

The Architecture of Atmosphere

Die Architektur der Atmosphäre

Mark Wigley

The concept of atmosphere troubles architectural discourse—haunting those that try to escape it and eluding those that chase it.

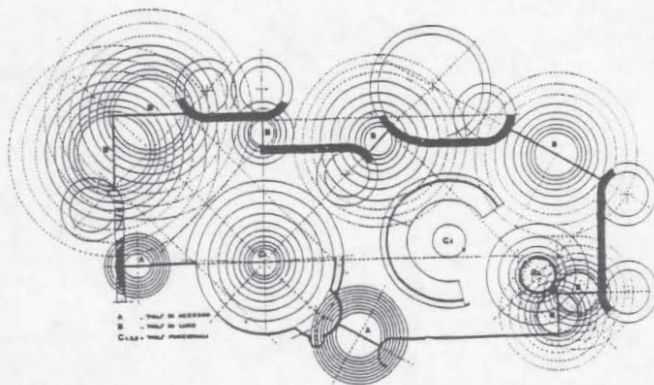
Der Begriff der Atmosphäre stört den Architektur-Diskurs – er verfolgt diejenigen, die versuchen, ihm zu entkommen, und entgeht denjenigen, die ihm hinterherjagen.

*Formen sind nicht durch ihre physischen Grenzen beschränkt.
Formen gehen vom Raum aus und modellieren ihn.*

Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur

Wie wird Atmosphäre konstruiert? Atmosphäre beginnt offenbar genau dort, wo die Konstruktion endet. Sie umgibt ein Gebäude, haftet seiner Materie an. Tatsächlich scheint sie dem Objekt zu entströmen. Das Wort „Atmosphäre“ wurde ursprünglich zur Bezeichnung der Gashölle benutzt, von der Himmelskörper umgeben sind, und man glaubte, daß sie aus dem Planeten stamme und ein Teil von ihm sei. Ganz ähnlich scheint die Atmosphäre eines Bauwerks durch dessen physische Form erzeugt zu werden. Sie ist gewissermaßen eine sinnlich wahrnehmbare Emission von Schall, Licht, Wärme, Geruch und Feuchtigkeit; ein wirbelndes Klima nicht greifbarer Effekte, die von einem stationären Objekt erzeugt werden. Ein Gebäude konstruieren heißt solch eine Atmosphäre konstruieren. Atmosphäre kann sogar das zentrale Ziel des Architekten sein. Letztlich umgibt nicht das Bauwerk, sondern das Klima aus ephemeren Effekten den Bewohner. Ein Gebäude betreten heißt in eine Atmosphäre eintreten. Erlebt wird die Atmosphäre und nicht das Objekt als solches. Dennoch spielt die Atmosphäre eine seltsame Rolle im Diskurs der Architektur; denn sie versetzt sowohl jene, die sie in den Mittelpunkt ihres Denkens stellen, als auch jene, die sie an den Rand drängen.

Frank Lloyd Wright verstand sich selbst als einen Architekten der Atmosphäre – auf einer lebenslangen Mission, bei der es ihm darum ging, die von einer degenerierten Architektur geschaffene „vergiftete und ungesunde Atmosphäre“ zu beseitigen. Schon in seinem allerersten Aufsatz aus dem Jahr 1894 hieß es: „Die Gesamtsumme des ‚Hauses‘ und all der Dinge darin, mit denen wir den Anforderungen der Nützlichkeit und unserem Bedürfnis nach Schönheit gerecht zu werden versuchen, ist die Atmosphäre, die, ob gut oder schlecht, jedes Kleinkind ebenso gewiß einatmet wie die frische Luft draußen.“ Und 1954 betonte er immer noch, daß die eigentliche Kraft der Architektur in Dingen liege, die man nicht wahrnehmen könne:



Paolo Portoghesi und V. Gigliotti, Casa Papanice, Rom 1969.
Die Geometrie dehnt sich aus über die Grenzen des Baus hinaus.
Aus: Christian Norberg-Schulz, Existence, Space and Architecture.
Paolo Portoghesi und V. Gigliotti, Casa Papanice, Rome 1969.
The effect of the geometry extending beyond the building.
From: Christian Norberg-Schulz, Existence, Space and Architecture.

Forms are not bounded by their physical limits. Forms emanate and model space.

Sigfried Giedion, Space, Time and Architecture

How is atmosphere constructed? Atmosphere seems to start precisely where the construction stops. It surrounds a building, clinging to the material object. Indeed, it seems to emanate from the object. The word "atmosphere" was first used to describe the gas that surrounds celestial bodies and was originally thought to come out of the planet, to be a part of it. Likewise, the atmosphere of a building seems to be produced by the physical form. It is some kind of sensuous emission of sound, light, heat, smell, and moisture; a swirling climate of intangible effects generated by a stationary object. To construct a building is to construct such an atmosphere. Atmosphere might even be the central objective of the architect. In the end, it is the climate of ephemeral effects that envelops the inhabitant, not the building. To enter a project is to enter an atmosphere. What is experienced is the atmosphere, not the object as such. Yet atmosphere has a strange role in architectural discourse, dislodging both those who put it at the center of their thinking and those who marginalize it.

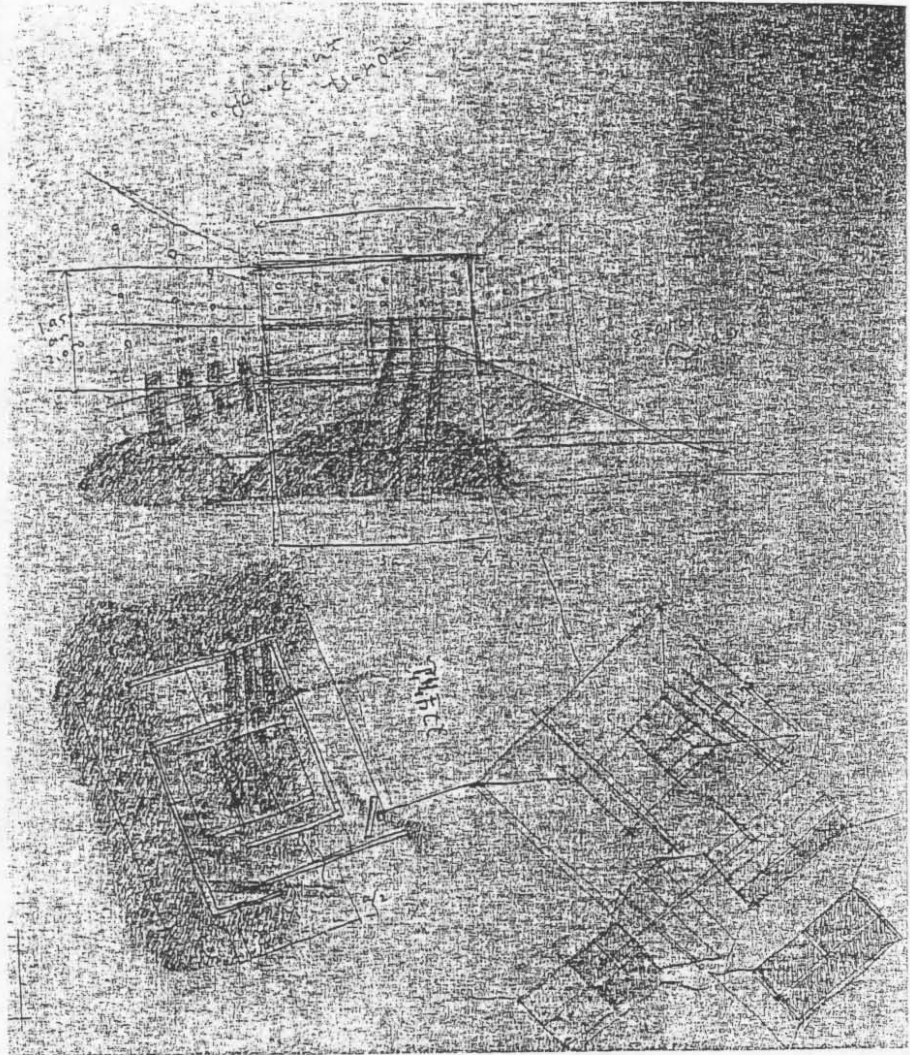
Frank Lloyd Wright saw himself as an architect of atmosphere – on a lifelong mission to remove the "rank and unwholesome atmosphere" produced by degenerate architecture. His very first article of 1894 insists that "the sum total of 'house' and all the things in it with which we try to satisfy the requirements of utility and our craving for the beautiful is atmosphere, good or bad, that little children breathe as surely as the plain air." In 1954 he was still insisting that the power of

Tadao Ando, Soseikan-Yamaguchi House.
 Erweiterung des Teehauses 1974-75.
 Der Bauschein gelben Dunst zu atmen.
 Aus: F. Dalco, Tadao Ando Complete Works.
 Tadao Ando, Soseikan-Yamaguchi House,
 Tea House extension 1974-75. The building
 appears to be breathing a yellow haze.
 From: F. Dalco, Tadao Ando Complete Works.

„Ob die Menschen sich dessen nun vollkommen bewußt sind oder nicht, sie beziehen Zuversicht und Nahrung aus der ‚Atmosphäre‘ der Dinge, in oder mit denen sie leben. Sie wurzeln darin wie eine Pflanze in ihrem Boden.“ Wie viele Architekten des Expressionismus oder des Jugendstils betonte Wright immer wieder, daß man eine gute Atmosphäre schaffe, indem man jedes einzelne Detail in den Rahmen einer einzigen Vision integriere. Die nachfolgende Architektengeneration lehnte jede Betonung der Atmosphäre ab, aber auch sie koordinierte sämtliche Elemente ihrer Projekte, um einen besonderen Effekt zu erzielen, und bemühte sich, durch Worte und Zeichnungen ein Gefühl von der Atmosphäre eines Projekts zu vermitteln.

Ganz unabhängig von ihrer Designphilosophie versuchen Architekten, die weniger greifbaren Effekte des Gebäudes einzufangen, indem sie wie nicht mehr so leidenschaftliche Spiritisten unsichtbare Kraftlinien ins Leere zeichnen und die Ankunft ungreifbarer Qualitäten ankündigen. Modelle erhalten durch poetische Redewendungen etwas Geheimnisvolles. Zeichnungen zeigen die Kanten von Bauwerken gerne, als glühten sie oder wären von einem Dunst umgeben, der die Kanten verschwimmen und das Gebäude mit seiner Umgebung verschmelzen läßt. Manche Bilder versuchen die Grenze zwischen Objekt und Atmosphäre gänzlich verschwinden zu lassen, eine Technik, die man in Computerdarstellungen und Computersimulationen zu neuem Leben erweckt hat. Durch den in jüngerer Zeit festzustellenden Einsatz von Computersimulationen, in der die Architektur als Strömungssystem behandelt wird, sind Projekte zu komplexen Wettersystemen geworden.

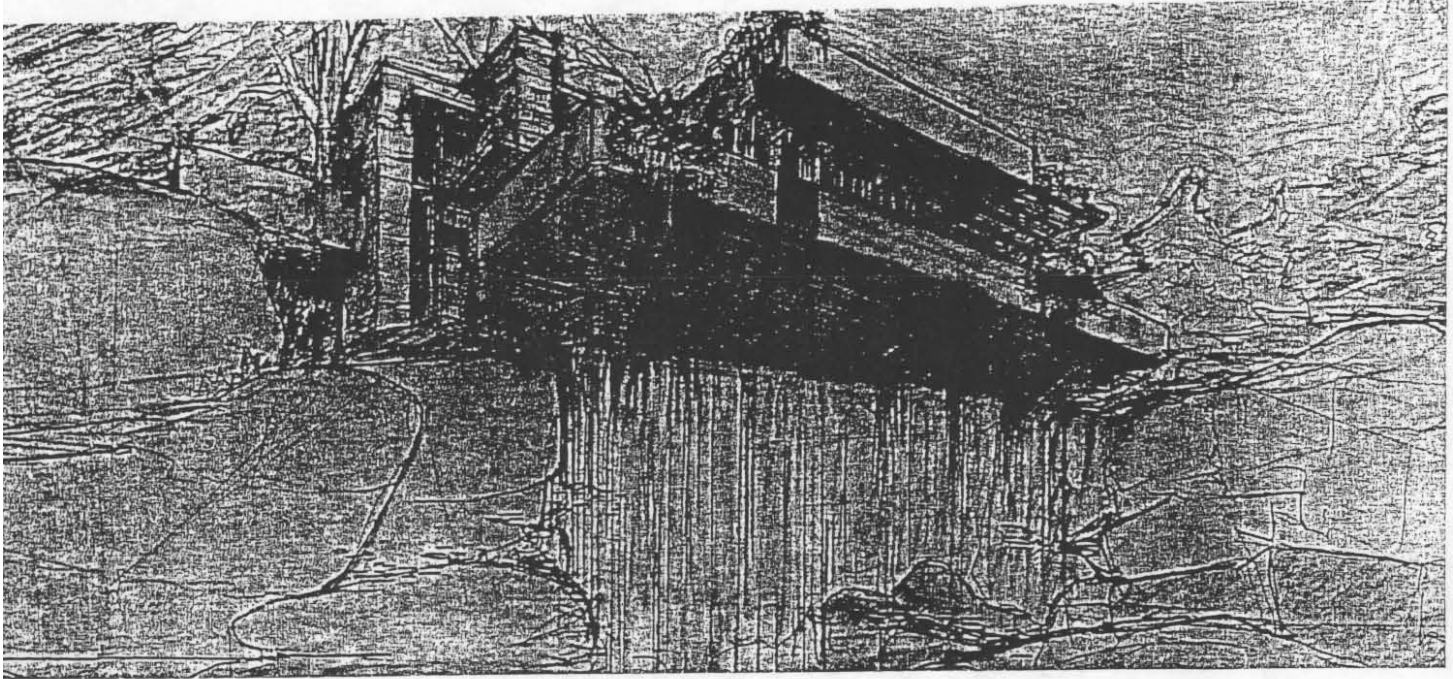
Schon immer haben die in herkömmlichen Zeichnungen dargestellten Wetterverhältnisse wesentlich zur Stimmung eines Projekts beigetragen. Architektur wird nur selten in ihrer angeblichen Urfunktion, dem Schutz vor den Elementen, präsentiert. Ganz im Gegenteil, meist erstrahlt sie in schönstem Sonnenschein. Am oberen Rand mögen kunstvoll ein paar Wolken dahinziehen, doch niemals drohen sie den Zauber zu brechen. Auch wenn Wright betont, die „schutzbietende“ Form seiner typischen auskragenden Dächer sei eine Reaktion auf das „Klima, das dort nun einmal herr-



architecture lies in that which cannot be directly perceived: "Whether people are fully conscious of this or not, they actually derive countenance and sustenance from the 'atmosphere' of the things they live in or with. They are rooted in them just as a plant is in the soil in which it is planted." Like many Expressionist and Art Nouveau architects, Wright repeatedly argued that a good atmosphere is produced by integrating every single detail according to a singular vision. The next generation of architects rejected any emphasis on atmospheric but they too coordinated every element of their projects to produce a particular effect and tried to give a sense of atmosphere with words and drawings.

Regardless of their design philosophy, architects try to capture the less tangible effects of a construction, waving their hands around representations of their projects like impassioned spiritualists, drawing invisible lines of force and predicting the arrival of certain intangible qualities. Models are mystified with a poetic turn of phrase. Drawings show the edges of buildings glowing or surrounded by a kind of haze that blurs the edges of the object, merging it with the atmosphere. Some images try to completely efface the distinction between object and atmosphere, a technique that has found new life in computer representations and simulations. With the recent use of such simulations to treat architecture as a system of hydrodynamic flow, projects have become complex weather systems.

The weather conditions represented in traditional drawings have always contributed greatly to the mood of a project. Architecture is rarely presented in its supposedly primordial function of shelter from the elements. On the contrary, it usually basks in perfect sunshine. A few clouds may artfully float around the top of the paper but they never threaten to break the spell. Even if Wright insisted that



sche, heftig mit seiner extremen Hitze und Kälte, Nässe und Trockenheit, Dunkelheit und Helligkeit", sehen wir seine Häuser doch niemals im Regen. Und nie beugt der Wind die Bäume, von denen seine Projekte stets umgeben sind. Gute Architektur wird mit gutem Wetter assoziiert. Es ist, als wären die Oberflächen so gestaltet, daß sie eine ideale Atmosphäre verbreiten.

In einer Zeichnung des Fallingwater-Hauses aus dem Jahr 1935 wird der Himmel durch eine Reihe parallel angeordneter blauer Wellenlinien angedeutet, die sich den Umrissen des Gebäudes und der Bäume anpassen. Es scheint, als erzeugte das Bauwerk eine atmosphärische Aura. Wright stellt den Himmel häufig durch eine Reihe horizontaler Linien dar, die denen des Gebäudes entsprechen. Die Luft wird zu einem Element der Architektur. Oft wird dieser architektonische Himmel durch eine Linie abgegrenzt, die ebenso kräftig gezeichnet ist wie die Grenze zwischen dem Gebäude und dem Boden. Die Luft wird zu einer hängenden Fläche wie jene, die Wrights Architektur definiert. Diese Fläche ist nicht bloß ein Hintergrund, vor dem das Projekt selbst deutlicher hervortritt. Sie bildet einen integralen Bestandteil des Gebäudes. Die Linie, die ihre vertikale Grenze markiert, wird häufig bis unter den höchsten Teil des Gebäudes herabgezogen, und die horizontale Begrenzungslinie findet sich gelegentlich deutlich innerhalb des Bauwerks. Der Himmel ist seitwärts versetzt. Er bildet nicht mehr die grenzenlose Umgebung des Bauwerks, sondern ist zu einem gesonderten Element, einer Theaterkulisse geworden, die sich aus dem Bauwerk erhebt.

Eine alte Tradition in der Architekturtheorie behauptet, Architektur sei niemals mehr als ein Bühneneffekt. Mitte des vergangenen Jahrhunderts meinte Gottfried Semper, die „wahre Atmosphäre“ der Architektur liege im Schimmer festlicher Kerzenbeleuchtung. Architektur sei ein Bühnenbild, das eine sinnliche Atmosphäre erzeuge. Semper meinte, seine eigentliche Kraft entfalte ein Bauwerk an seinen äußeren Begrenzungsflächen, in der Schicht der Dekoration, aus der die Atmosphäre hervorzquellern scheint. Architektur sei von Dekor gar nicht zu unterscheiden. Ein Bauwerk zu errichten heiße einfach, eine Oberfläche zu schaffen, die Atmosphäre her-

F. L. Wright, Fallingwater. E. J. Kaufmann Haus, Mill Run, Pennsylvania 1935, Perspektive. Der Himmel als gewellte Aura des Gebäudes. Aus: Frank Lloyd Wright Collected Writings, Bd. 3. F. L. Wright, Fallingwater (E. J. Kaufmann House), Mill Run, Pennsylvania 1935, perspective. The sky as the wavy aura of the building. From: Frank Lloyd Wright Collected Writings, vol. 3.

the "protecting" shape of his distinctive overhanging roofs is a response to "the climate being what it was, violent in extremes of heat and cold, damp and dry, dark and bright", we never see his houses in the rain. The wind never blows in the trees that surround each of his projects. Good architecture is associated with good weather. It is as if its surfaces are crafted in a way that produces an ideal atmosphere.

In a 1935 drawing of Fallingwater, the sky is drawn as a series of parallel wavy blue lines that echo the shape of the building and trees. It appears to be an atmospheric aura produced by the design. Wright frequently represents the sky with a series of horizontal lines that match those of the building. The air becomes an architectural element. Often this architektonic sky is framed off with a line as heavy as the one that defines the intersection of the building and the ground. The air becomes a suspended plane like those that define Wright's architecture. This plane is not simply a backdrop that pushes the features of the project forward. It is an integral part of the building. The line defining its vertical limit is often drawn lower than the tallest part of the building and occasionally another line defines its horizontal limit well in from the building's edge. The sky is displaced sideways. No longer the infinite surrounding of a building, it is a discrete element, a theatrical screen emerging out of the building.

A long tradition of architectural theory suggests that architecture is never more than such a theatrical effect. In the middle of the last century, Gottfried Semper insisted that the "true atmosphere" of architecture is "the haze of carnival candles". Architecture is but a stage set that produces a sensuous atmosphere. Semper argued that the full force of architecture is to be found in its outer surface, the decorative layer through which the atmosphere seemingly percolates. Architecture is indistinguishable from decor. To construct architecture is simply to prop up a surface that produces an atmosphere. Architects are special effects experts. The test of their craft is in the thinnest layer of paint, texture, or wallpaper.

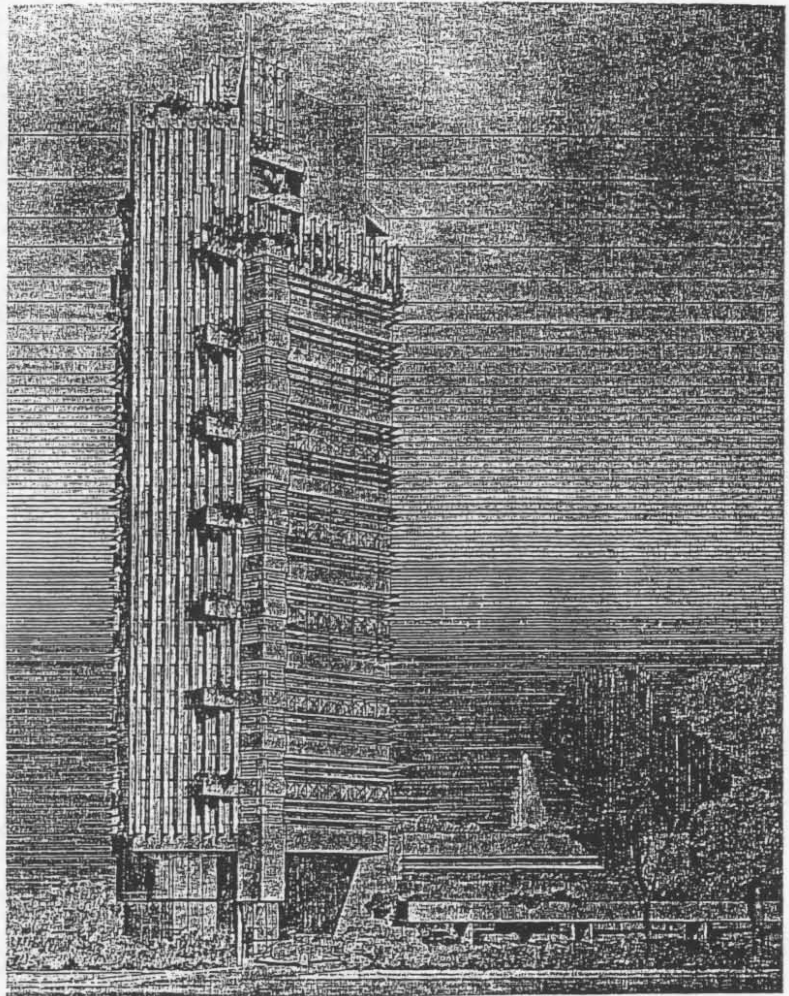
This hyper-charged surface actually wraps the atmosphere rather than the building. It is the outer visible layer of the invisible climate. The building is seemingly molded by the atmosphere rather than the other way around. The atmos-

vorbringt. Architekten seien Spezialisten für Bühneneffekte. Die Probe auf ihr Können sei die dünnstmögliche Schicht Farbe, Stoff oder Tapete.

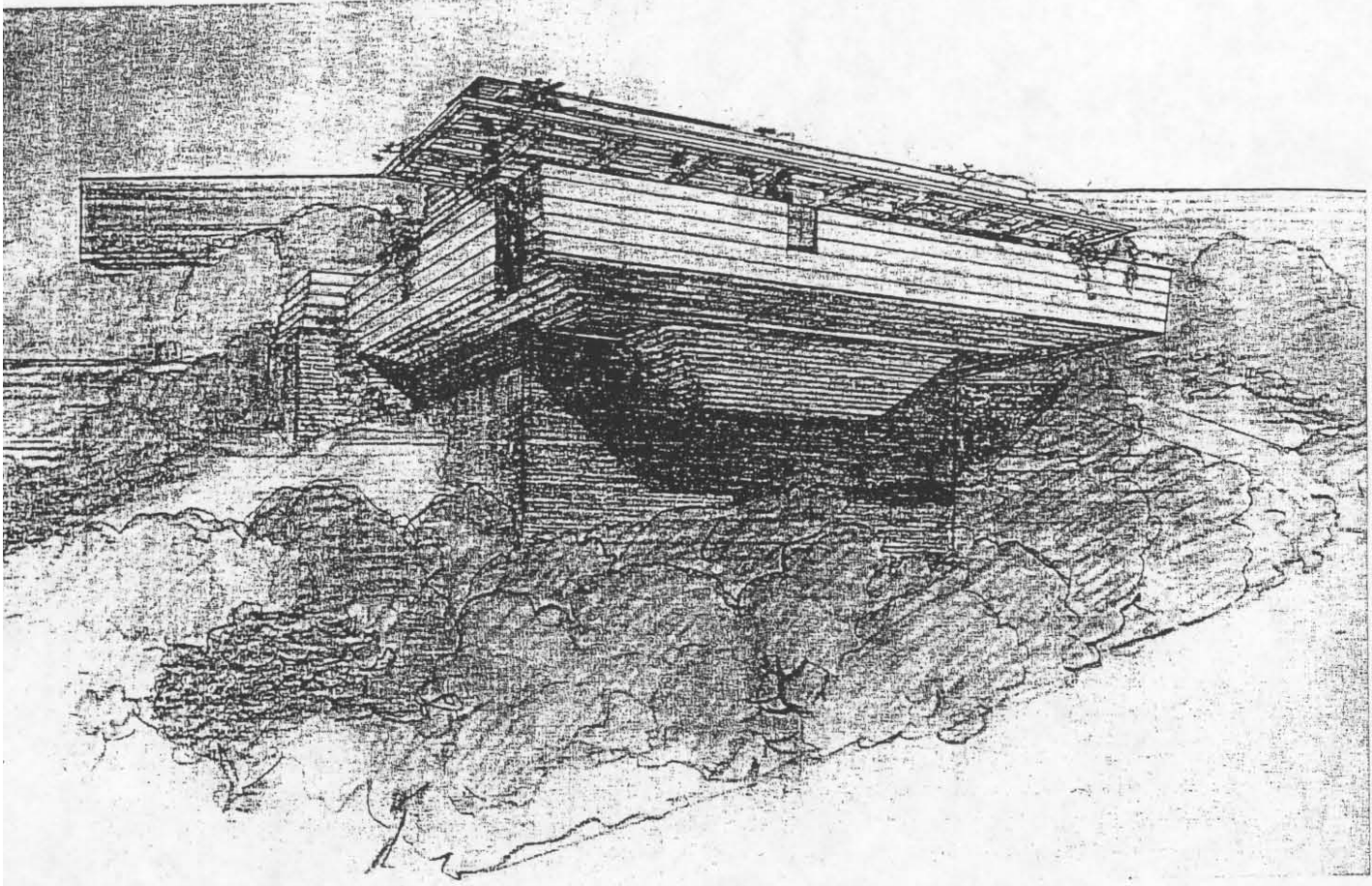
Diese überladene Oberfläche umgibt eigentlich eher die Atmosphäre als das Gebäude. Sie ist die äußere, sichtbare Schicht des unsichtbaren Klimas. Das Gebäude wird eigentlich eher von der Atmosphäre geprägt, als daß es diese prägte. Die Atmosphäre besetzt den Raum zwischen dem Bauwerk und seinem Kontext. Oder vielmehr definiert sie diesen Raum. Da der physische Kontext sein eigenes Ambiente besitzt, ist das Gebäude gleichsam ein Mittel zur Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre innerhalb einer anderen. Das Gebäude betreten heißt, sich von einer Atmosphäre in eine andere zu begeben. Architektur ist in der Beziehung zwischen verschiedenen Atmosphären angesiedelt, im Spiel verschiedener Mikroklimata. Die Begegnung dieser scheinbar ephemeren Atmosphären kann so fest und solide sein wie ein Bauwerk.

Den Schwerpunkt radikal auf die Architektur der Atmosphäre zu legen heißt, das Bauwerk und mit ihm den Architekten zu ersetzen. Man denke zum Beispiel an den situationistischen Versuch, Architektur als reine Stimmungskunst neu zu definieren. In seiner *Introduction to a Critique of Urban Geography* aus dem Jahr 1955 wundert sich Guy Debord über den „plötzlichen Wechsel des Straßen-Ambientes innerhalb von wenigen Metern; die offensichtliche Unterteilung der Stadt in Zonen mit verschiedenen psychischen Atmosphären“. Er vergleicht die endlose Mischung der Umgebungen zu einer Unzahl von Varianten mit der Mischung reiner chemischer Stoffe – wobei er der Ansicht ist, der ephemere Charakter eines Ortes lasse sich „durch eine sorgfältige Analyse enthüllen“, die am Ende zu einem Umbau der Stadt und der Gesellschaft führen werde. Die Situationisten entwickelten zahlreiche „psychogeographische“ Techniken, die dieser Analyse dienen sollten. Sie machten den Vorschlag, jeden unscharfen Grenzbereich zwischen Zonen mit intensivem Ambiente zu beseitigen. Verschiedene Atmosphären sollten klar voneinander abgegrenzt sein. Man wollte der überkommenen Stadt eine neue psychogeographische Architektur aufsetzen. Die Linien, die deren Räume voneinander abgrenzten, sollten völlig andere sein, als sie Gebäude, Straßen usw. definierten. Ziel sei es, so formulierte Debord später einmal, „die Architektur selbst neu zu entwerfen“, durch die radikale Nutzung des in der Atmosphäre angelegten Potentials.

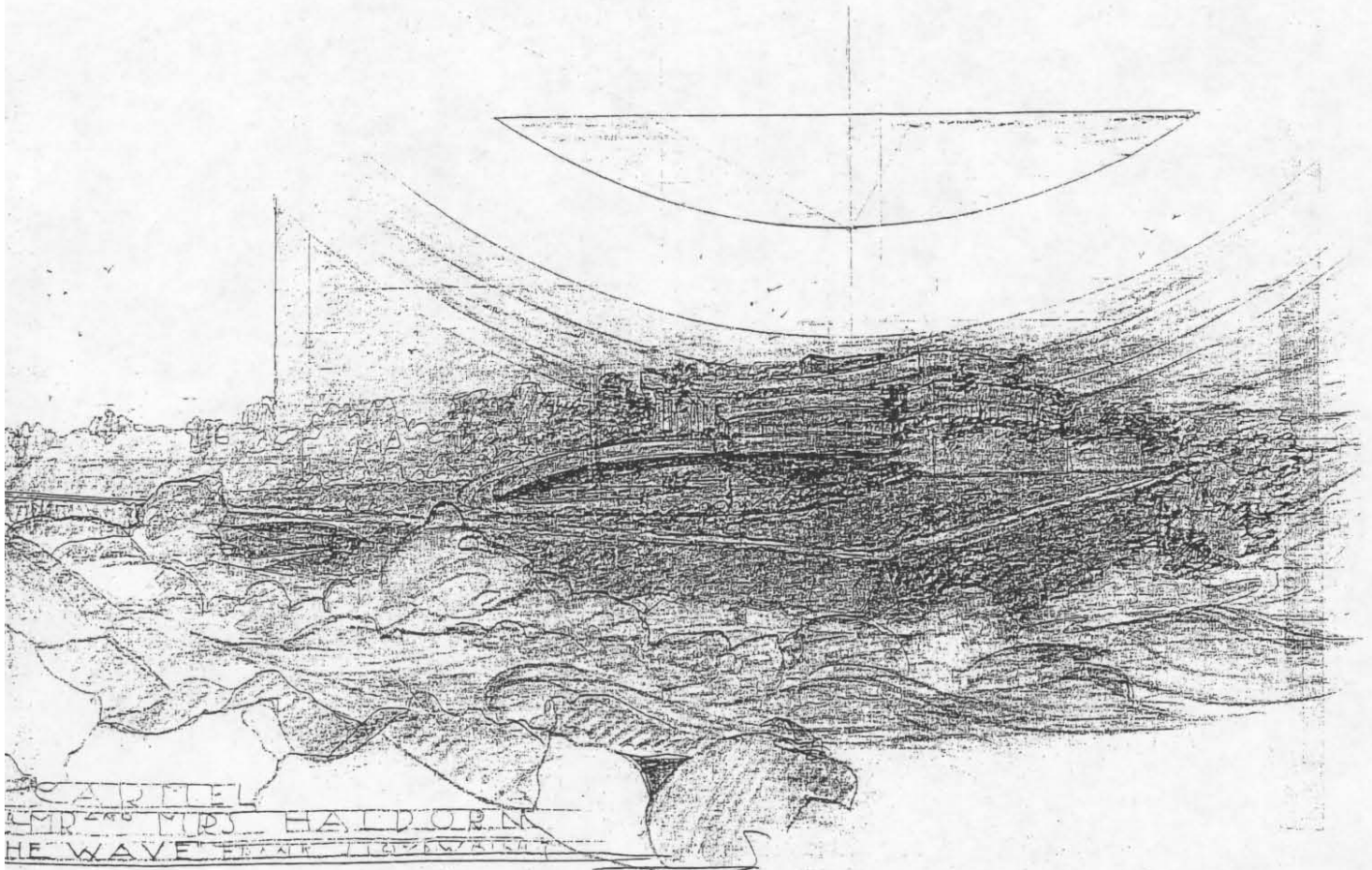
Es ist durchaus bezeichnend, daß diese Umwandlung der Institution Architektur beim Dekor begann. Der „situationistische Architekt“ soll „die vorhandenen Dekors nutzen“, dann auf diesem Gebiet ein vollkommen neues System entwickeln und schließlich neue Formen der Interaktion mit diesem Dekor erkunden. In der *Amsterdamer Erklärung* (1958) von Debord und Constant Nieuwenhuys heißt es, die Umgestaltung der Stadt beginne



F. L. Wright, H.C. Price Company Burorurm, Bartlesville, Oklahoma 1952, Ansicht. Der Luftraum ist wie eine virtuelle Erweiterung des Gebäudes von dessen Konstruktionslinien durchzogen. Aus: Frank Lloyd Wright Collected Writings, Bd. 5. F. L. Wright, H.C. Price Company Office Tower, Bartlesville, Oklahoma 1952, perspective. As a virtual extension of the building, the space of the sky appears subdivided by the axes of the architecture. From: Frank Lloyd Wright Collected Writings, vol. 5.

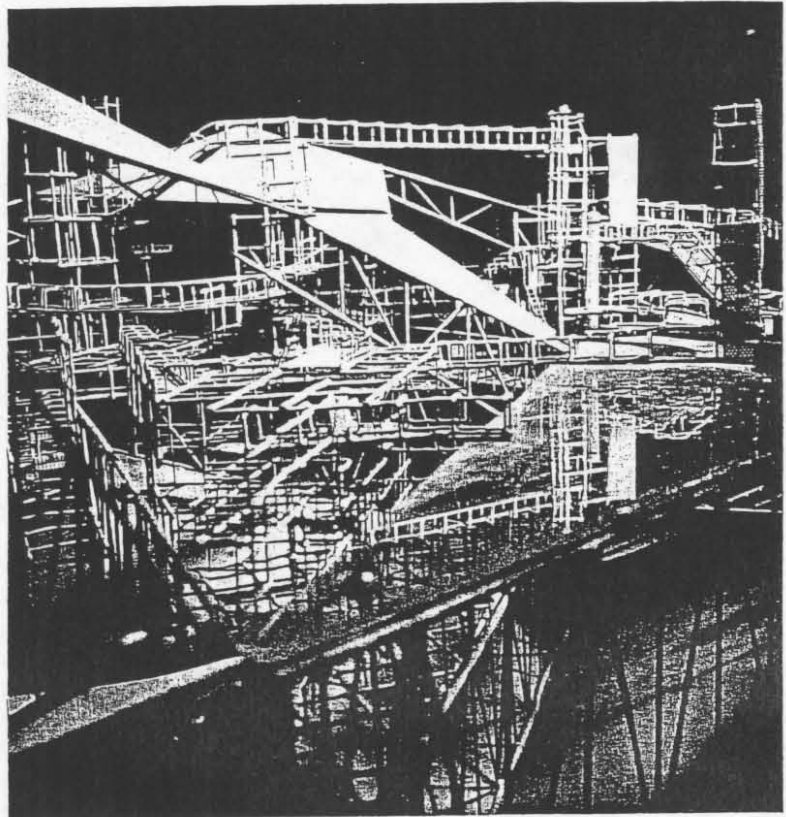


F. L. Wright, Georges Sturges Haus, Brentwood, Californien 1939, Ansicht.
Der Himmel wird zu einem Teil des Gebäudes.
Aus: Frank Lloyd Wright Collected Writings, Bd. 4.
F. L. Wright, Georges Sturges House, Brentwood, California 1939, perspective.
The sky becomes a building element.
From: Frank Lloyd Wright Collected Writings, vol. 4.



F. L. Wright, „The Wave“ Haus für Stuart Haldorn, Carmel, Californien, 1945.
Ansicht. Der Himmel wird von dem Gebäude gebogen.
Aus: Frank Lloyd Wright in his Renderings 1887-1959, Tokio 1984.
F. L. Wright, „The Wave“ House for Stuart Haldorn, Carmel, California, 1945,
perspective. The sky is bent by the building.
From: Frank Lloyd Wright in his Renderings 1887-1959, Tokyo 1984.

Constant, New Babylon, Grand Secteur Jaune, 1967, Detail
 Eine riesige Maschine für die Produktion von Atmosphären.
 Aus: J.-C. Lambert, Constant, New Babylon, Art et Utopie
 Constant, New Babylon, Grand Secteur Jaune, 1967, detail.
 A vast machine for producing atmospheres.
 From: J.-C. Lambert, Constant, New Babylon, Art et Utopie.



mit der Entwicklung „vollständiger Dekors“. 1953 hatte Ivan Chitichglov in seinem *Formulary for a New Urbanism* den Gedanken aufgebracht, „Situationen zu erzeugen“, indem man mit „neuen, veränderbaren Dekors“ spielte. Das Dekor gilt gewissermaßen als Droge, die Träume auslöst. Durch die Veränderung des Dekors schafft man eine neue Traumwelt. Ein Jahr später wandte A. F. Concord sich gegen den spartanischen „Kasten“, den Le Corbusiers Generation hervorgebracht hatte: „Das Dekor bestimmt das Tun: Wir wollen leidenschaftliche Häuser bauen.“ Constant griff diesen Gedanken eines Umbruchs der Architektur auf und verstand Lebensraum als „Dekor für das Leben als Ganzes“. Er verlangte eine „tiefgreifende Erforschung der Mittel zur Schaffung von Ambiente und der psychologischen Einflüsse der Umgebung“ und entwickelte Neu-Babylon, das Projekt einer riesigen Stadt, das ihn von 1956 bis 1974 nicht loslassen sollte. Das Projekt ist nichts anderes als eine gewaltige Maschine zur Produktion diskreter, ständig wechselnder Atmosphären, einer „unendlichen Vielfalt an Ambiente“. Debord begrüßte diese „Ambiente-Stadt“ zunächst begeistert, schon bald aber lehnte er sie ab, zusammen mit der eigentlichen Grundidee des situationistischen Architekten, weil die Gesellschaft längst begonnen habe, „nahezu überall ihr eigenes Dekor zu schaffen“. Constant betonte jedoch stets, sein Projekt sei lediglich das spekulative Bild einer zukünftigen Welt, die sich definitionsgemäß gar nicht voraussehen lasse, einer Welt, die nicht von einem Architekten, sondern von ihren Nutzern erbaut werde. Unkontrollierte Atmosphäre ersetzt den Architekten.

Dieser Bedrohung begegnen Architekten, indem sie vorgeben, die Dinge unter Kontrolle zu haben. Es ist ganz gleichgültig, ob sie auf einer allumfassend sinnlichen Atmosphäre bestehen oder aber für deren Beseitigung eintreten. In beiden Fällen erheben sie den Anspruch, Dinge zu bestimmen, die jenseits der Grenzen ihres Bauwerks geschehen, das heißt, sie möchten Kontrolle ausüben. Es ist ganz unmöglich, Architekt zu sein und diesen Anspruch nicht zu erheben. Die architektonische Analyse – eines Raumes, eines Bauwerks, eines Ortes, eines Viertels oder einer Stadt – ist zum ganz überwiegenden Teil eine Form von Meteorologie, die atmosphärische Effekte zu überwachen versucht. Selbst die rein visuelle Analyse architektonischer Formen konstruiert ein vollgültiges Wettersystem mit einem „visuellen Fluß“, der Dynamik der Intensität usw. Auch Architekturhistoriker setzen alles daran, ein Gespür für Atmosphäre zu schaffen, wenn sie etwa das

phäre occupies the space between a building and its context. Or, rather, it defines that space. Since the physical context has its own ambience, the building is a kind of device for producing a particular atmosphere within another one. To enter it is to pass from one atmosphere to another. Architecture is to be found in the relationship between atmospheres, the play between microclimates. The meeting of these seemingly ephemeral atmospheres can be as solid as any building.

To focus radically on the architecture of atmosphere is to displace the building and, in so doing, the architect. Take, for example, the situationists' attempt to redefine architecture as pure atmospheric. Guy Debord's *Introduction to a Critique of Urban Geography* of 1955 marvels at "the sudden change of ambience in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres". He likens the endless mixing of ambiances into countless varieties to the blending of pure chemicals – insisting that the ephemeral quality of a place could be "uncovered by careful analysis" that would eventually lead to a reconstruction of the city and of society. The situationists devised numerous "psychogeographic" techniques to carry out this analysis. They proposed the removal of any indistinct border zones between intense ambiances. Atmospheres are to be "precisely marked off". A new psychogeographic architecture is to be imposed on the traditional city. The lines that define its spaces would be completely different than the ones that define buildings, streets, and so on. The goal, as Debord later put it, is to "redesign architecture" itself by exploiting the radical potential of atmosphere.

historische Klima beschreiben, in dem Architekten arbeiten. Die ganze Zeitgeist-Mentalität ist atmosphärisch. Der Geist eines historischen Moments ist ein Wind, der die Ereignisse umweht. Die Moderne ist solch eine Atmosphäre. Als Le Corbusier frühere Architekten verdammte, weil sie sich auf die Atmosphäre konzentrierten, war sein Ruf nach *L'Esprit nouveau* nichts anderes als der Ruf nach einer neuen Atmosphäre. In einer bekannt ironischen Wendung wurde aus dem Fehlen jeglichen Dekors sehr schnell das Dekor der Wahl.

Architekten bestreiten in aller Regel, daß sie Experten für die Erzeugung von Effekten seien. Effekte gelten allgemein als verächtlich. Selbst die zahllosen Verfechter des postmodernen Pops verweisen auf eine diesem Pomp vorausliegende Realität als Quelle von Authentizität. Architektur soll mehr als eine Abteilung für special effects sein. Der Kern des ganzen Fachgebiets kreist um die unermüdliche Entwicklung von den ersten groben Bleistiftskizzen hin zu den präzise kalibrierten Tuschelinien des Ausführungsplans. Die abstrakte Linie auf dem Papier hat angeblich keine Atmosphäre. Das Fach basiert auf der scheinbaren Eliminierung von Atmosphäre, auf der Beseitigung aller sinnlichen Effekte durch Vernunft. Wenn Atmosphäre dennoch zurückkehrt, soll sie der Vernunft untergeordnet sein und von der Linie kontrolliert werden. Ein vollständiger Satz Zeichnungen für ein Projekt umfaßt zwar auch atmosphärische Studien, doch die sollen die Autorität der Linie nicht bedrohen.

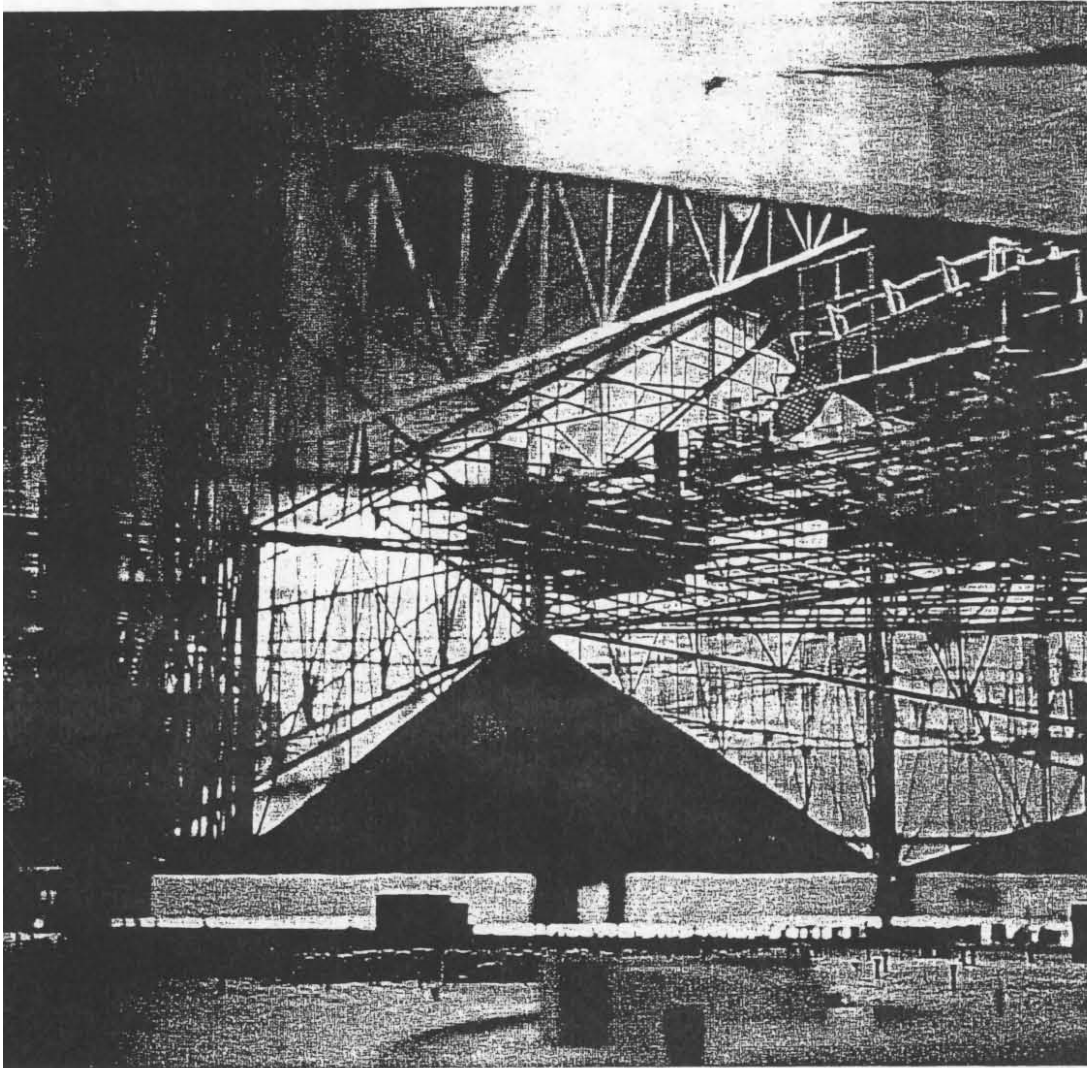
Wenn Le Corbusier beschreibt, wie Architektur zu lehren sei, fordert er „stenographische“, von einem „kontrollierenden Verstand geschaffene“ Zeichnungen, die lediglich die Position jedes Objektes aufzeigen. Er verurteilt dagegen die „glanzvolle Darbietung von Illustrationen, Beleuchtungen, Farben und cleveren Inszenierungen, die nur den Effekt haben, daß der Autor ebenso wie der Betrachter blind wird für die Realitäten, mit denen er sich beschäftigt“. Die Linie muß den Effekt dominieren. Selbst Sensualisten zeichnen Linien. Wright legt großes Gewicht auf die Art von Darstellung, die Le Corbusier verdammte, und in seinen Schriften beschreibt er die jeweilige „sinnliche Wirkung“ der verschiedenen Materialien, die er einsetzte; doch zur Darstellung seiner Entwürfe gehörten stets auch präzise gezeichnete Grundrisse. Das Verhältnis zwischen Grundriß und Effekt ist hochgradig reguliert, läßt sich aber nicht einfach lehren. Wright wendet sich gegen jede formale Architekturausbildung, weil er der Ansicht ist, das alltägliche Leben des beispielhaften Architekten könne „eine Atmosphäre schaffen, in der sie zu wachsen vermag“. Der junge Architekt müsse die Architektur „durch die Poren seiner Haut aufnehmen“ und nicht rein intellektuell an einer Universität. Atmosphärische Architektur ist selbst das Produkt einer bestimmten Atmosphäre.

An den Hochschulen gibt es keine spezielle Ausbildung für die Erzeugung von Atmosphäre. Sie erscheint in keinem Lehrplan. Dennoch läßt sich die gesamte Ausbildung in diesem Sinne verstehen, angefangen bei der Mystifikation der Arbeitsatmosphäre – den sorgfältig konstruierten Räumen um das Zeichenbrett herum, der öffentlichen Kritik (Jury) usw. Die Hochschulen für Architektur besitzen eine einzigartige Atmosphäre. Der Kult der abstrakten Linie schafft seine eigene Atmosphäre. Er definiert den

Symptomatisch, diese Transformation der Institution der Architektur beginnt mit dem Dekor. Der „Situationist architekt“ hat zu „exploit the existing decors“, dann entwickeln ganz neue Systeme des Dekor und schließlich erforschen neue Wege der Interaktion mit dem Dekor. Die 1958 *Amsterdam Declaration* von Debord und Constant Nieuwenhuys argumentiert, dass die Rekonfiguration der Stadt mit der Entwicklung von „complete decors“ beginnt. Im Jahr 1953, Ivan Chitchev's *Formularly for a New Urbanism* hat die Idee von „constructing situations“ durch das Spielen mit „new, changeable decors“ eingeführt. Dekor ist gesehen, um Träume wie ein Drogen zu erzeugen. Ändern der Dekoration konstruiert eine neue Traumwelt. Ein Jahr später, A. F. Concord reagierte gegen die spartanische „box“ produziert durch die Generation von Le Corbusier: „Décor determines gestures: we will build passionate houses“. Constant übernahm diese Mission, um die Architektur zu überdenken und neu zu bauen, indem er die Habitat als „a décor for life as a whole“ betrachtete. Er schlug eine „in-depth study of the means of creating ambiances, and the latter's psychological influence“ vor und kam mit *New Babylon*, ein Projekt für eine riesige Stadt, die ihn von 1956 bis 1974 beschäftigte. Das Projekt ist nichts anderes als eine riesige Maschine zur Erzeugung von diskreten und sich ständig verändernden Atmosphären, eine „infinite variety of ambience“. Debord enthusiastisch befürwortete diese „ambience-city“ wurde aber bald verworfen, zusammen mit der Idee des Situationist-architekten, argumentierend, dass die Gesellschaft „has started to mold its own décor more or less everywhere“. Aber Constant beharrte darauf, dass sein Projekt nur eine spekulative Vision einer Welt der Zukunft war, die, per Definition, nicht imagiert werden kann, eine Welt, die konstruiert werden muss durch ihre Nutzer, nicht durch einen Architekten. Unkontrollierte Atmosphäre verdrängt den Architekten.

Architekten deal with this threat by pretending to be in control. It doesn't matter if they insist on an all-embracing sensuous atmosphere or if they call for its removal. Either way, they make claims about what happens just beyond the limits of their constructions and thereby try to take control. It is not possible to be an architect and not make such a claim. Most architectural analysis, whether it be of a room, a building, a site, a neighborhood, or a city, is a form of meteorology that attempts to monitor atmospheric effects. Even a purely visual analysis of architectural form constructs a weather system, complete with „visual flow“, dynamics of intensity, etc. Likewise, architectural historians work hard to produce a sense of atmosphere, describing the historical climate within which architects work. The whole Zeitgeist mentality is atmospheric. The *geist*, the spirit of a historical moment, is a kind of wind that swirls around events. Modernity is such an atmosphere. When Le Corbusier condemned earlier architects for concentrating on atmosphere, his call for *L'esprit nouveau* is precisely a call for a new atmosphere. In a familiar irony, the apparent absence of decor quickly became the decor of choice.

Architects routinely deny that they are experts in producing effects. There is a general disdain for effect. Even the countless promoters of postmodern theatrics appeal to some pre-theatrical reality as a source of authenticity. Architecture is supposed to be more than a special effects department. The heart of the discipline is organized around the relentless trajectory from the initial rough lines of the pencil sketch to the final precisely calibrated lines of the inked working drawings. The abstract line on the blank paper is supposed to be without atmosphere. The discipline is based on the apparent removal of atmosphere, the clearing away of all sen-



Constant, New Babylon.
Grand Secteur jaune, 1967, Detail.
Aus: J.-C. Lambert, Constant,
New Babylon - Art et Utopie.
Constant, New Babylon,
Grand Secteur jaune, 1967, detail.
From: J.-C. Lambert, Constant,
New Babylon - Art et Utopie.

suous effects by reason. When atmosphere returns, it is meant to be subordinate to reason, controlled by the line. A full set of drawings for a project may include atmospheric studies but those studies are not meant to threaten the authority of the line.

When Le Corbusier describes "How to Teach Architecture", he argues for "stenographic" line drawings "produced by a controlling mind" that simply record the position of each object. He condemns the "shimmering display of illustrations, illuminations, colors, clever stagings, that will have the effect of blinding the author or no less than the observer to the realities he is dealing with". Line must dominate effect. Even sensualists draw the line. Wright gives great importance to the kind of rendering Le Corbusier condemns and his writings describe the different "sensuous effect" of each of the materials he used, but his renderings are always accompanied by precisely drawn plans. The relationship between plan and effect is highly regulated, yet cannot simply be taught. Wright opposes any formal teaching of architecture, insisting that the daily life of the exemplary architect can "create an atmosphere in which it can grow". The young designer has to "absorb" architecture "through the pores of his skin" rather than intellectually in a university. Atmospheric design is itself the product of a particular atmosphere.

Traumraum, in dem der Architekt arbeitet, einen Raum, in dem atmosphärische Zeichnungen oder Aussagen als untergeordnete Übertreibungen toleriert werden können. Gerade die Ablehnung jeglicher Atmosphäre erzeugt eine eigentümliche Atmosphäre. Jede kleine Entscheidung für eine bestimmte Darstellungstechnik definiert eine Atmosphäre. Die Techniken variieren mit der Architektur. Selbst die Verfechter der klaren Linie kommen an Nuancierungen nicht vorbei. Die ihre Verachtung für atmosphärische Effekte am lautesten verkünden, konstruieren mit ihren Zeichnungen dennoch sorgfältig eine Atmosphäre. Die Atmosphäre eines Projekts läßt sich aus äußerst feinen Abwandlungen des Zeichenstils erahnen. Schließlich ist eine Zeichnung nichts anderes als eine dekorative Oberfläche, die, wie jede andere Oberfläche auch, eine Atmosphäre ausdünstet. Dem Betrachter der Zeichnung soll sich etwas von der Atmosphäre des Bauwerks vermitteln. Zeichnungen simulieren Atmosphäre, und noch die abstrakteste Linie erzeugt nicht vorhersehbare sinnliche Wirkungen. Atmosphärische Effekte lassen sich gar nicht verhindern. Die Architektur ist von innen durchdrungen. Die Architektur ist durch Atmosphäre definiert.

Umgekehrt kann jemand, der den Effekt wünscht, sich der Atmosphäre nicht auf direktem Wege nähern; er kann nicht darauf zeigen, kann sie nicht lehren. Die Atmosphäre entzieht sich dem Diskurs über sie. Per definitionem entbehrt sie der Definition. Sie ist genau das, was sich der Analyse entzieht. Jeder spezifische Vorsatz, Atmosphäre zu erzeugen, ganz gleich, wie wechselhaft oder unbestimmt sie sein mag, ist nicht mehr atmosphärisch. Wer sich obsessiv auf die Architektur der Atmosphäre konzentriert, der löst die Figur des Architekten letztlich in nichts auf. Atmosphäre mag den Kern der Architektur bilden, aber diesen Kern kann man nicht unmittelbar angehen oder kontrollieren. Die magische Figur des Architekten überlebt nur im scheinbaren Spiel zwischen Atmosphäre und Bauwerk, zwischen ephemeren Klima und materiellem Objekt. Architekten setzen alles daran, den Eindruck einer solchen Beziehung zu erzeugen. Doch letztlich ist der Haupteffekt ihres Diskurses die zerbrechliche Illusion, Architektur sei mehr als ein bloßer Effekt, die Illusion, Atmosphäre lasse sich kontrollieren.

Mark Wigley
151 Professor für Architektur an der Princeton University, Autor zahlreicher Bücher und arbeitet derzeit an einer Publikation über die Vorgeschichte des virtuellen Raums.

There is no direct training in atmospherics in schools of architecture. It appears no syllabus. Yet the whole educational process can be understood in terms of atmosphere, beginning with the mystification of the atmosphere of design itself: the carefully constructed spaces around the drawing board, the jury, and so on. Schools of architecture have a unique atmosphere. The cult of the abstract line constructs its own atmosphere. It defines the dream space in which the architect works, a space in which atmospheric drawings or statements can then be tolerated as subordinate excesses. The very rejection of atmosphere constructs a particular atmosphere. Every small choice of representational technique defines an atmosphere. The techniques change with the architecture. Even the hard line genre is riddled with nuance. Those who most loudly proclaim their disdain for atmospheric effects carefully construct an atmosphere with their drawings. The atmosphere of a project can be intimidated by extremely subtle deflections of drawing style. After all, a drawing is nothing but a decorative surface that exudes an atmosphere like any other surface. The viewer of the drawing is meant to experience something of the building's atmosphere. Drawings are atmosphere simulators and even the most abstract lines produce sensuous, unpredictable effects. Atmospheric effects cannot be avoided. They permeate architecture. Architecture is defined by atmosphere.

At the same time, those who embrace effect cannot approach atmosphere directly—cannot point to it, cannot teach it. Atmosphere escapes the discourse about it. By definition, it lacks definition. It is precisely that which escapes analysis. Any specific proposal for constructing atmosphere, no matter how changeable or indeterminate, is no longer atmospheric. To concentrate obsessively on the architecture of atmosphere is ultimately to evaporate the figure of the architect. Atmosphere may be the core of architecture but it is a core that cannot simply be addressed or controlled. The magical figure of the architect survives in the apparent play between atmosphere and building, ephemeral climate and material object. Architects work hard to create the impression of such a relationship. In the end, the main effect of their discourse is the fragile illusion that architecture is more than an effect, the illusion that atmosphere can be controlled.

Mark Wigley
is a Professor of Architecture at Princeton University, and author of several books on architecture. He is currently working on a pre-history of virtual space.