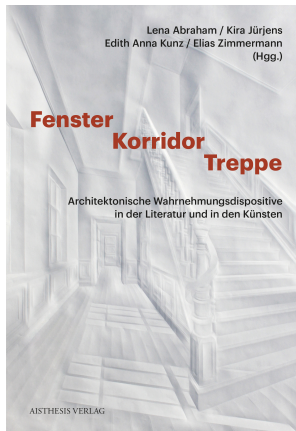


Leseprobe

Lena Abraham / Kira Jürjens
Edith Anna Kunz / Elias Zimmermann
(Hgg.)

Fenster – Korridor – Treppe

Architektonische Wahrnehmungsdispositive
in der Literatur und in den Künsten



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Abbildung auf dem Umschlag:

Simon Schubert: untitled (stairs), folded paper, 120 x 120cm, 2016.

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GmbH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1317-8

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Elias Zimmermann	
Wo auch immer ist jetzt.	
Ein Einstieg anstelle einer Einführung	7
Lena Abraham	
Sábatos Sartre	
oder Die bedeutsame Mission der Architektur in Sábatos <i>El túnel</i>	19
Julia Dettke	
Gebrauchsanweisung zum Leben im Treppenhaus.	
<i>La Vie mode d'emploi</i> von Georges Perec	35
Anja Gerigk	
Der Architekt am Fenster	
oder Bauelemente im Übergang zum medialen Dispositiv.	
Händlers <i>Sturm</i> trifft Kracauers <i>Ginster</i>	57
Sonja Hildebrand	
Bild, Panorama, Ort.	
Ästhetik und Gebrauch des Fensters bei Auguste Perret,	
Le Corbusier und Aldo van Eyck	75
Kira Jürjens	
Fenster mit Draufsicht.	
Opake Fenster-Szenen im 19. Jahrhundert	103
Rina Schmeller	
„All you need now is to stand at the window“.	
Das Fenster als poetologische Denkfigur im Werk	
von Virginia Woolf	127
Benedikt Tresp	
„Jede Stufe ein Faustschlag auf die Trägheit“.	
Wiederaufrichtung und Erbauung des deutschen Volks	
im U-Bahntreppen-Gleichnis Wolfgang Weyrauchs	145

Caio Yurgel	
The world from afar.	
Heinrich Böll's early infatuation with windowsills	165
Gianna Zocco	
„Let's go up and have another look at that window.“	
Zur Funktion der Raumelemente und Raumstrukturen	
in Nella Larsens <i>Passing</i> (1929)	181
Elias Zimmermann	
Schwindelerregende Treppen.	
Dekonstruktionen in Piranesis Kerker bei De Quincey,	
Borges und Geiser	197
Zu den Beitragenden	217

Elias Zimmermann

Wo auch immer ist jetzt

Ein Einstieg anstelle einer Einführung

I

Dieser Sammelband befasst sich mit literarischen und architekturtheoretischen Diskursen über die Darstellung, Bauweise und Funktion von Architekturelementen wie den titelgebenden Treppen, Fenstern und Korridoren. Auch wenn diese drei spezifischen Elemente nicht im gleichen Ausmaß Thema der vorliegenden Aufsätze sind, waren sie doch die produktiven Initialzündler, die zur Entstehung des Bandes geführt haben. Wie wir im Folgenden zu zeigen versuchen, handelt es sich um paradigmatische Wahrnehmungsdispositive, die eine eingehende Beschäftigung lohnen.

Die Relevanz der drei Architekturelemente liegt *prima vista* in der offensichtlichen Unentbehrlichkeit für den Hausbau der Neuzeit, reicht aber weit über diese hinaus. Aus einem umfassenden typologischen, bautechnischen und -historischen Interesse heraus hat Rem Koolhaas Fenster, Treppe und Korridor zusammen mit anderen Architekturelementen unter dem Titel „Fundamentals“ zum Thema der Architekturbiennale 2014 in Venedig erkorren. Der Anspruch dieses Bandes – dessen Grundlagen bereits vor der Architekturbiennale konzipiert wurden – ist einerseits bescheidener, denn er will keine erschöpfende Gesamtschau seiner Gegenstände bieten. Andererseits überschreitet das vorliegende Buch Koolhaas' Projekt in eine dezidiert kulturwissenschaftliche Richtung: Es fragt, wie Fenster, Treppe und Korridor als Paradigmen ästhetisch-künstlerischer Welterfahrung Verwendung finden.

Die drei Elemente sind hierfür nicht zufällig gewählt worden, sie sind weder austauschbar noch voneinander unabhängig. Ihre Wahl bedeutet allerdings nicht, dass sich nur mit ihnen machen ließe, was unser inhaltlicher Fokus anleitet: An- und Durchblicken (Fenster und Korridor); Betreten, Durchschreiten und Verlassen (Korridor); Auf- und Absteigen (Treppe). Impliziert der Begriff des Raumes, der im Zuge des *spatial turns* letzter Jahre ein zentrales kulturwissenschaftliches Interessengebiet wurde, selbst noch keine historisch-ästhetischen Verwendungszusammenhänge, so stehen die drei Elemente für die Aktivierung des Raums in der Bewegung von Blicken und Körpern. Andere Architekturelemente wie der Balkon, die Tür oder der

Fahrstuhl können diesen Operationen zugeordnet werden und sind damit ebenso geeignet, Blick- und Körperbewegungen zu exemplifizieren oder zu problematisieren. Die erwähnte Trias der Operationen, das Durchblicken (Durchlässigkeit des Blicks), Durchschreiten (Durchlässigkeit horizontaler Bewegung) und Steigen (Durchlässigkeit vertikaler Bewegung) macht Fenster, Treppen und Korridore aber zu herausragenden Kandidaten für eine paradigmatische Betrachtung.

Paradigmen sind diese Elemente freilich nicht im Sinne von Thomas S. Kuhns Paradigmenwechsel, also etablierte wissenschaftliche Konzepte, sondern in Nachfolge von Michel Foucault (das Panopticon als Paradigma der Disziplin), Gilles Deleuze (die Falte als Paradigma der barocken Metaphysik) oder Giorgio Agamben (das Lager als Paradigma moderner Biopolitik). Sie sind Gegenstände, die ‚neben sich zeigen‘ und damit sich selbst und ihre Kontexte intelligibel machen. Das Paradigma ist darum nicht mit einer rhetorischen Trope wie der Metapher oder der Allegorie zu verwechseln. Zwar spricht das architektonische Paradigma immer auch von etwas Anderem bzw. kann durch den künstlerischen oder wissenschaftlichen Blick zum Sprechen über das Andere gebracht werden. Aber durch den Akt des Nebensichzeigens, den wir rekonstruieren, wird der Gegenstand nicht zum Uneigentlichen; er behauptet sich in seiner funktionalen Relevanz und damit in seiner erfahrbaren Präsenz – ohne die Treppe können wir nicht konkret über das Hochsteigen oder Hinunterfallen sprechen, ohne das Fenster nicht über die Probleme des Durch- und Aufblicks. Dagegen sind die Metapher und die Allegorie Bildspender, die sich ihres Gegenstandes bemächtigen, nicht obschon, sondern gerade weil sie funktional von ihm getrennt sind: Die berühmte ‚Lesbarkeit der Welt‘ erhält ihre Attraktivität für die Naturwissenschaften gerade aus der Unmöglichkeit, sie wörtlich umzusetzen.

Das soll Literaturwissenschaftler freilich nicht davon abhalten, von einer Treppe etwa als einem Symbol zu sprechen, denn zu einem solchen mag sie im poetischen Diskurs, der konkrete Funktionen mitunter in den Hintergrund rückt, zweifellos *auch* geworden sein. Architekturen aber – gerade in literarischen Darstellungen – lassen sich trotz ihrer symbolischen Dimension nie gänzlich auf ihre Zeichenhaftigkeit reduzieren: Ein Haus bedeutet neben einer Vielzahl nicht-architektonischer Signifikanten immer auch sich selbst und damit die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, es zu begehen, zum Schauplatz oder zum Erinnerungsort zu werden. Darin unterscheidet sich Architektur nicht grundsätzlich, jedoch graduell von anderen Gegenständen, die keine vergleichbar fundamentale lebensweltliche Funktion innehaben. Ein typisches Beispiel auf der anderen Seite der Skala sind die Sterne;

ihre Distanz zur Lebenswelt prädisponiert sie zu einer poetisch-uneigentlichen Verwendung.

Die *Prädisposition* von Architektur als etwas, das wir beständig erfahren, macht sie zu einem paradigmatischen Dispositiv von Erfahrung oder eben Wahrnehmung – gerade auch im Anschluss an einen Dispositiv-Begriff, wie ihn Michel Foucault geprägt hat. In diesem Sinne betrachten wir als Dispositiv das, was eine Disposition, eine Grundlage und Handlungsmöglichkeit für eine Vielzahl miteinander verknüpfter Diskurse schafft. Mit Architektur lässt sich also besonders gut als Paradigma ‚neben die Architektur zeigen‘, ohne dass sie sich dabei in ihr Daneben auflösen droht, weil sie ein lebensweltlich unentbehrliches Dispositiv für unsere kommunikativen Handlungen darstellt. Architekturelemente in Literatur, Film und Kunst zu untersuchen, bedeutet eine historische und ästhetische Analyse dieser Dispositive zu betreiben, ihre Verwendungszusammenhänge zu bergen und zu kontextualisieren.

II

Exemplarisch soll eine solche Untersuchung anhand des Titelbildes unseres Bandes versucht werden; nicht als strenge Einführung in ein genau abgestecktes wissenschaftliches Themengebiet, sondern als ergebnisoffene Erkundung von Grenzen, Paradoxien und Problemen der Wahrnehmungsdispositive Fenster, Treppe und Korridor. „Wo auch immer ist jetzt“ – so nannte der Künstler Simon Schubert seine Ausstellung in der Galerie Thomas Modern, München, in welcher er das selbst titellose Bild in den Jahren 2016 und 2017 erstmals ausstellte. „Wo auch immer ist jetzt“ – eine eingängige Wortfolge ohne Satzzeichen – erscheint zugleich als Behauptung und Frage, als eine zeit-räumliche Verortung und eine Auflösung fester Koordinaten. Diese Ambivalenzen finden sich in Schuberts filigraner Papierarbeit wieder. Sie illustriert als Darstellung von Fenster, Treppe und Korridor nicht nur das Thema unseres Bandes, sie ist gleichsam ein Einstieg in die Problematik, welche die Architekturelemente als Wahrnehmungsdispositive aufwerfen. Je länger man den scheinbar einfachen Raum betrachtet, den Simon Schubert mithilfe einer ausgefeilten Falstechnik dar- oder eher hergestellt hat, desto komplexer erscheint er und desto tiefer führt er uns in einen langen Korridor sich verzweigender Fragen.

„Wo auch immer ist jetzt“: Betont man das Wort „auch“, so ist damit ein absoluter Raum bezeichnet, in dem keine Vergangenheit und Zukunft,

sondern ewige Präsenz herrscht, das Nimmerland Peter Pans, in dem Zeit zur Illusion mutiert. Das „auch“ wird zu einem Versprechen, das sein Versprochenes in der Ellipse verschwinden lässt. Wenn ‚dort‘ „auch immer“ „jetzt“ ist, so muss es noch andere Orte geben, die uns ihre Zeitlosigkeit in Aussicht stellen. Liegen diese Heterotopien womöglich hinter den verschlossenen Türen, jenseits der hellen Fenster oder im nur angedeuteten Raum oberhalb der Treppe?

Liegt die Betonung des Ausstellungstitels auf dem letzten Wort „jetzt“, rückt umgekehrt eine absolute Zeit in den Vordergrund, der vermeintlich exakte, sich ausdehnende und doch unfassbare Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft. Er ist seines genauen Ortes beraubt, denn man findet ihn „wo auch immer“, befreit von räumlichen Koordinaten. Sind die Räume womöglich neu erbaut und noch nie von ihren künftigen Bewohnern betreten worden oder sind sie verlassen, und das Spiel des Lichtes auf dem Papier wäre auch ein Spiel mit dem kaum wahrnehmbaren Staub, der sich auf Treppe und Korridor niedergelassen hat? Es lässt sich schwer sagen, wann in der Zeit wir uns hier befinden, zu vermuten nur ist ein bürgerlicher, aber nicht luxuriöser Bau des 19. oder 20. Jahrhunderts.

Denkbar wäre aber auch eine futuristische Architektur, die in klinischem Weiß mit dem Stil vergangener Tage nur spielt; eine Science-Fiction Architektur, wie sie am Ende von Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* auftaucht. Dort ist das historische Interieur der Innenraum eines in Raum und Zeit verlorenen Subjekts, das sich entweder auf dem Weg zum Wahnsinn oder zu einer neuen Stufe des Menschseins befindet. Auf welchem Weg führt die Architekturdarstellung Simon Schuberts? Die sprachliche Verschränkung von Raum und Zeit im Titel-Wortspiel deutet an, was auch für die Auseinandersetzung mit Architekturelementen in den unterschiedlichen, in diesem Band behandelten Diskursen gilt: Der in Literatur und bildender Kunst behandelte oder dargestellte Raum ist im Zusammenspiel mit den jeweiligen medienspezifischen Darstellungstechniken immer auch grundsätzlich mit Fragen der Zeit und Zeitgestaltung sowie den Bedingungen und Möglichkeiten von Wahrnehmung und ihrer Verunsicherung verquickt.

Wie das Negativ einer Fotografie markiert das Bild eine Differenz zu oder sogar eine Entfremdung von der erleb- und konkret wahrnehmbaren Wirklichkeit und verweist dadurch auf seine eigene Gemachtheit. Um eine Fotografie oder Zeichnung handelt es sich jedoch gerade nicht, hier wurde kein einziger Strich ausgeführt und kein Licht eines realen Raumes chemisch auf Papier fixiert. Würde man das Blatt (dessen Abbildung auf dem Umschlag nur eine Momentaufnahme darstellt) glattstreichen oder nur seine Beleuchtung

verändern, verschwände das Dargestellte. Es ist bloß ein ephemerer Effekt des Lichtes, das von rechts unten auf die Erhebungen und Vertiefungen des Papiers trifft, und erzeugt doch, wie jede zentralperspektivische Architekturdarstellung, eine bestechende Raumwirkung.

Die Wichtigkeit der Fenster im Ensemble dieser Architektur, die einen Lichteinfall suggerieren, obschon das Licht aus der entgegengesetzten Richtung auf das Blatt fällt, ist dabei unmittelbar an die Frage nach Perspektive gekoppelt: Fenster spielten bei der ‚Erfindung‘ und theoretischen Grundlegung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert eine vorbildliche Rolle, waren sie doch das Modell für die Fadengitter, die Leon Battista Alberti oder später Albrecht Dürer als Hilfsmittel zur Übertragung der dreidimensionalen Körper auf die zweidimensionale Bildfläche verwendet haben. Wie ein solches Fadengitter zeichnet sich der Lichteinfall auf dem Boden und der Wand des Ganges ab und erschafft dadurch je einen vom Licht abgesteckten Raum im Raum, der seinerseits nur durch das Licht auf den Faltungen des Papiers definiert worden ist. Tatsächlich sind diese hellen Flächen im Bild flache Stellen, die vom Künstler nicht gefaltet oder gebogen wurden. Als Medium des ‚Scheins‘ wird dadurch das Fenster hier in doppelter Hinsicht beschreibbar, als gleichzeitige Täuschung und Ermöglichung der Wahrnehmung. An Fenstern stehen heißt Kontakt mit einer Außenwelt herzustellen und damit ein Bild von etwas außer uns zu gewinnen. Einen solchen Blick verweigert Simon Schuberts Bild, indem er ihn durch den Lichteinfall nur andeutet. Aus der Länge der Lichtwürfe lässt sich folgern, dass die Sonne oder der Mond tief stehen, und – auch dadurch dem Effekt eines Kippbildes gleich – entweder eine Atmosphäre des Anbruchs oder des Abschieds verbreiten. Es ist früh oder spät, wir wissen es nicht: Das Außen bleibt tatsächlich nur Schein.

Der Fluchtpunkt der Darstellung, auf den der Lichteinfall thematisch verweist, liegt nicht auf den Fenstern selbst, sondern auf einer verschlossenen Tür am Ende des Korridors, auf Kopfhöhe. Die Blickhöhe, der Punkt, von welchem aus zu dieser Tür geblickt wird, scheint etwas tiefer zu liegen. Schauen wir durch die Augen eines Kindes, das in diesem Korridor steht? Befinden wir uns womöglich im Begriff, zu jener fixierten Türe hinunterzugehen oder in einem Moment der Unentschlossenheit, ob unser Weg den Korridor hinunter- oder die Treppe hinaufführt? Im stillgestellten „jetzt“ des „wo auch immer“ evozieren solche Fragen neue Bilder, die sich in den Falten des Papiers verbergen.

Wenn das Fenster *das* Paradigma des perspektivischen Blickes ist, so erweitert der Korridor die Frage nach der Perspektive um das Problem des

Standortes. Die primäre Funktion des Korridors, Räume zu verbinden, impliziert, dass man sich hier nicht aufzuhalten hat, der Korridor selbst ist ein transitiver, ja speditiver Nicht-Ort, ein Dazwischen. Dass der Fluchtpunkt des Titelbildes also gleichsam eine Flucht aus dem Korridor suggeriert, ist kein Zufall. Im Gegensatz zum Fenster zwingt der Korridor den Blick in eine Richtung des Ausgangs. Wer in einem Korridor zum Stillstand kommt, hat sich entweder verlaufen oder wartet auf Einlass in ein Zimmer, er ist ein Verirrter, ein Untergebener oder, wie so oft bei Kafka, beides zugleich und darum meist in einer misslichen Lage. Wer hier stehen bleibt, seinen Schritt plötzlich beschleunigt oder verlangsamt, zeigt unwillentlich, dass er nicht ganz Herr seiner selbst ist; Angst, Verwirrung oder Dienstpflcht diktiert seine Bewegungen. Der Horror-Film macht sich diese Disposition des Korridors zunutze, wenn sich die Kamera als Verfolgerin an die Fersen des hypothetischen Opfers heftet. Umgekehrt erweist sich derjenige als Herrscher, den wir von vorne sicheren, gleichmäßigen Schrittes einen Gang hinunterschreiten sehen; die Kamera weicht notgedrungen vor ihm zurück.

In Schuberts Bild fehlt eine Figur außerhalb des Betrachters, welche den Korridor flieht oder in Besitz nimmt. Ist der Betrachter aber ein genauer, so dürfte ihm aufgefallen sein, dass zumindest die Andeutung einer Figur auf der Treppe auszumachen ist. Nicht von Falten im Papier konturiert, sondern als verwischte Auslassung von Konturen scheint sich ein Schemen über die oberen Treppenstufen zu bewegen. Ist es ein Hinuntergleiten oder ein Entschwinden? Die Treppe als ein Bewegungsparadigma kennt primär nur zwei Richtungen: nach oben oder nach unten. Doch in Schuberts Bild bleiben die symbolischen Dimensionen eines Auf- oder Abstiegs unterdeterminiert. Stattdessen dient hier das Wahrnehmungsdispositiv Treppe als ein Ort des Zeigens und der Repräsentation, indem es sich unserem Blick öffnet und ihn das helle Treppengeländer hochgleiten lässt. Treppen sind Bühnen, das wussten nicht erst die Baumeister barocker Schlösser, schon antike Tempeltreppen hatten explizit eine repräsentierende und repräsentative Funktion. Spätestens im 20. Jahrhundert ist mit den Bühnenarchitekturen Erwin Piscators oder Leopold Jessners die Treppe tatsächlich im Theater angelangt, ganz zu schweigen vom klassischen Hollywood-Film. Dort ist die Präsentation des weiblichen Körpers und damit die Vorstellung von divenhafter Weiblichkeit eng an das Wahrnehmungsdispositiv Treppe gebunden, das den langsamen Abstieg vor den Augen des zumeist männlichen und mit der Kamera identifizierten Betrachters ermöglicht. Um einen solchen Auftritt handelt es sich in unserem Titelbild freilich nicht, im Gegenteil. Was hier auf der Treppe repräsentiert wird, ist eine Lücke, das Fehlen von Präsenz. Der geisterhafte

Schemen, der sich von der Materialität seiner Umgebung grundlegend unterscheidet, scheint aus dem Bild herauszufallen oder in dieses hineingefallen zu sein; ist er ‚tatsächlich da‘, eine halluzinierte Erinnerung, die sich über das Gesehene schiebt, oder doch nur ein materiell-visueller Effekt auf der Netzhaut des Betrachters? In jedem Fall ist jener blinde Fleck, den der Mensch einem Abdruck gleich auf der Treppe hinterlassen hat, eine Störung von Bild, Architektur oder Wahrnehmungsapparat. Auf Grund dieser Störung werden wir uns bewusst, dass ihre mediale oder physische Transparenz nur eine vermeintliche ist.

Hier auf der Treppe verdichtet sich noch einmal ein Befund, der bereits an den einzelnen Details des Bildes ansatzweise gemacht wurde: Der Mensch als letzter Bezugspunkt besagter Medien entzieht sich beständig den Verwendungszusammenhängen der Architekturelemente und ist doch ein notwendiger Teil von ihnen. Aus den Fenstern blickt er nicht, auf dem Korridor strebt er dem Fluchtpunkt zu, auf der Treppe letztlich verschwindet er. Aber: Um aus den Fenstern nicht blicken zu können, müssen diese erst als Dispositiv des perspektivischen Blicks erkennbar werden. Um aus dem Korridor zu fliehen, muss uns dieser als Nicht-Ort begegnen. Und um auf den Stufen zu verschwinden, muss die Treppe als Bühne des Sichzeigens geöffnet werden. Diese Operationen sind an Simon Schuberts Bild nicht bloß herangetragen, das Kunstwerk selbst führt sie vor Augen.

„Wo auch immer ist jetzt“: Wie auch immer man ihn liest, der mehrdeutige Titel der Ausstellung unseres Titelbildes muss als offene Versuchsanlage verstanden werden, auf die in diesem Sammelband aufgebaut werden kann. Wann ‚auch immer‘ man ist, man ist in einem keineswegs selbstverständlichen ‚Jetzt‘ und ‚Wo‘. Das gilt in besonderem Maße für die Treppen, Fenster und Korridore in diesem Buch.

III

LENA ABRAHAMS Beitrag „Sábato Sartre oder Die bedeutsame Mission der Architektur in Sábato *El túnel*“ beleuchtet eine existenziell-philosophische Funktion von literarischen Architekturdarstellungen. Ernesto Sábato kritisiert Jean-Paul Sartre für seine ‚rationalistisch-platonisch‘ unterkühlte Weltansicht. Im Roman *El túnel* (1948) ist diese Kritik mithilfe architektonischer Metaphern ausgearbeitet. Der titelgebende Tunnel versinnbildlicht die selbstverschuldete Ausweglosigkeit des Protagonisten, aufgrund derer er seine Geliebte ermordet. Dem Solipsismus, welchen Sábato Sartre unterstellt

und den er seiner Hauptfigur Juan Pablo einschreibt, begegnet der Roman aber nicht nur pessimistisch. Dem literarischen Text gelinge es, so Lena Abraham, die kommunikative Leistung zu erbringen, zu welcher seine Figuren unfähig seien.

Der Beitrag „Gebrauchsanweisung zum Leben im Treppenhaus. *La Vie mode d'emploi* von Georges Perec“ von JULIA DETTKE fokussiert auf einen Autor, der sich in seiner Essaysammlung *Espèces d'Espaces* (1974) selbst mit der Verfasstheit von literarischem Raum auseinandergesetzt hat. Dessen Bedeutung in Georges Percs Schreiben reicht vom positiven Erinnerungs- und Schutzraum bis hin zum Unort der Gefahr. Percs Raumdarstellungen verhandeln somit die ganze Ambivalenz der *conditio humana*. Sein megalomanes Hauptwerk *La Vie mode d'emploi* (1978) legt ein besonderes Gewicht auf den Zwischenraum des Treppenhauses. In ihm wird die (Un-)Möglichkeit des Zusammenlebens an einem Ort zwischen öffentlich und privat, oben und unten, innen und außen auf die Spitze getrieben.

ANJA GERIGK („Der Architekt am Fenster oder Bauelemente im Übergang zum medialen Dispositiv. Händlers *Sturm* trifft Kracauers *Ginster*“) vergleicht zwei Architekturromane: Ernst-Wilhelm Händlers *Sturm* (1999) und Siegfried Kracauers *Ginster* (1928); mit ihnen lässt sich ein Jahrhundert der modernen Architektur abgreifen, zumal beide den Mythos des Architekten als Schöpfergott problematisieren. Händlers Roman befasst sich mit der Architektur Mies van der Rohes, die ein junger Architekt zuerst restaurieren und dann ‚überwinden‘ will; dabei gewinnen Bauelemente ein Eigenleben. Ähnlich thematisiert schon Kracauer den Entwurfsprozess als ein Entgleiten. Vom Plan zum gebauten Raum verliert sein Protagonist zusehends die Kontrolle. Im Medium des Architekturromans findet jeweils eine Trennung des Bauelements vom Architekten statt, Fenster und Treppen werden damit motivisch aufgewertet und analytisch zugänglich gemacht.

SONJA HILDEBRANDS Beitrag „Bild, Panorama, Ort: Ästhetik und Gebrauch des Fensters bei Auguste Perret, Le Corbusier und Aldo van Eyck“ eröffnet eine kunstgeschichtliche Perspektive auf das Thema des Sammelbands. Zwischen Le Corbusier (Pierre Jeanneret) und Auguste Perret kommt es Ende 1923 zum ‚Fensterstreit‘: Erster priorisiert das Fenster in einer horizontalen, am Panorama orientierten Bauweise als Blickführung für den ‚Augenmenschen‘. Dagegen richten sich Perrets konventionellere, die Vertikale betonende Fenster an der Stellung des menschlichen Körpers im Raum aus. Einen dritten Weg beschreitet Aldo van Eyck, der weder den Sichtbereich noch die Innenraum-Wirkung des Fensters betont, sondern dieses als eigenständigen Ort behandelt. In seinem städtischen

Waisenhaus in Amsterdam (1955-60) sind Fenster keine Schließungen, sondern ‚Transitbereiche‘, in denen die Kinder sitzen oder durch die sie nach draußen gehen können.

KIRA JÜRJENS' Aufsatz „Fenster mit Draufsicht. Opake Fenster-Szenen im 19. Jahrhundert“ widmet sich einer Funktion des Fensters, die dessen Vermittlungsaufgaben in der modernen Architekturtheorie entgegengesetzt ist: Das Fenster tritt besonders im 19. Jahrhundert als Medium seiner selbst hervor, wo es die Durchsicht verwehrt und zu einem Objekt der Draufsicht wird. Solche Opazität untersucht Kira Jürjens in der bildenden Kunst sowie wissenschaftlichen und literarischen Texten: von Droste-Hülshoffs Prosafragment *Ledwina* (1825) über Adolf Menzels Bild *Balkonzimmer* (1845) bis zur pädagogisch-naturwissenschaftlichen Schrift *Naturbetrachtungen im Zimmer* (1857) von Berthold Sigismund. Textilien spielen dabei eine unterstützende Rolle, sei es als konkrete Vorhänge oder als metaphorisch-,stofflicher‘ Oberflächeneffekt des Fensterglases.

Mit RINA SCHMELLER („All you need now is to stand at the window‘. Das Fenster als poetologische Denkfigur im Werk von Virginia Woolf“) kehren wir vom 19. ins 20. Jahrhundert zurück. Virginia Woolfs Schreiben bedient sich in poetologischen Fragen und Reflexionen außerordentlich oft des Fensters als Ausblick des Autors bzw. der Autorin in die Welt. Im Zentrum der Untersuchung stehen Woolfs Essay *Life and the Novelist* (1926) sowie *A Letter to a Young Poet* (1931). In beiden verhandelt die Schriftstellerin den ‚Balanceakt‘ zwischen ‚Text‘ und ‚Leben‘. Über die räumliche Metapher des Innen und Außen illustriert Woolf ihr Ideal einer dialogischen Dichtung, der eine Synthese des Prosaischen und des Poetischen gelingen soll. Der Autor selbst muss am Fenster zum Medium des Austauschs, aber auch der Selektion, Verdichtung und Abstraktion werden.

BENEDIKT TREMP wendet sich erneut der deutschen Literatur zu und widmet sich der politischen Symbolik in der Literatur Nachkriegsdeutschlands: „Jede Stufe ein Faustschlag auf die Trägheit‘. Wiederaufrichtung und Erbauung des deutschen Volks im U-Bahntreppen-Gleichnis Wolfgang Weyrauchs“. Weyrauch erweist sich als ein paradigmatischer Vertreter seiner Generation, die zwar im Krieg gedient hat, jedoch zu jung war, um für diesen nun Verantwortung tragen zu müssen. Darum fordert Weyrauch wie viele seine Altersgenossen einen politisch-moralischen Neuanfang Deutschlands, und greift dafür auf ebenso ‚unbefleckte‘ theologische Denkmodelle und -bilder zurück. In seiner Berliner Kurzgeschichte *Die Stufen der U-Bahn hinauf* (1948) ist dies die Treppe bzw. die biblische Himmelsleiter, welche zum kollektiven ‚rechten Weg‘ aus der Misere des Krieges stilisiert wird.

CAIO YURGELS Beitrag „Heinrich Böll’s early infatuation with window-sills“ befasst sich ebenfalls mit einer deutschen Autorpoetik der Nachkriegszeit. Grundlage sind drei frühe Novellen und Kurzgeschichten Bölls: *Der Zug war pünktlich* (1949), *Wanderer, kommst du nach Spa...* (1950) und *Wo warst du, Adam?* (1951). Die Innenräume, in denen der Schriftsteller seine Figuren situiert, dienen als Beobachtungspositionen für ein gefährliches Außen. Eine eigentliche ‚Poetik des Fensters‘ entwickelt sich im Frühwerk anhand von Fensterbrettern, Zugabteilen und Rissen in der Wand. Sie bieten einen Schutz gegen eine Welt des Kriegs, über die auch malerische Landschaftsbeschreibungen nicht hinwegtäuschen können. Erst durch den Rückzug hinter das Fenster kann – sowohl für Böll als auch seine Figuren – eine Sprache der Bewältigung gefunden werden.

GIANNA ZOCCO widmet sich in ihrem Aufsatz der Verräumlichung krisenhafter Situationen: „Let’s go up and have another look at that window: Zur Funktion der Raumelemente und Raumstrukturen in Nella Larsens *Passing* (1929)“. Mithilfe der Raumtheorie Jurij Lotmans interpretiert sie die symbolischen Operationen von Larsens wohl berühmtestem Roman. Die Raumstrukturen des Textes bilden sowohl die kollektive Rassentrennung in Chicago während der 1920er Jahre als auch die davon betroffene Figurenkonstellation der afroamerikanischen Protagonistinnen und Protagonisten ab. Gianna Zocco fokussiert auf zwei Architekturelemente: das Fenster als Ort der Introspektion und Reflexion sowie die Treppe, an der sich die tragische Dynamik des Romans bis zum Fenstersturz an seinem Ende zuspitzt. Dass die konkrete Ursache dieses Sturzes letztlich offenbleibt, ist zweitrangig angesichts des räumlich-gesellschaftlichen Ordnungssystems, dessen unheilvolle Wirkung der Roman offenlegt.

Der Sammelband schließt mit ELIAS ZIMMERMANN’S Beitrag „Schwindelerregende Treppen. Dekonstruktionen in Piranesis Kerker bei De Quincey, Borges und Geiser“. Anhand dreier literarischer Texte, die sich mit Giovanni Battista Piranesis *Carceri d’invenzione* (1745/1761) auseinandersetzen, wird nach dem Nutzen und den Grenzen von Jacques Derridas Dekonstruktion der Architektur gefragt. Thomas De Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Jorge Luis Borges *El inmortal* (1947) und Christoph Geisers *Die Baumeister* (1998) dekonstruieren auf der Grundlage von Piranesis bereits perspektivisch verunsichernden Kerkerdarstellungen in immer fundamentalerer Weise die Beziehung zwischen Subjekt und gebauter Umwelt. Damit verweisen sie wie Derridas Essay *Am Nullpunkt der Verrücktheit* (1985) auf kritische Funktionen von Architektur. Im Gegensatz zu diesem aber fragen die litera-

rischen Texte nach einer Medialität von Gebäuden, die Derrida gleichsam überspringt.

Der vorliegende Band verdankt sich der Zusammenkunft von vier Forschungsgruppen, die sich auf je eigene Weise mit der Rolle von Architekturen im Medium der Literatur und der Künste befassen: der von der DFG geförderten Emmy-Noether Nachwuchsgruppe *Bauformen der Imagination. Literatur und Architektur in der Moderne* (Berlin, Leitung: Julia Weber), der SNF-Förderprofessur *Interieur und Innerlichkeit* (Lausanne, Leitung: Edith Anna Kunz), dem Modul *Ästhetik* des SNF ProDocs *Das unsichere Wissen der Literatur* (Lausanne, Leitung: Hans-Georg von Arburg) und einem Teilprojekt des Nationalen Forschungsschwerpunkt des SNF *Mediality: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* (Lausanne/Zürich, Leitung: Hans-Georg von Arburg). In den Jahren 2013 bis 2016 führte ein produktiver Austausch dieser Gruppen zu drei Workshops und einer Tagung, die den Titel dieses Sammelbandes trug. Der vorliegende Band versammelt Beiträge von Teilnehmenden dieser Tagung sowie weiteren interessierten Forschenden. Ihnen sei herzlich für ihr Mitwirken gedankt. Ein besonderer Dank richtet sich auch an sämtliche Mitglieder der Forschungsgruppen, die sich im Laufe der Jahre produktiv an unserer Diskussion beteiligt haben. Für die großzügige Unterstützung der Drucklegung danken wir der Universität Lausanne (Fonds „Interieur und Innerlichkeit“). Auch danken wir ganz herzlich Simon Schubert, der uns eine seiner weißen Faltarbeiten als Titelbild zur Verfügung gestellt hat. Dem Aisthesis Verlag, namentlich Hanns-Martin Rüter und Germano Wallmann, gilt unser Dank für die professionelle und angenehme Betreuung des Bandes.