articulated in a variety of ways. Even so, the extensive block seems comparatively small, just like a normal six-story town building, alongside the gasometers, which are over 60 metres high. It contains a continuous parking deck in the basement, above this a multiplex cinema with 15 screens in one half, three more parking decks in the other half – a total of 750 parking spaces – and above the latter half is a three-storey mall with shops, bars, restaurants, cafés, casinos and the entrance to the multiplex cinema.

The exterior is not a function of the interior structure

The envelope consists of two sides made up of differently coloured glass panels, giving the building more sense of physical presence than if they were completely transparent. This is true both in the daytime and at night, the colours alienating the remaining view into the interior. The façade structure and various floor levels are superimposed, and indeed the ground plan shows that on the façade facing the gasometers there is an accessible layer of space connecting with the street space: it makes it possible to look in and to look out, but at the same time screens off the structure behind it and the interior world. The areas of colour on the glass panels are distributed abstractly, and this arrangement seems not to relate to the functions behind them. On the façades facing away from the gasometers, all that appears are the emergency staircases, cascading diagonally down the whole body of the building. They make up a staged feature, a functional structure that has been intensified to the status of an ornament that gives the façade a specific impact and significance. Thus at the back at least it is possible to perceive the building's function as an event centre catering for large crowds.

There are various ways of getting into the Pleasure Dome: if you don't take the lift from the parking decks to the first level of the mall (+3), you can come into the glass-clad porch via a ramp that swings out in a sharp curve from the street outside the rock hall, which is on the bottom level of the second gasometer. At the corner there is an additional fold in the envelope, and the entrance is given additional height by a recessed section. This kind of distortion on a corner has appeared in earlier buildings by Rüdiger Lainer. Here it expresses the virtual movement triggered by the access ramp. The curved line of the ramp distorts the corner and takes the hard-

Bettina Köhler (pages 30–35)
English translation: Michael Robinson

Cooling shade, sublime shudders. Approaches to the subterranean

Looking back via Boullée at how the subterranean was dealt with

In 1793, Etienne Louis Boullée conceived a rotunda that was later identified as the “Temple of Reason”. This temple with a sunken, subterranean grotto-valley is usually seen as an ideal expression of revolutionary cults. Instead, this review of subterranean portico and grotto treatment attempts to demonstrate that Boullée’s temple design is a consistent realization of an aesthetic that was trying to do nothing less than stage the sublime “naturally”. This look back at the history of the architectural treatment of interiors with little or no light explores how shadows and gloom were cultivated in the days before artificial lighting.

Etienne Louis Boullée devised a special form of necropolis architecture, and this was also used in a temple that was probably intended for nature worship. He called it “architecture ensevelie” (buried architecture), and saw it as part of the “architecture des ombres” (architecture of the shadows) that he claimed to have invented.¹ This architecture, designed like all his projects in the form of simple stereometric bodies, was intended to convey a sense of transience and death at a first glance, being partially buried in the ground. The image of sunken architecture is deployed with particular consistency in the interior of the round temple, which was probably planned in 1793. The floor of this temple is transformed into “nature”: the view into the depths of craggy grottoes, with a statue of “Artemis Ephesia” in the middle, was supposed to induce sublime shudders in the viewer, and to convey ideas of infinity and also of the durability of moral virtues.

Klaus Lankheit rediscovered this project, and was in absolutely no doubt that the round temple with its grotto valley and the statue of Artemis Ephesia, a many-breasted personification of nature, was to be classified as one of the Revolution’s attempts to establish a cult.² It is of course true that in 1793/94, Christian worship was replaced for a brief period by a cult of Republican virtues like freedom and equality. Homage was paid to reason, which was venerated as the daughter of nature, and “holy” mountains were erected to honour it in the naves of churches.³ So Lankheit feels that Boullée must have planned his design as a building that was to serve the “Culte de la Raison et de la Nature”, in the spirit of the revolutionary ideology of those years.

This “architecture ensevelie”, which staged the transition from the surface to underground

areas quite magnificently, is definitely a late 18th century invention and thus at the same time part of a historical phase that was revolutionary in every respect. But we cannot be certain here that Boullée’s design actually had anything to do with the cult notions of those years. And so the following retrospective account is intended to interpret this project as a logical continuation of a long tradition of handling underground places and the ways in which they were reached. It was an approach supported by ideological, religious and artistic convictions, seeking and finding certain things in the depths of the earth: the luxury of refreshing coolness, peace for leisure and contemplation, shades of revelling in fear, and sublime shudders.

The luxury of refreshing coolness: the cryptoporticus

Villa architecture of Antiquity, especially in the Late Roman period, had already made good use of the cooling qualities of the earth.⁴ A long gallery, half or completely sunk in the earth, the so-called cryptoporticus, offered residents a pleasantly temperate climate in summer. As creating a cryptoporticus needed space and elaborate earthworks, often terracing, it always suggested an element of luxury in a residential building. The only contact with the surface world was the apertures that provided light – usually fitted into the topmost point of the vaults. These provided the necessary brightness, but were kept small to ensure that the gallery stayed cool. Niches and corridors outside the cryptoporticus, and narrow entrances, also helped to keep the temperature pleasantly uniform in the summer months. The floors, walls and ceilings were clad in costly stones, mosaics and paintings, thus demonstrating that the porticoes were part of the living accommodation in the villas.

Contemplation in the shade: art-nature in the grottoes

The grotto, like the cryptoporticus, also featured in ancient villas and imperial palaces, but was treated differently, in that the transition from the surface to the underground area, from art to nature, from brightness to shadows for mythological statues or paintings, was emphasized in the case of the grotto. Landscape architecture had kept the grotto alive in a whole variety of ways since the 16th century. It could play the part of a pictorial space that was simply there to be looked at, and could function equally well as a summer dining-room. In Italy, grottoes were usually incorporated into a side building or dug into the riser walls as part of the garden terraces. In France, on the other hand, free-standing pavilions were preferred, or artificial grotto mounds were constructed. But in any case the grottoes in 16th and 17th century garden art were usually artificially created subterranean locations above the surface. The exterior of the building aroused curiosity by superimposing architectural and pseudo-natural structures. In the interior, artificial rough surfaces in tuff, pumice and shells, or cave walls

that had been left in their natural state, alternated with cladding created from expensive stones like marble, and pictorial works in the form of mosaics and frescoes. Mirror-glass and mother of pearl were also used, to create a disturbing interplay of light within the space. And finally, hydraulically driven machines provided the very popular “water games”.⁵ Grottoes did not just satisfy a desire for magnificent demonstrations of luxurious excess. They offered, as for example in the Grotta Grande in the Boboli Gardens, a walk through a sequence of space inspired by the imaginative world of Neoplatonism.⁶ The transition from material to form, from sensual to spiritual love, from the fragment to the idea of the whole, is represented sensually and vividly in the sculptural programme and in the way in which the space is furnished.

Shades of revelling in fear, sublime trembling: grottoes in the landscape garden

People were looking for surprise and amazement in these grottoes, just as much as they sought contemplation in seclusion, but really such experiences are a long way away from the principal effect that the grottoes were intended to make in the 18th century. Polemically abbreviated, we could put it like this: for all their heterogeneous quality, the 16th and 17th century grottoes were supposed to be beautiful. But the grottoes in the late 18th century landscape gardens were not supposed to be “beautiful” as much as “sublime”. Edmund Burke captured the differences between the beautiful and the sublime as follows in his essay on “The Sublime and the Beautiful” in 1757: “Sublime objects are vast in their dimensions; beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line and when it deviates it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid and even massive.”⁷ The qualities of the sublime are those qualities of natural phenomena that engender fear. One of the things that David Hume, in his “Treatise of Human Nature” in 1739, also clung on to is the example of how we perceive nature: “A wide plain, the ocean, eternity, a succession of several ages; all these are entertaining objects and excel every thing, however beautiful, which accompanies not its beauty with a suitable greatness.”⁸ The perception of something that surpasses our own existence to an extent that cannot be grasped creates a space that is imbued with passion. And, Hume goes on to say, if an object is placed a considerable distance away, then admiration of that distance is transferred to the object itself: “But as fancy passes easily from one idea to another related to it [...] the admiration, which is directed to the distance, naturally diffuses itself over the distant object.”⁹ And so it is a fundamental principle that pleasure taken in considering and imagining fear instilled by overwhelm-

ing experience of nature can take place only at a safe distance. This aestheticization of the experience of nature was realized in the English landscape garden: it was precisely the contrast between pleasant gardens laid out in a way that was close to nature and the natural, cave-like grotto architecture with its darkness, size and roughness that was supposed to permit a passionate exploration of the experiences of one's own soul.¹⁰ "Terrible scenery" with "overhanging rocks, dark caves and rushing waterfalls" was part of the programme of a garden at the latest from William Chambers's "Dissertation on Oriental Gardening" of 1772.¹¹ Now one really did have to climb down below ground level and there, according to Chambers, it was possible not only to be surprised by "figures of dragons, hellish furies and perpetual fire", but also by "electric shocks, artificial bursts of rain, sudden gusts of wind".¹² If you went down into the so-called Proserpina Grotto in the famous Hermitage of Arlesheim, which opened in 1785, then the view of an altar in the ancient style was supposed to fill you with a sense of terror, as the cult site was surrounded by artificial monsters, a dragon and a crocodile, and a view of Proserpina carrying a torch could be glimpsed through chinks in the rock.

"Mettre la nature en œuvre". Temples of the Sublime

Let us return to Etienne Louis Boullée. It is in his projects that the approaches to the subterranean that have been sketched out here come together, and in a certain way form the high and end points of an artistic analysis of the sublime. Boullée takes up the aesthetic theory of the sublime directly when he states that there quite simply cannot be anything more splendid than conveying experiences in architecture that come close to the experience of seeing nothing "au milieu des mers" except "le ciel et l'eau". Or, Boullée suggests, one should imagine oneself flying in the "aréostat" and exposed to the extraordinary spectacle of an "espace inconcevable".¹³ And the fact that conversely the path into the bowels of the earth, into the shadows of the caves and grottoes, can itself convey comparable mystical shudders, is confirmed by so-called "architecture ensevelie". The trick of burying architecture partially in the earth demonstrates what Boullée held to be the highest aim of architecture: "putting nature into the work" (in the sense of making nature part of the architecture). As a "metteur en œuvre de la nature" the architect becomes the inventor of a sublime architecture.¹⁴ But in Boullée's opinion, this building form is appropriate only for particular tasks in the field, like monuments for the dead, for example.¹⁵ For how can the process of temporality be more clearly indicated than with this image presented by ruins: "laissant présumer au spectateur que la terre lui dérobe une partie".¹⁶ But the use of light moods will also become more varied with sinking architecture. To this extent "architecture ensevelie" fits in with one of Boullée's most urgent interests,

developing character and moods from spaces made up of light and shade: "Artiste [...] descend dans les tombeaux pour y tracer les idées à la leur pâle mourante des lampes sépulcrales."¹⁷

Boullée is also of the opinion that it must be possible in church building "de mettre la nature en œuvre en introduisant la lumière dans le temple de manière que [...] elle devint susceptible d'effets éclatants, mystérieux, doux ou sombres en un mot propre à faire naître en nous des sentiments analogues à nos cérémonies religieuses et qu'exige le culte de l'Être Suprême."¹⁸ At the beginning of this essay we looked at a design for a temple rotunda dating from approx. 1793. In the light of everything that has been said, we should also look at Boullée's grotto architecture for a Calvary Chapel in the church of St. Roch.¹⁹ This raises the question of whether we really have to see this temple design as a revolutionary cult building. Was this gigantic rotunda intended to celebrate the "Culte de la Raison et de la Nature", in harmony with the ideas of the French Revolution at the height of the Terreur?²⁰ Boullée has constantly pointed out that the highest effect that can be achieved by architecture is the experience of the sublime. In the depths of his temple, Boullée revived the ancient idea of the grotto as the home of the gods, and topped the artificial grotto valley of the gigantic single room with the dome, a lucid product of geometry, as an image of the heavens. This is a space intended to be dominated by twilight, with a statue of Artemis Ephesia at its centre, an embodiment of nature at an enormous distance from the viewer, triggering shudders of sublime emotion.

But everything we know about the celebrations in Paris in 1793, where the figure of freedom, this daughter of nature, accepted the homage of the people,²¹ suggests that sublime shudders were not intended to play any part in the solemnities. Clarity of communication, transparency in conveying the content of the new "beliefs", also determined the ideas of the Decade Temples, central to which was the worship of "natural, pure reason".²² These were temples in which the tablets of the law and the allegories of the virtues demanded reading and observation, and in which all processes were intended to be clearly intelligible, which meant that they had to be evenly lit. The victorious project for a "Temple de l'Égalité" by Durand and Thibault for the year II (1794) published by Werner Szambien, presents an appropriately shadow-free interior, didactically furnished with pictorial panels and sculptures.²³

The required rejection of aesthetic representation of the "mysteries" of faith would²⁴ have destroyed the very core of a project like Boullée's. What mattered here was not whether a cross or a statue of Artemis was set up. What mattered was the nature of the staging in the mysteriously shaded grotto valley, a sublime mystery play that cannot have chimed with the revolutionaries' ideas. So Boullée's bold design for a grotto temple should be seen as the end of a long

tradition of handling the subterranean. The adjective "revolutionary" applies only in the sense that here we are confronted with consistent implementation of an architectural idea that puts nature into the work most effectively.

- 1 Cf. Etienne Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'Art* (Présentation par J. M. Pérouse de Montclos), Paris 1968, p. 133ff.
- 2 Cf. Klaus Lankheit, *Der Tempel der Vernunft, unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne Louis Boullée*, Basel und Stuttgart 1968, p. 38. And on the same topic cf. Adolf Max Vogt, *Boullées Newton Denkmal Sakralbau und Kugelidee*, Basel und Stuttgart 1969, p. 261.
- 3 Cf. Lankheit, 1968 (as note 2), p. 36. Cf. also Hans Christi an Harten, *Transformation und Utopie des Raums in der französischen Revolution: von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt*, Braunschweig Wiesbaden 1994, p. 60ff.
- 4 Cf. *Il Sottosuolo nel mondo antico* (a cura di Francesca Ghedini e Guido Rosada), Dosson Treviso 1993, p. 71ff.
- 5 Cf. Barbara Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts, Formen der Gestaltung von Aussenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, Munich 1987, p. 5.
- 6 Cf. Rietzsch, 1987 (as note 5), pp. 7–10.
- 7 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, London 1757, quoted from: Andrew Ashfield and Peter de Bolla, *The sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, p. 140.
- 8 David Hume, *A Treatise of human Nature*, London 1739–40, (ed. P. H. Nidditch) Oxford 1978, p. 432.
- 9 Hume, ed. 1978 (as note 8), p. 433.
- 10 Cf. Clemens Alexander Wimmer, Michael Niedermeier, *Hängende Gärten, schaurige Grotten*, in: Anthos, 1992, 1, p. 1936.
- 11 Quoted from: Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, p. 184.
- 12 Quoted from Wimmer, 1989 (as note 11), p. 189.
- 13 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 85.
- 14 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 73.
- 15 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 133. Cf. also Jean Marie Pérouse de Monclose, *Etienne-Louis Boullée*, Paris 1994, p. 153.
- 16 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 133.
- 17 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 133.
- 18 Boullée, ed. 1968 (as note 1), p. 156.
- 19 Cf. Pérouse de Montclos, 1994 (as note 15), pp. 28–29.
- 20 Cf. Lankheit, 1968 (as note 2), p. 38. Also Adolf Max Vogt, 1969, p. 261ff.
- 21 Cf. Lankheit, 1968 (as note 2), p. 36.
- 22 Cf. Harten, 1994 (as note 3), p. 70. For the Decade Temple, p. 68.
- 23 Werner Szambien, *Les Projets de l'An II concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris 1986, pp. 86–87.
- 24 For this cf. Harten, 1994 (as note 3), p. 70.