Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 74 (1987)

Heft: 6: Sich in der Masse feiern = Se fêter soi-même dans la foule = A neutral celebration of self and crowd

Artikel: "Mit sich selbst zum besten" : offene und geschlossene Form : zur gesellschaftlichen Bedeutung von Massenversammlungsarchitektur = Forme ouverte et fermée : sur la signification sociale de l'architecture des rassemblements de masse

Autor: Verspohl, Franz-Joachim

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-56223

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Franz-Joachim Verspohl, Osnabrück

«Mit sich selbst zum besten»

Offene und geschlossene Form – zur gesellschaftlichen Bedeutung von Massenversammlungsarchitektur
Goethe erblickte im Amphitheater in Verona eine idealtypische Architektur für die Massen – «(...) recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren». Boullées Stadienprojekte erinnern bereits an Stadien der Gegenwart – die Inszenierung «wirksamer Verlockungen» kanalisiert die Reize und Sinne in gesellschaftliche Werte. Tauts aufklärerische «Volkshäuser» wollten den «Austausch von Erfahrungen» für mündige Bürger ermöglichen; er öffnete die Architektur für eine «mehrgleisige» Kommunikation: keine Architektur für die Massen ohne gesellschaftliche Wertvorstellungen.

Forme ouverte et fermée – sur la signification sociale de l'architecture des rassemblements de masse
Dans l'amphithéâtre de Vérone, Goethe vit une architecture typique idéale pour les masses – «(...) faite exactement pour que le peuple s'en impose à lui-même». Les projets d'arènes de Boullée ressemblent déjà aux stades contemporains – la mise en scène de «distractions efficaces» canalise les émotions et les sensations vers des valeurs sociales. Les «Maisons du Peuple» éducatives de Taut se proposaient de favoriser «l'échange d'expériences» entre citoyens majeurs; elles inauguraient une architecture de la communication «sur plusieurs plans»: pas d'architecture pour les masses sans concepts de valeurs sociales.

Open and Closed Forms – On the Social Significance of an Architecture Designed to Accomodate Crowds
Goethe considered the Veronese amphitheatre an ideal architecture for the masses: "(...) perfect for impressing people with their own significance". Boullée's projects of stadia already evoke modern ones – indeed these stage settings of "effective temptations" are channelling stimuli and senses into a flow of social values. Taut's enlightened "Volkshäuser" projects were supposed to allow responsible citizens an "exchange of experience"; he opened architecture to the masses without imposing any social values however.

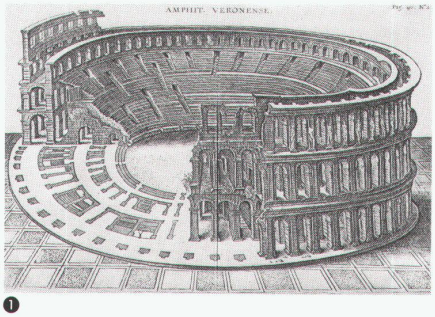
Goethe in Verona 1786

Das Amphitheater von Verona war für Goethe auf seiner Italienreise «das erste bedeutende Monument der alten Zeit», das er sah. Es faszinierte ihn so, dass er es gleich zweimal besichtigte. «Seltsam» schien ihm, dass es etwas «Grosses» an sich hatte, obwohl «doch eigentlich nichts zu sehen» war. Schliesslich erkannte er, das Bauwerk wolle nicht leer gesehen sein, sondern voll von Menschen, die sich selbst zum «Zierat» werden; denn «die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Masse, wie ungeheuer das Ganze sei»: «Eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben.»

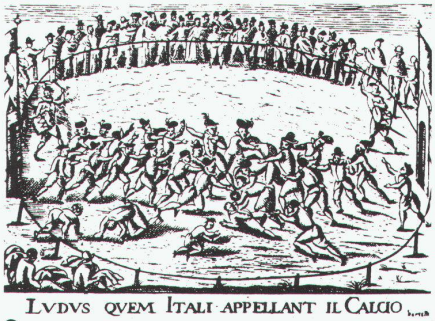
Nach seinem zweiten Besuch der Arena fand Goethe den Schlüssel für die Entstehungsursache der Architekturform. An der Stadtmauer beobachtet er Ballspieler, um die sich fast 5000 Zuschauer zu einem «natürlichen, zufälligen Amphitheater» gruppieren. Er wundert sich, dass diese Ballspiele nicht in der Arena stattfinden, «wo so schöner Raum wäre!», obwohl er weiss, dass sie für eine Feierlichkeit Kaiser Josephs II. 1771 in Dienst genommen worden war und demzufolge für einen unbelasteten Gebrauch der Veroneser nicht zur Verfügung stand. Doch auch den Kaiser setzte die mit Menschen gefüllte Arena «ganz ausser sich», weil das Publikum als homogene Masse und nicht als hierarchische Formation vor ihm erschien. Im Gegensatz dazu verbinden sich für Goethe mit dem Oval der Zuschauertribünen die Fähigkeiten der Eigeninitiative und des ordnenden, planerisch vorgehenden Verhaltens von Menschenmengen, wenn er erklärt: Sobald «irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht, und alles zusammenläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater».

Paris 1790

Die konstruktiv vorgehende Spontaneität, die Goethe dort entdeckt, wo sich Mengen aus Schaulust zu einem zufälligen Amphitheater gruppieren, ist auch der Grundtenor, der beim Bau der ersten modernen Arena mitschwingt. Zum Fest der Föderation 1790 modellierten die Pariser das Marsfeld zu einem riesigen römischen Zirkus um, auf dessen Erdwällen mit Rasenstufen fast 600000 Menschen Platz fanden. Neben 12000 festangestellten Arbeitern sollen sich



❶

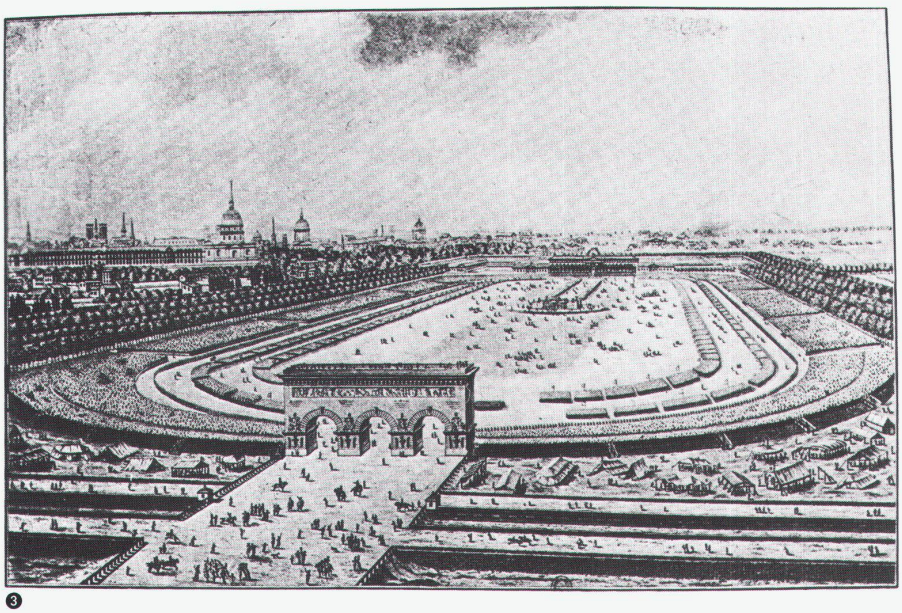


❷

❶
Das Amphitheater von Verona, Stich 1672 / L'amphithéâtre de Vérone, gravure / The Verona amphitheatre, etching

❷
Calcio-Spiel, Stich 16. Jahrhundert / Jeu de ballon, gravure du 16ème siècle / The calcio game, etching, 16th century

❸
Das Fest der Föderation am 14. Juli 1790, Stich / La fête de la Fédération le 14 juillet 1790, gravure / July 14th, Federation Day, etching



3

mehr als 180000 Einwohner der Stadt an den Planierungs- und Aufwurfarbeiten beteiligt haben. Mit Schubkarren wurden die Erdmassen von den Freiwilligen aller Schichten transportiert, die bei der Arbeit patriotische Lieder sangen. Aus dem ehemaligen Exerzierplatz, der der Inbegriff der Herrschaft des Ancien Régime war, sollte ein Festplatz werden, der jede Assoziation mit feudaler Repräsentation verbot. Wenngleich dies auch mit der Form der zirzensischen Anlage gelang, so hatte sich während des Festes jedoch das Volk nicht mehr «mit sich selbst zum besten». Vielmehr wurde es in einem als Schauspiel inszenierten Staatsakt auf die Verfassung eingeschworen, die gerade für die meisten der Zuschauer keine aktive Beteiligung am politischen Leben vorsah. Statt dessen «musste es über sich selbst erstaunen», so urteilte schon Goethe, «da es sonst nur gewohnt, sich durcheinanderlaufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt». So konnte die Arena zur moralischen Anstalt der Massen werden, da ihr der Form nach egalitär verstandener Modus mit Ereignissen gekoppelt werden konnte, deren beeinflussende Wirkung eher «beiläufig» erfahren wird.

Etienne-Louis Boullées «Colisée»

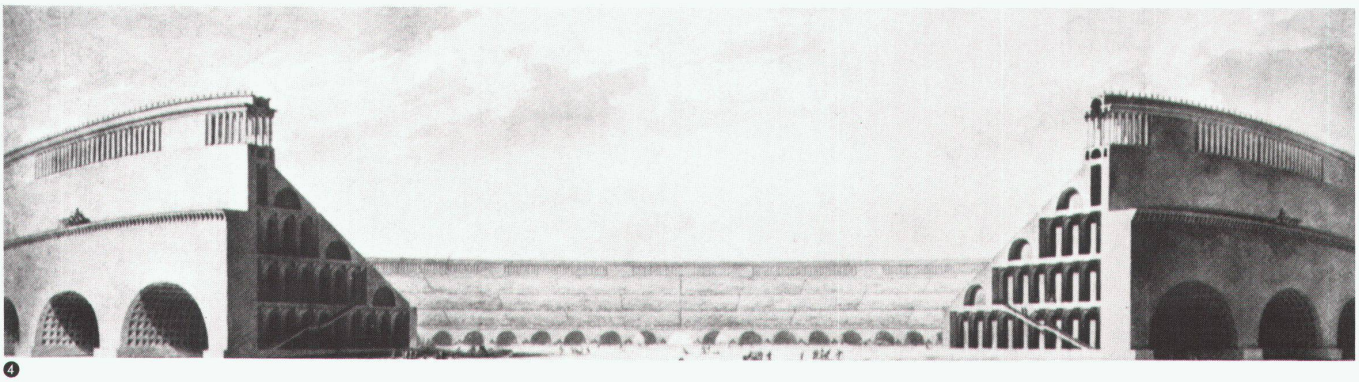
Diese Bedeutung hatte Boullée schon im vorrevolutionären Frankreich entdeckt, wobei er sich auf Strategien aufgeklärter Fürstenhöfe stützen konnte. In seinem «Essai sur l'art» kommentiert der Architekt den Entwurf der Arena als nationales Anliegen: «Es ist nämlich nicht immer die Furcht vor Strafe, mit der man die Menschen in Schach hält. Man muss ihnen wirksame Verlockungen anbieten, die sie vom Bösen ablenken. Welcher Art könnte eine solche Verlokkung sein? Nationale Spiele. Ja, nationale Spiele. Denn alles, was sich unseren Sinnen anbietet, überträgt sich auf unsere Seele. Das ist ein Prinzip, nach dem die Schauspiele einer Nation ausgerichtet sein sollen. Wenn man so verfährt, dann hat man ohne Zweifel ein wirksames Mittel, die guten Sitten zu formen und zu erhalten... Unter den Augen aller erhebt und läutert sich die Seele des Bürgers... Man stelle sich 300000 Menschen unter einer amphitheatralischen Anordnung vor, wo keiner den Blicken der Menge verborgen bleiben kann. Aus dieser Anordnung ergäbe sich eine einzigartige Wirkung. Die Schönheit des erstaunlichen Schauspiels würde von den Zuschauern selbst ausgehen.»

Wie Goethe macht auch Boullée den Reiz der Arena daran fest, dass hier jeder einzelne Kopf zum «Masse» dient. Doch gleichzeitig erweitert er diese Bestimmung dadurch, dass sich keiner der im Stadion anwesenden Zuschauer entziehen kann. Sie unterwerfen einander der Kontrolle, indem sie ihre Reaktionen auf die Stadionereignisse begutachten.

Denn Boullée sieht im Stadionbesucher nicht nur den passiven Teilhaber der Aktivitäten, sondern den potentiellen Teilnehmer. Boullées Historikerkollege Gabriel Brottier weiss immerhin schon, dass man in der Arena das Gefühl habe, «als ob 250000 Zuschauer 250000 Wagen fahren». Die Stadionatmosphäre erweckt den Eindruck eines komplexen Interaktionszusammenhanges, der über dessen Steuerung durch die Veranstalter hinwegtäuscht. Damit ein derartiger Eindruck erst gar nicht aufkommen kann, wünscht sich Boullée die Veranstaltungen in der Arena «abwechselungsreich» und «vielfältig». Sie reichen von gymnastischen Übungen der Jugend über militärische Aufmärsche, Preisverleihungen, die Präsentation von Kunstwerken und Modellen von Bauwerken bis hin zu Vorführungen zivilisatorischer Leistungen. Sowohl Boullée wie Brottier fällt die Berufung auf das kaiserzeitliche Rom, das die Amphitheater erst hervorbrachte, nicht schwer, da sie die Bauprojekte vollends in den Dienst des Nationalismus der Französischen Revolution stellen.

Napoleon I. und die Folgen

Desto leichter fiel es Napoleon I., die Idee des Stadionbaues zu kultivieren, da in dieser Bauaufgabe einerseits bürgerliche Impulse freigesetzt waren und sich andererseits imperiale Momente reaktivieren liessen. Angesichts seiner Erfolge plante der Kaiser 1811, das in der Revolution zum Symbol der Republik gewordene Marsfeld zum Zentrum seines Staates zu machen. Durch Umbauung mit Grossbauten war die Umwandlung der amphitheatralischen Anlage zu einem Verkehrsknotenpunkt programmiert. Als Ersatz sollte auf den Champs-Elysées zwischen Place de la Révolution und L'Etoile eine zirzensische Arena entstehen. Während der Pariser Plan Pro-



4

jekt blieb, gelang Napoleon I. nach seiner Ernennung zum König von Italien die Ausführung eines Stadions in Mailand. 1807 wurde die zunächst provisorisch hergerichtete Arena mit einer Naumachie eröffnet. Die bis 1827 erstellten Bauten, ein Säulenportikus mit Kaiserloge, ein triumphbogenartig gestaltetes Eingangstor und Carceri mit zwei flankierenden Türmen, umschliessen eine elliptische Kampfbahn mit den Ausmassen eines modernen Stadions (326 auf 125 Meter) und sind durch Sitzstufen miteinander verbunden, deren Bekrönung ein von Bäumen umstandener Laufgang bildet. Mit seiner Kapazität von 30000 Zuschauern wurde dieses Bauwerk zum Vorbild für zahlreiche Vorhaben bis in das 20. Jahrhundert hinein. In ihm waren Goethes Denkanstösse und Boullées Programm, die Erfahrungen des Föderationsfestes in Paris von 1790 sowie die der Feiern der nachfolgenden Jahre verdichtet und für die aufstrebenden National- und Industriestaaten zu einem praktikablen Muster dafür geworden, wie die nicht unmittelbar und aktiv an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen beteiligten Gruppen und Schichten in den Konsens einzubeziehen waren.

Fast alle Hauptstädte des 19. Jahrhunderts erhalten Hippodrome, Arenen für verschiedenartige Vorführungen und Grosshallen, die, wie zum Beispiel die zwischen 1867 und 1870 erbaute Londoner Albert Hall, bewusst «antiken Amphitheatern nachgebildet» wurden und das Publikum mit Attraktionen und Sensationen anlockten. Zur Zugkraft dieser Amphitheater trugen auch Messen und Ausstellungen bei, so dass es nicht verwundert, wenn sich das Weltausstellungsgebäude für Paris 1867 dem amphitheatralischen Duktus des Platzes anpasst: Das zur Arena umgewandelte Marsfeld präsentiert sich nun mit einer Eisen-Glas-Architektur: Um einen langovalen offenen Hof legten sich sieben überdachte Laufgänge, in denen die Waren ausgestellt wurden. Diese feinsinnige Angleichung der Messearchitektur an den Verlauf der Ränge einer Arena erwies sich als wirtschaftlicher Nachteil, da eine Wiederverwendung der gekrümmten Eisenteile der Hallen bei Nachfolgebauten schwierig war. Aus diesem Grunde wurde ein Entwurf von James Bogardus für die New Yorker Weltausstellung verworfen, der ebenfalls einen ovalen Gebäudekomplex plante und die Fassaden bewusst am römischen Kolosseum orientierte. Da kollektive Schaulust und Warenwelt auf diese Weise nicht zu kombinieren waren, entstanden in der Folgezeit Messehallen und Amphitheater separat, doch dicht beeinander, und erlaubten die doppelgleisige Erfüllung «konsumkultureller» Wünsche, die Boullée noch in einem Kolosseum zu befriedigen hoffte. Dass Massenveranstaltungen und Warenwelt auch heute immer noch verschwägert sind, indiziert die Werbung in Stadien und Sporthallen.

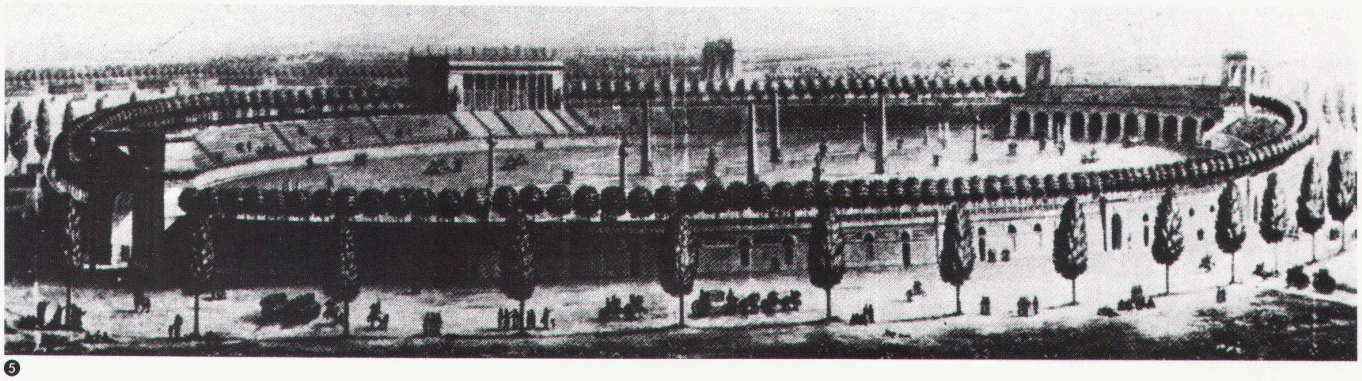
Grosse Sportveranstaltungen, wie die Olympiaden, waren daher in ihrer Frühzeit unmittelbar an Weltausstellungen gekoppelt; die Verbindung beider erweist sich heute als überflüssig, da die Sportfeste selbst architektonisch, organisatorisch und sportspezifisch zu Leistungsschauen geworden sind.

Bruno Tauts «Volkshaus» 1920

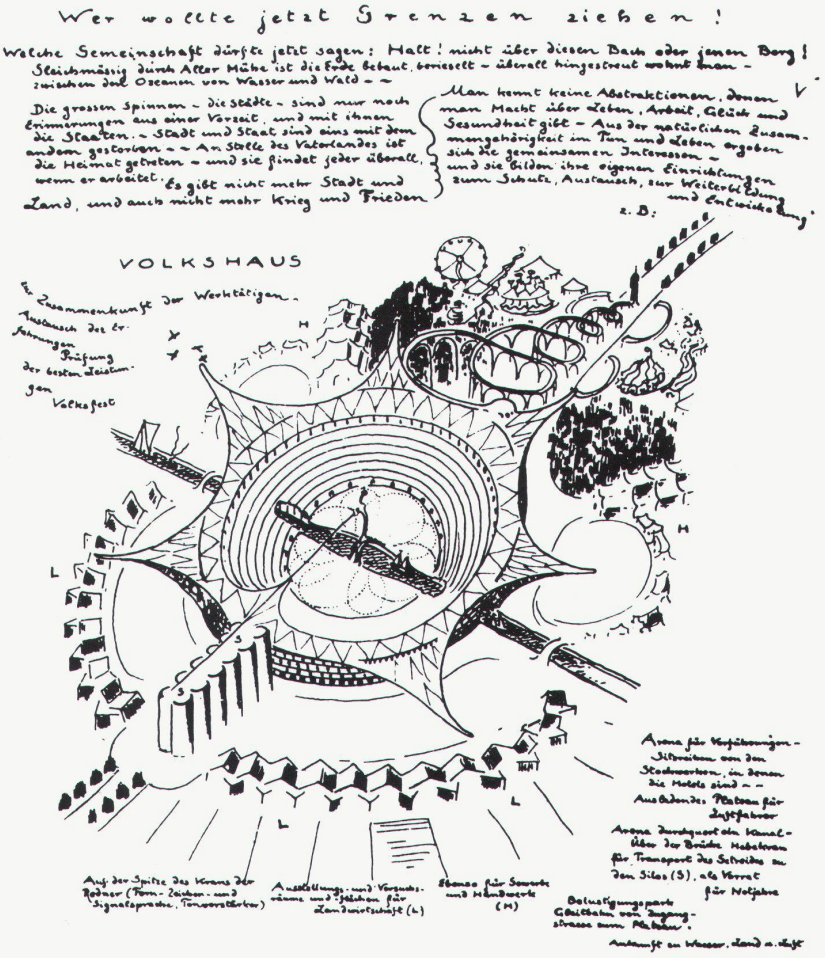
Desto verblüffender ist, dass Taut sich gerade zu der Zeit, als sich das Sportwesen emanzipiert und die Sportarchitektur zur eigentlichen Massenversammlungsarchitektur entwickelt, auf Boullées Einheit von Leistungsverhalten und Leistungsschau besinnt. Sein Volkshausentwurf bringt wieder den «Austausch der Erfahrungen/Prüfung der besten Leistungen – Volksfest/Arena für Vorführungen» zusammen. Die bewegliche Rednertribüne auf der Spitze eines Krans sowie Hebebrücken sind ihm ebenso wichtig wie Ausstellungsräume, Belustigungsparks und Zufahrtswege.

Der Entwurf Tauts gehört in eine Folge von Blättern, die unter dem Titel «Die Auflösung der Städte oder: Die Erde, eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur alpinen Architektur» 1920 in Hagen erschienen. Taut skizziert in lokker hingeworfenen, deshalb um so genialer wirkenden Zeichnungen einen utopischen Zustand der Welt. Es gibt keine Staaten mehr, keine Feindschaften und Kriege: «Welche Gemeinschaft dürfte jetzt sagen: Halt! nicht über diesen Bach oder jenen Berg! Gleichmässig durch Aller Mühe ist die Erde bebaut, berieselt – überall hingestreut wohnt man – zwischen den Ozeanen von Wasser und Wald. – Die grossen Spinnen – die Städte – sind nur noch Erinnerungen aus einer Vorzeit, und mit ihnen die Staaten. Stadt und Staat sind eins mit dem andern gestorben. – Anstelle des Vaterlandes ist die Heimat getreten – und sie findet jeder überall, wenn er arbeitet. Es gibt nicht mehr Stadt noch Land, und auch nicht mehr Krieg und Frieden. Man kennt keine Abstraktionen, denen man Macht über Leben, Arbeit, Glück und Gesundheit gibt. Aus der natürlichen Zusammengehörigkeit im Tun und Leben ergeben sich die gemeinsamen Interessen – und sie bilden ihre eigenen Einrichtungen zum Schutze, Austausch, zur Weiterbildung und Entwicklung, z.B. Volkshaus.»

Die auf den ersten Blick auffällige Parallele mit Boullées Begründung seines Stadionentwurfes relativiert sich, wenn man sie mit Tauts Formulierungen vergleicht. War die Arena bei Boullée «Treffpunkt der Bürger», so soll sie bei Taut «Versammlungsort der Werktätigen» sein. Bot sie dort «wirksame Verlockungen», dient sie hier als Ort des «Austausches von Erfahrungen». Wurden in jener «die besten Leistungen geehrt», so sollen sie in dieser «geprüft» werden. Der Gegensatz zwischen beiden Intentionen lässt sich dahin zuspitzen, dass Boullée sich den Ablauf der Massen-



5



6

versammlung auf der Grundlage einseitiger Rezeption vorstellt. Die Bereitschaft des Publikums zur Aktivität soll so kanalisiert werden, dass es die in den dargebotenen sinnlichen Reizen implizierten Wertvorstellungen verinnerlicht. Taut dagegen denkt die Massen als mündige Einzelpersonen, die nicht belehrt werden müssen, sondern vernünftig zwischen Vergnügen und Arbeit wählen. Deshalb verläuft in seiner Arena die Kommunikation mehrgleisig und operational.

Bei Boullée erfüllt das Stadion unter dem Einsatz ästhetisch-technologischer Mittel die Funktion, über optische, akustische und taktische Erfahrungen das noch heterogene Publikum zu einer «Einheit» zusammenzuschliessen. Taut dagegen spekuliert nicht auf eine über einen eindimensionalen Rezeptionsvorgang laufende, suggestiv inszenierte Übereinstimmung, sondern zielt unter Ausnutzung technisch-ästhetischer Mittel auf den Ausgleich der Interessen.

Die Cavea

Dass Suggestion und Emanzipation, Hysterie und Einsicht in der Arena möglich sind, verdankt sie nicht zuletzt ihrer Form. Die Cavea, Goethe nennt den Zuschauerraum «Krater», erlaubt wegen ihrer Formung die Entfaltung optischer und taktischer Qualitäten beim Zuschauer, dank deren er leichter vereinnehmbar oder emanzipierbar ist. Das sich gegenübersitzende Publikum hat den Eindruck von wechselbezogener Kommunikation. Durch die amphitheatralische Sitzanordnung umringen die Zuschauer die Wettkämpfer und haben sich jedoch stets auch selbst vor Augen. Diese Ausgangsposition kann je nach dem Grad der Beeinflussung, des Aussen- oder Innendruckes zu unterschiedlichen Reaktionen führen: das begutachtende Verhalten kann in blinde Parteinahme, in Aggression umschlagen. Damit dieses Verhalten erzielt wird, muss jedoch der gegenübersitzende Zuschauer als potentieller Gegenspieler ausgeschaltet werden und als Echo funktionieren. Die technisch-ästhetischen Mittel derartiger Praxis haben sich seit der Antike verfeinert: die Claqueure haben medialer Vereinnahmung Platz gemacht, die verbalen Versprechungen optischer Überlistung. Aber dennoch bleibt die Arena ein Wagnis. Deshalb wird es immer Gesellschaften geben, die sie negieren oder zum Gefängnis machen, weil sie nicht dulden können, dass das Volk sich «mit sich selbst zum besten» hat. *F.-J. V.*

4
Etienne-Louis Boullée: Colisée, Zeichnung, zwischen 1785 und 1795 / Dessin entre 1785 et 1795 / Drawing, between 1785 and 1795

5
Die Arena Napoleons I. in Mailand, Stich 19. Jahrhundert / Les arènes de Napoléon 1er à Milan, gravure du 19ème siècle / Napoleon I's arena in Mailand, etching 19th century

6
Bruno Taut, Volkshaus, Druck 1920 / Maison du peuple, tirage / The "Volkshaus", print

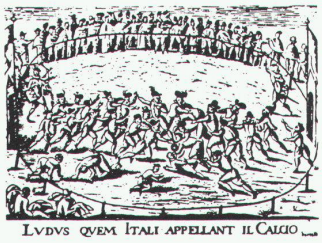
Anmerkung:
Für alle Zitate und Belege vgl. Franz-Joachim Verspohl: Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen, Giessen, 1976

quée à l'échelle internationale; lorsque les progressistes de tous les pays rêvaient d'une démocratie sociale de dimensions tout au moins européennes; et lorsque les simples citoyens ne pouvaient compter sur aucune prévoyance sociale, prévoyance qu'aujourd'hui les nations les plus avancées garantissent à tout un chacun, de la naissance à la mort.

Non, je crois vraiment que cette modernité est bien finie, et ceci depuis pas mal de temps. *Tita Carloni*

Franz-Joachim Verspohl

Goethe à Vérone 1786



Voir page 22

Pour Goethe, l'amphithéâtre de Vérone fut «le premier monument antique d'importance» qu'il vit lors de son voyage en Italie. Il le fascina au point qu'il le visita successivement deux fois. Il lui parut «étrange» qu'il ait quelque chose de «grand» en soi bien «qu'il n'y ait en fait rien à y voir». Finalement, il découvrit que l'édifice n'était pas fait pour être vu vide, mais rempli d'occupants qui devenaient eux-mêmes son «ornement»; car «chaque regard peut percevoir la simplicité de l'ovale de la manière la plus agréable et chaque tête sert à mesurer combien l'ensemble est gigantesque»: «En fait, un tel amphithéâtre est exactement fait pour que le peuple s'impose à lui-même, pour que ce peuple se joue de lui-même.» Après sa seconde visite des arènes, Goethe découvrit la clé expliquant la genèse de la forme architecturale. Au pied de l'enceinte urbaine, il observa des joueurs de ballon autour desquels presque 5000 spectateurs s'étaient groupés en formant un «amphithéâtre naturel spontané». Il s'étonne que ces jeux ne se déroulent pas dans les arènes «où la place serait si belle!», bien qu'il sache qu'elles avaient servi en 1771 à une cérémonie de l'Empereur Joseph II et que les habitants de Vérone ne pouvaient plus en disposer librement. Même l'empereur était «profondément troublé par ces arènes remplies de spectateurs, car le public lui apparaissait comme une masse homogène et non pas comme une formation hiérarchisée. Au contraire, pour Goethe, l'ovale des gradins s'associait à la faculté d'initiative personnelle et à l'action ordonnatrice et planificatrice du comportement des foules, ce qu'il explique en disant: Aussitôt «que quelque chose de spectaculaire se déroule au sol, tous accourent, ceux de derrière cherchant par tous les moyens à se placer plus haut que ceux de devant: on grimpe sur des bancs, traîne des tonneaux, s'approche en voiture, empile planche sur planche, occupe une colline voisine et très vite un cratère se forme.»

Paris 1790

La manifestation de spontanéité constructive que Goethe découvre là-bas, où une foule de curieux se groupe en amphithéâtre spontané, est aussi la dominante qui entre en résonance lors de l'aménagement des premières arènes modernes. Pour la Fête de la Fédération en 1790, les Parisiens remodèlent le Champ de Mars en un gigantesque cirque romain, sur les talus duquel des gradins en gazon donnent place à presque 600 000 spectateurs. Outre 12 000 ouvriers réguliers, plus de 180 000 citadins ont participé aux travaux de nivellement et de terrassement. A l'aide de brouettes, des volontaires de toutes les classes sociales transportèrent des montagnes de terre en chantant des airs patriotiques tout en travaillant. L'ancienne aire d'exercice qui, par excellence, représentait le règne de l'Ancien Régime devait devenir une place des fêtes interdisant toute association à un quelconque symbole féodal. Même si cela se réalisa sous la forme d'une installation circulaire, le peuple ne pouvait plus, pendant la fête, «se jouer de lui-même». Au contraire, dans un acte d'Etat mis en scène comme un spectacle, il dut prêter serment à une constitution qui éliminait justement la plupart des spectateurs de toute participation active à la vie politique. Au lieu de cela, il devait «s'étonner de lui-même» constatait déjà Goethe «habitué qu'il était à se voir marcher en désordre, à se trouver dans une cohue sans ordre ni discipline particulière, la bête multicéphale, aux idées confuses, hésitante, errant ça et là, se voit réunie en un corps plein de noblesse, destinée à l'unité, liée et fixée en une masse, telle une créature animée d'un esprit.» Ainsi, l'arène pouvait devenir l'institution morale de la masse, sa forme comprise comme égalitaire pouvant être associée à des événements dont l'influence n'est perçue «qu'incidemment».

Le «Colisée» d'Etienne Louis Boullée

Boullée avait déjà découvert la portée de ce fait dans la France prérévolutionnaire et ce faisant, il pouvait s'appuyer sur la politique de certaines cours princières libérales. Dans son «Essai sur l'art» l'architecte commente le projet d'arène comme une entreprise nationale:

«Ce n'est effectivement pas toujours par la peur du gendarme que l'on tient les gens. Il faut leur proposer des distractions efficaces qui les détournent du mauvais chemin. Quelle pourrait-être la nature de telles distractions? Des jeux nationaux. Oui, des jeux nationaux, car tout ce qui s'offre à nos sens se transmet à notre âme. Tel est le principe d'après lequel les spectacles d'une nation devraient être orientés. Si l'on procède de la sorte, on a indubitablement un moyen efficace de former et de maintenir les bonnes mœurs. Les jeux nationaux sont nobles et imposants; l'âme du citoyen s'élève et s'épure aux yeux de tous... Qu'on se représente 300 000 personnes rangées dans un amphithéâtre, où aucun ne peux se soustraire aux yeux de la masse. Cette disposition conduirait à un effet unique. La beauté de ce spectacle étonnant partirait des spectateurs eux-mêmes.»

Tout comme Goethe, Boullée place l'attrait de l'arène dans le fait que chaque tête sert de «mesure». Mais en même temps, il élargit cette propriété en ce sens qu'aucun des spectateurs présents dans le stade ne peut échapper. Ils se contrôlent réciproquement dans la mesure où ils jugent de leurs réactions en fonction des événements se déroulant dans le stade.

Dans le visiteur du stade, Boullée voit en fait, non seulement le témoin passif des activités présentées, mais aussi le participant potentiel. L'historien Gabriel Brottier, collègue de Boullée, signale d'ailleurs que dans l'arène, on a l'impression «que 250 000 spectateurs conduisent 250 000 chars.» L'atmosphère du stade éveille l'impression d'un jeu complexe d'interactions qui fait oublier l'action directrice des organisateurs. Afin qu'une telle impression ne puisse se développer, Boullée souhaite que les représentations de l'arène soient «variées» et «nombreuses». Elles vont des exercices de gymnastique pour jeunes jusqu'à la présentation de nouveautés scientifiques en passant par des parades militaires, des remises de prix, des présentations d'objets d'art et de maquettes d'édifices. Ainsi pour Boullée comme pour Brottier, il était facile de se référer à la Rome Impériale qui, la première, avait apporté l'architecture de l'amphithéâtre, car ils mettaient totalement leurs projets de construction au service du nationalisme de la Révolution française.

Napoléon Ier et l'époque suivante

Pour Napoléon Ier, il n'en fut que plus facile de cultiver l'idée de la construction de stades, car cette tâche architecturale permettait d'une part, de libérer des impulsions bourgeoises et d'autre part, de réactiver des moments impériaux. En 1811, fort de ses succès, l'empereur avait prévu que le Champ de Mars, symbole de la République sous la Révolution, deviendrait le centre de son Etat. De grands travaux devaient transformer l'ensemble amphithéâtral en un nœud de voies de communication. Pour le remplacer, une arène circulaire devait être créée sur les Champs-Elysées, entre la Place de la Révolution et l'Etoile. Alors que le plan parisien resta à l'état de projet, Napoléon Ier, après s'être fait nommer Roi d'Italie, réussit à exécuter un stade à Milan. En 1807, d'abord aménagée provisoirement, l'arène fut inaugurée par une naumachie. Les bâtiments édifiés jusqu'en 1827, un portique à colonnes avec loge impériale, un portail d'entrée en forme d'arc de triomphe avec carceri flanqués de deux tours entourent une piste de combat elliptique ayant l'ampleur d'un stade moderne (326×125 mètres) et sont reliés par des gradins couronnés d'une aire de circulation plantée d'arbres. Avec sa capacité de 30 000 spectateurs, cet édifice est resté un exemple pour de nombreux autres projets jusqu'au 20ème siècle. Il regroupait les idées de Goethe et le programme de Boullée, l'expérience de la Fête de la Fédération à Paris en 1790, ainsi que des manifestations qui suivirent. Pour les Etats nationalistes et industriels, il était un moyen praticable permettant d'intégrer dans un consensus unique les groupes et milieux sociaux ne participant pas direc-

tement aux processus de décision de la société.

Presque toutes les capitales du 19ème siècle furent dotées d'hippodromes, d'arènes pour les manifestations les plus diverses, ainsi que de grandes halles comme par exemple l'Albert-Hall à Londres édifié entre 1867 et 1870; intentionnellement, ils «imitaient les amphithéâtres antiques» et attiraient le public avec des attractions et des spectacles à sensation. L'efficacité des ces amphithéâtres était renforcée par des foires et expositions, de sorte qu'il n'était pas étonnant que le bâtiment de l'Exposition Internationale de Paris en 1867 correspondît à la forme amphithéâtrale de la place: Le Champ de Mars transformé en arène se présente alors avec une architecture de fer et de verre; autour d'une cour ovale oblongue s'organisent sept coursives couvertes dans lesquelles sont exposées les marchandises. Cette architecture de foire reproduisant fidèlement la forme des galeries d'une arène était économiquement peu favorable, car il était difficile de réutiliser les pièces métalliques courbes pour d'autres bâtiments. C'est pour quoi le projet de James Bogardus pour l'Exposition Internationale de New York qui prévoyait également un complexe bâti ovale dont les façades reprenaient intentionnellement le modèle du Colisée de Rome, fut rejeté. Le spectacle collectif et le monde commercial ne pouvant être ainsi combinés, on construisit par la suite des halls de foire et des amphithéâtres séparés, mais proches les uns des autres qui autorisaient la double satisfaction des aspirations de «consommation culturelle» que Boullée espérait encore apaiser dans un Colisée. La présence de publicité dans les stades et halles de sport témoigne du fait qu'aujourd'hui encore les manifestations de masse et le monde commercial restent apparentés. La participation des spectateurs à l'événement sportif doit toujours se refléter dans la consommation, tout comme la performance personnelle et l'efficacité matérielle se complètent.

A l'origine, les grandes manifestations sportives comme les olympiades étaient donc couplées à des expositions internationales. Cette filiation est aujourd'hui superflue, car aux plans de l'architecture, de l'organisation et du sport lui-même, les fêtes sportives sont devenues des spectacles à sensation.

La «Maison du Peuple» de Bruno Taut, 1920

Au moment précis où le sport s'émancipe et où la construction des édifices sportifs devient une architecture du rassemblement des masses, il n'en est que plus surprenant de voir Taut se souvenir de l'unité entre la performance et son spectacle prônée par Boullée. Son projet de maison du peuple réunit de nouveau les couples d'événements: «Échange des expériences/évaluation des meilleures performances – fête populaire/arène de représentation». Pour lui, la tribune de conférencier mobile à la pointe de la flèche d'une grue, ainsi que les ponts élévateurs sont aussi importants que les salles d'exposition et les laboratoires, que les parcs de distraction et les voies d'accès.

Le projet de Taut fait partie d'une série de planches portant le titre: «Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung» (La disparition des villes ou la terre, un bon logis) ou encore: der Weg zur alpinen Architektur» (Le chemin vers l'architecture alpine) parue en 1920 à Hagen. Dans des études nonchalamment tracées qui n'en paraissent que plus géniales, Taut esquisse une situation utopique du monde. Il n'y a plus d'Etats, plus d'ennemis ni de guerres: «Quelle société pourrait maintenant dire: Halte! Ne franchissez ni cette rivière ni cette montagne! Grâce à la peine de tous, la terre est construite et irriguée régulièrement – partout l'habitat se disperse entre les océans et les forêts. Les grandes araignées (les villes) ne sont plus que le souvenir d'une préhistoire et avec elles les nations. La ville et l'Etat ont disparu l'une avec l'autre. La patrie a été remplacée par le pays natal et chacun le trouve là où il travaille. Il n'existe plus ni ville ni campagne pas plus que de guerre ni de paix. On ignore les abstractions qui confèrent de la puissance sur la vie, le travail, le bonheur et la santé. Les intérêts communs naissent de l'affinité naturelle dans l'action et la vie et ils créent leurs installations propres qui assurent la protection, l'échange, le perfectionnement et le développement, par exemple la Maison du Peuple.»

Les similitudes apparaissant au premier abord avec les principes de Boullée dans son projet de stade deviennent relatives si on les compare aux formules de Taut. Alors que pour Boullée l'arène était le «point de rencontre des citoyens», chez Taut elle se propose d'être «le lieu de rassemblement des travailleurs». Alors qu'elle offre là «des distractions efficaces», elle est ici espace «d'échange des expériences». Dans celle-là on «honore les meilleures performances», dans celle-ci on se propose de «mettre à l'épreuve». La différence entre les deux intentions se renforce encore en ce sens que Boullée se représente le déroulement d'une réunion de masse sur la base d'une réception unilatérale. Le désir d'activité du public doit être canalisé de manière à ce que celui-ci intériorise les valeurs impliquées dans les émotions sensuelles induites par le spectacle. Taut par contre comprend les foules comme des individualités majeures qui n'ont pas à recevoir de leçons, mais choisissent raisonnablement entre le plaisir et le travail. C'est pourquoi dans son arène, la communication se déroule sur plusieurs plans et de manière opérationnelle.

Utilisant des moyens technique-esthétiques et par le biais d'expériences optiques, acoustiques et tactiques, le stade de Boullée a pour rôle «d'unifier» un public encore hétérogène. Taut par contre ne spécule pas sur une unanimité mise en scène suggestivement par un processus de réception unidimensionnel, mais utilisant des moyens techniques-esthétiques, il recherche l'équilibre des intérêts.

La Cavea

Le fait que suggestion et émancipation, hystérie et raison soient possibles dans l'arène est notamment dû à la forme de cette dernière. Grâce à celle-ci, la Cavea, Goethe appelle le volume du stade «cratère», permet chez le spectateur, l'épanouissement de certaines qualités optiques et tactiques rendant son absorption ou son émancipation plus aisées. Le public assis en face de lui-même a l'impression d'une communication réciproque. Grâce à la disposition amphithéâtrale des sièges, les spectateurs entourent les combattants tout en se regardant réciproquement. Selon l'influence de la pression extérieure ou intérieure, cette situation de départ peut conduire à des réactions diverses: l'attitude de juge peut dégénérer en parti pris aveugle, en agression. Mais pour que ce comportement intervienne, il faut que le spectateur assis en face sorte de son rôle d'adversaire potentiel et fonctionne comme écho. Les moyens techniques-esthétiques de telles pratiques se sont affinées depuis l'Antiquité: les claques ont fait place aux médias, les encouragements verbaux aux supercheries optiques. Pourtant, l'arène reste une aventure. C'est pourquoi il y aura toujours des sociétés qui les refuseront ou en feront des prisons, car elles ne peuvent tolérer que le peuple «se joue de lui-même».

Remarques:
Pour toutes les citations et documents, voir Franz-Joachim Verspohl: Les stades de l'Antiquité à nos jours. Régie et expérience spontanée des masses, Giessen 1976.