

INHALT

Vorwort	6
Das Erlebnis der Architektur in der <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> Hubertus Günther	12
Strategien zur Dynamisierung des Raumes bei Victor Hugo Barbara von Orelli-Messerli	32
Giovanni Verga und die Architektur des Verismus Alessandro Brodini	50
Raum und Architektur in Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i>. Eine Literaturbetrachtung aus architektur- und kunsthistorischer Sicht Olivia Schulte	65
Stillstand. Zur Kategorie der Ruhe im Wohnen der Moderne in Text und Bild Irene Nierhaus	80
Fernand Pouillon, Baumeister der Steine und der Worte. Heterotope Wechselspiele architektonischer und literarischer Baukunst in <i>Les Pierres sauvages</i> Marina Ortrud M. Hertrampf	93
Une architecture à l'épreuve de la vie. Évocation et description architecturale dans l'œuvre de Gabriel García Márquez Raphaël Tassin	120
Robert Menasses Roman <i>Die Hauptstadt</i> und supranationale Architektur in Brüssel Julia Rüdiger	136
Architektur des Ab-Wesens: Fußnoten zur Stadtmatrix in Teju Coles <i>Open City</i> Marie-Louise Nigg	154

STRATEGIEN ZUR DYNAMISIERUNG DES RAUMES BEI VICTOR HUGO

Barbara von Orelli-Messerli

Einführung

Die Architektur und der architektonische Raum sind Themen, die Victor Hugo sowohl als Denkmalpfleger als auch als Literat beschäftigten. Denkmalpflege und Literatur, so kann festgestellt werden, sind bei ihm in gewisser Weise kommunizierende Gefäße. Zudem kann bei Victor Hugo von einer Raumprägung gesprochen werden, wobei ich damit nicht seine ‚Handschrift‘ als Innendekorateur meinen, wie sie beispielsweise in den Räumen in Hauteville House zu finden ist, das er zwischen 1856 und 1870 während seines Exils auf Guernsey bewohnte und dessen Innerem er ein unverwechselbares Gepräge zu geben vermochte. Raumprägung verstehe ich bei Victor Hugo in psychologischem Sinne. Von gewissen architektonischen Räumen wurde er in solcher Art und Weise beeindruckt, dass es ihm gelang, deren Wirkung auf ihn in seinen eigenen, oft imaginierten Raumschilderungen veristischen Ausdruck zu verleihen.

Mit diesem Beitrag will ich aufzeigen, dass Hugo von frühester Kindheit an Raumprägungen ausgesetzt war.¹ In den nachfolgenden Jahren wurden diese in Verbindung mit seiner denkmalpflegerischen Tätigkeit intellektuell weiterentwickelt. Es gelang ihm nicht nur, in seinen Texten und Romanen fiktionale oder reale Räume genau zu beschreiben, sondern auch die Architektur und den architektonischen Raum zu dynamisieren.

Ein fürstliches Ambiente

In seinen Lebenserinnerungen findet sich der Bericht über die kurze Zeit, die Victor Hugo mit seiner Mutter und seinen zwei älteren Brüdern als vierjähriger Junge im Palais Masserano in Madrid verbrachte. In

den Genuss dieses noblen Logis war die Familie aufgrund der Tatsache gekommen, dass der Vater Joseph Léopold Sigisbert Hugo (1773–1828) General in Napoleons Armee war. Auf der iberischen Halbinsel in Kriegshandlungen verwickelt, liess er 1811 seine Familie von Paris nach Madrid nachkommen, wohl in der Annahme, dass der Aufenthalt in Spanien von längerer Dauer sein würde. Vom Palacio Masserano in der Calle del Clavieles ist heute nichts mehr übrig geblieben, einzig eine Gedenktafel erinnert an den Aufenthalt der Familie Hugo an diesem Ort.² In der Erzählung Hugos, die von seiner Frau Adèle aufgezeichnet wurde, heisst es:

Au premier étage, on eut l'éblouissement d'un appartement splendide. Antichambre démesurée ; salle à manger ornée de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain ; salon tendu de damas rouge, boudoir tendu de damas bleu clair qui avait la lumière de deux rues, une large terrasse – et une cheminée [...].³

Die Raumerfassung des Appartements erfolgt in relativen Maßangaben, wobei die Angabe der Größe eines Raumes in Bezugnahme auf die nachfolgenden Räume erfolgt. Dies wird deutlich in der Aufzählung „antichambre démesurée“, „salle à manger“, „salon“, „boudoir“ und schließlich „une large terrasse“. ⁴ Die Erfassung der Räume ist in dem Sinne dynamisch, als in einem Zug die Raumabfolge genannt wird, beginnend vom riesigen Vestibül und draussen auf der großen Terrasse endend. Eine zusätzliche Dynamisierung erfährt das Zoom durch die Räume mithilfe der Aufzählung der Farben, welche die Räume dominieren: „salon tendu de damas rouge“, „boudoir tendu de damas bleu clair“. ⁵ Geschildert sind diese in einer unglaublichen Opulenz von auserlesenem Geschmack, inszeniert mit Vergoldungen, Skulpturen, böhmischem Glas, venezianischen Lüstern, mit Porzellan aus China und Japan. ⁶

Die frühkindliche Prägung des kleinen Victor durch die Räume des Palais Masserano kann übrigens durch die Tatsache belegt werden, dass Hugo, zwanzig Jahre später in Paris, sein Appartement im ersten Stockwerk des Hauses Place Royale (heute Place des Vosges 6) in Paris deshalb auswählte, weil es ihn an dasjenige im Palais Masserano erinnerte. ⁷ Das Haus an der Place des Vosges, das er in der Zeit zwischen 1832 bis 1848 bewohnte, beherbergt heute das Musée Maisons Victor Hugo Paris-Guernsey.

Das Interesse an den baulichen Altertümern

Im Laufe der Entstehung von *Les Orientales* (1829),⁸ einem Band mit Oden und Gedichten, beginnt sich Hugo intensiver mit Fragen der Architektur historischer Monumente auseinanderzusetzen. Die Eindrücke, die er bei seinen Reisen durch Spanien und Frankreich sammelte, kulminieren im Vorwort von *Les Orientales* im Vergleich seines dichterischen Tuns mit einer spanischen Stadt, wobei er sich auf kein bestimmtes Beispiel festlegt:

*Et puis, pourquoi n'en serait-il pas d'une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poète, comme de ces belles vieilles villes d'Espagne, par exemple, où vous trouvez tout : fraîches promenades d'orangers le long d'une rivière ; larges places ouvertes au grand soleil pour les fêtes ; rues étroites, tortueuses, quelquefois obscures, où se lient les unes aux autres mille maisons de toute forme, de tout âge, hautes, basses, noires, blanches, peintes, sculptées ; labyrinthes d'édifices dressés côte à côte, pêle-mêle, palais, hospices, couvents, casernes, tous divers, tous portant leur destination écrite dans leur architecture ; marchés pleins de peuple et de bruit ; cimetières où les vivants se taisent comme les morts ; ici, le théâtre avec ses clinquants, sa fanfare et ses oripeaux ; là-bas, le vieux gibet permanent, dont la pierre est vermoulue, dont le fer est rouillé, avec quelque squelette qui craque au vent [...].*⁹

Das Beispiel scheint wie zufällig ausgewählt: „[...] wie diese alten, schönen Städte Spaniens, zum Beispiel [...]“.¹⁰ Doch wir erraten, dass Hugo hinter dieser Formulierung die Vision einer – seiner – spanischen Stadt und die Sehnsucht nach dem gelobten Land seiner Jugend kaschiert. Und nur nebenbei verweise ich auf das Nebeneinander von Leben und Tod: Dem Markt voller Leute und Lärm stellt er den Friedhof gegenüber, „wo die Lebenden schweigen wie die Toten“,¹¹ oder dem Theater den alten Galgen, „[...] dessen Eisen verrostet, mit einem Skelett, das im Wind klappert [...]“.¹²

Doch dann kommt Hugo zur Beschreibung der Kathedrale, die er – zuerst außen innehaltend – betrachtet, um sie darauf zu betreten und abzuschreiten:

*[...] au centre, la grande cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies, sa large tour du bourdon, ses cinq portails brodés de bas-reliefs, sa frise à jour comme une collette, ses solides arcs-boutants si frêles à l'œil ; et puis, ses cavités profondes, sa forêt de piliers à chapiteaux bizarres, ses chapelles ardentes, ses myriades de saints et de châsses, ses colonnettes en gerbes, ses rosaces, ses ogives, ses lancettes qui se touchent à l'abside et en font comme une cage de vitraux, son maître-autel aux mille cierges ; merveilleux édifice, imposant par sa masse, curieux par ses détails, beau à deux lieues et beau à deux pas [...].*¹³

Auf die Beschreibung der Westfassade „mit ihren hohen, gezackten Turmhelmen, dem ausladenden Glockenturm, ihren fünf Portalen mit den wie gestickt erscheinenden Flachreliefs, dem durchbrochen gearbeiteten Fries und den soliden Stützbogen, die dem Auge so zerbrechlich erscheinen“¹⁴ folgt diejenige des Inneren des Sakralbaus. Beim Betreten der Kathedrale spricht Hugo von „tiefen Höhlen“, von einem „Wald von Pfeilern mit bizarren Kapitellen“¹⁵ und nennt schließlich auch die Bündelpfeiler der Seitenschiffe und des Chors.

An dieser Stelle können wir uns fragen, ob sich über das erinnerte / imaginierte Bild der spanischen Kathedralen nicht die Eindrücke der Kathedrale von Reims lagern, die er im Jahre 1826 besuchte. Im April jenes Jahres begab er sich zu seinem Vater nach Blois. Hugos Korrespondenz ist zu entnehmen, dass er sich vermehrt für historische Bauten interessierte: für das Haus seines Vaters, aber auch für Schloss Chambord.¹⁶ In Blois erreichte Hugo die Einladung zur Krönungszeremonie von Charles X. Nach einer kurzen Rückkehr nach Paris trat er am 24. Mai die Reise nach Reims an, wo er drei Tage später eintraf. Von der Kathedrale selbst gibt er lediglich eine vage Beschreibung und sagt, sie sei „admirable comme monument d'architecture gothique“.¹⁷

Wesentlich in der Beschreibung der imaginierten spanischen Kathedrale erscheint uns die Tatsache, dass diese wie beim Appartement im Palais Masserano durch ein Begehen und Abschreiten erfasst wird und somit als eine dynamische Raumwahrnehmung beschrieben werden kann.

Das Palais de Justice in Paris

Eindrücklich sind die Schilderungen der Grand'Salle des Palais de Justice in Paris, gelegen im Obergeschoss eines mittelalterlichen Gebäudes, erbaut während der Regierungszeit von Louis IX, genannt Saint-Louis (1214–1270).

Erstellt wurde die Grand'Salle zu Beginn des 14. Jahrhunderts unter Philippe IV le Bel (1268-1314). Er wurde genutzt für Festbankette, für die Justizsprache, aber auch für Theateraufführungen. Zerstört durch einen Brand im Jahre 1776 hatte Hugo folglich das Palais de Justice nicht mehr selbst vor Augen. Die Beschreibung der Grand'Salle finden wir zu Beginn des Romans *Der Glöckner von Notre-Dame* (Notre-Dame de Paris, 1831). Noch bevor Hugo auf die Grand'Salle eingeht, in der das Mysterienspiel des Pierre Gringoire aufgeführt werden sollte, beschreibt er den umgebenden Raum, d.h. den Stadtraum mit seiner speziellen Dynamik, die diesen am 6. Januar, dem Dreikönigstag des Jahres 1482 charakterisiert.

*Le peuple affluait surtout dans les avenues du Palais de Justice, parce qu'on savait que les ambassadeurs flamands, arrivés de la surveillance, se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grand'salle.*¹⁸

Dieses Heranströmen des Volkes zum Palais de Justice wird zudem von Victor Hugo verglichen mit dem Bild eines Meeres, in welches fünf oder sechs Ströme fließen, wobei die Wellen der Massen sich an den Ecken der Häuser brachen:

*La place du Palais, encombrée de peuple, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette foule, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons [...].*¹⁹

Die große, zum gotischen Palais de Justice führende Treppenanlage wird zwar von Hugo in ihrer Konstruktionsweise nur rudimentär beschrieben, jedoch hebt er wiederum die mit der Menschenmasse verbundene Dynamik hervor:

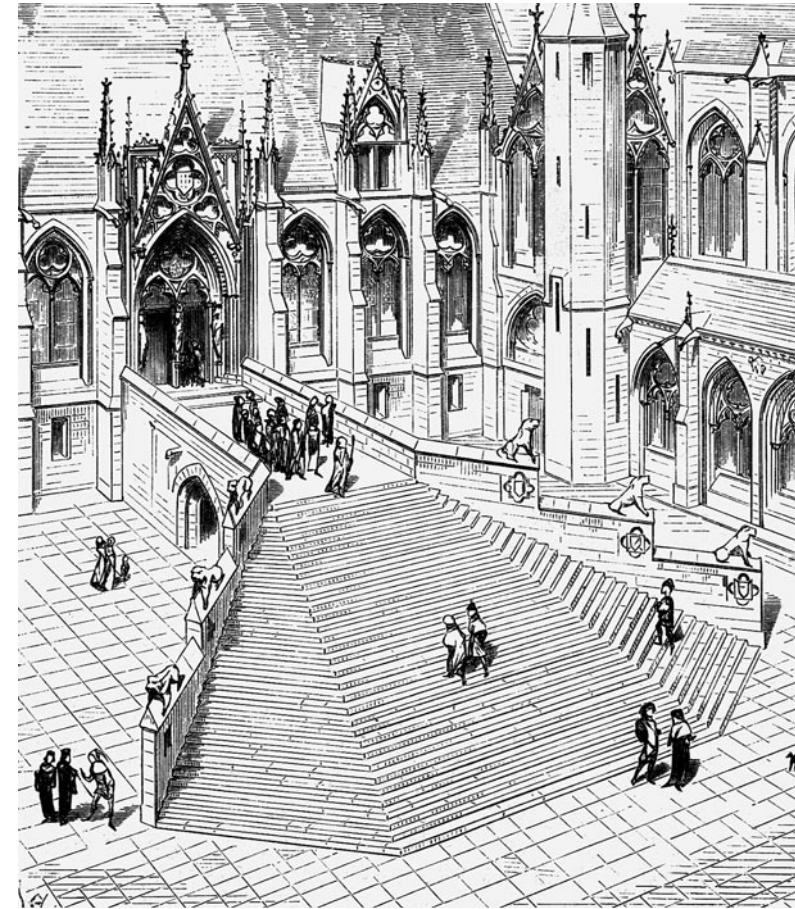


Abb. 1
Der Treppenaufgang zum Palais de Justice, Paris. Rekonstruktion von Eugène Viollet-le-Duc, 1864

*Au centre de la haute façade gothique du Palais, le grand escalier, sans relâche remonté et descendu par un double courant qui, après s'être brisé sous le perron intermédiaire, s'épandait à larges vagues sur ses deux pentes latérales.*²⁰

Es wird Viollet-le-Duc sein, der mehr als zwanzig Jahre später eine bildliche Wiedergabe dieses imposanten Treppenaufgangs des Palais de Justice geben wird.²¹ (Abb. 1)

In der Folge schildert Hugo detailliert die Grand'Salle, die sich im ersten Stockwerk des Palais de Justice befand (Abb. 2). Sie war über die große Außentreppe zu erreichen und wies eine Grundfläche von fast 1000 Quadratmetern auf. Hugo beginnt seine Ausführungen mit einer zweifachen Bewegung, nämlich zuerst mit dem Blick zur Decke: „Au

STILLSTAND. ZUR KATEGORIE DER RUHE IM WOHNEN DER MODERNE IN TEXT UND BILD

Irene Nierhaus

Eine merkwürdige Differenz durchzieht die Geschichte der Moderne: Da das Bewegte, die temporeiche Mobilität, das Angespannte, das kaleidoskopartig aufgeblätterte Dynamische bis hin zum hektisch Gerafften und dort das Ruhende, Stille, Stillgestellte, Entspannte bis hin zum Langweiligen und zur Müdigkeit Sich-Ausdehnende. Diese Gespaltenheit zeigt zugleich eine Differenz der Räume: Einerseits Urbanität und Stadt, die in der Moderne des 20. Jahrhunderts als das schlechthin in Bewegung Seiende vorgestellt und thematisiert und in Medien, Kunst und Literatur entsprechend übersetzt wurde – so in fotografischen Verfahren der Überblendung oder Unschärfe und insbesondere im Film als selbst bewegtes Medium und seinen Möglichkeiten wie der Beschleunigung (wie im Film *Berlin: Symphonie einer Großstadt* von Walter Ruttmann, D 1927). In den Bildmedien des frühen 20. Jahrhunderts wurde diese Vorstellung zu einem Topos entwickelt. Und auch die Architektur selbst hatte damals das Dynamische in bauliche Lösungen übertragen, so in ovaloiden Ecklösungen, wobei dies insbesondere in Entwurfszeichnungen zum Tragen kommt, beispielsweise bei den Entwürfen von Hans und Wassili Luckhardt 1929 zum Alexanderplatz. Hingegen gibt es auch eine ‚andere‘ Seite der Stadt, die aus diesem Bild des Dynamischen herausfällt und gleichsam ihr Gegenteil darstellt. Es sind die – oft antistädtisch, inmitten von Natur imaginierten Wohngebiete (Abb. 1). Diese Differenz ist Trennung und zugleich ein voneinander abhängendes Wechselspiel von Dynamik und Stillstand, das zu den Grundlagen moderner Stadtvorstellungen gehört, doch in Geschichte und Theorie oft nicht zueinander gelesen wird. Die Aufteilung in das bewegte Städtische des Öffentlichen, des Handels, des Verkehrs, der Produktion einerseits und das ruhige Wohnen und die Erholungs-

räume andererseits wird in der Moderne des 20. Jahrhunderts in ihren Zonierungsbestrebungen zunächst verstärkt.

Doch schon seit dem 19. Jahrhundert wird Ruhe zu einer zentralen, relationalen Bezugsgröße und zur großen Gegenspielerin der als Getöse empfundenen Gesellschaft in ihren Modernisierungs-, Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozessen. Innerer und äußerer Ruhe mit dem Hinter-Sich-Lassen der Arbeit, der pulsierenden Stadt mit ihrem raschen Wechsel und der Öffentlichkeit werden bestimmte Räume zugewiesen, wie die Natur, die Landschaft und das Wohnen. Ruhe wird in der Moderne zu einer fundamentalen Größe: „Von der Hast des Lebens draußen kehrt der Mensch wieder heim mit tiefem Bedürfnis nach Ruhe“, schreibt die Wohnreformerin Klara Schleker.¹ In der Wohntheorie wird dabei der Wohnausstattung tragende Bedeutung zugeschrieben, denn die Bewohnerinnen und Bewohner brauchten für die „ermüdete[n] Stirnen mit nervös zuckenden Augenlidern“ ein Wohnen, das dem „Zwange heutigen Ruheverhaltens“ entspräche und das als „gesunde und starke Reaktion des Arbeitshochdrucks und der jäh hereingebrochenen Umwälzung“ verstanden werden müssen, so Klara Schleker weiter.²

Solche Aussagen befeuern die Vorstellung, dass Wohnen in der Moderne als Ort des nach innen gekehrten Privaten und damit als Gegenüber zur Produktion, zur Öffentlichkeit und zum Staatsbürgersein angeordnet wurde – was zur Grundlage der räumlichen Organisation der kapitalistischen und fordistischen Bürgergesellschaft wurde – gleichsam zu ihrer ‚natürlichen‘ Ordnung.³ Voraussetzungen für das neue Private waren freilich gesellschaftliche Leistungen in den Maßnahmen öffentlicher Institutionen, wie stadthygienische Infrastrukturen, die Einbindung des Einzelhaushaltes in die kapitalistische Warenzirkulation, Arbeitszeitregelungen, das nach außen abgeschlossene Wohnen als Einheit oder die geschlechtlich zugewiesene Trennung von außerhäuslicher Berufsarbeit und privater, zunehmend unbezahlter und geschlechtlich zugewiesener Hausarbeit. Diese Anordnung gesellschaftlicher Räume wird seit dem 19. Jahrhundert zwar immer modifiziert und transformiert, jedoch auch immer revitalisiert.

Ruhe ist in der Moderne zu einem durchgehend in Wohngeschichte(n) eingeschriebenen Motiv geworden, das sich in Vorstellungswelten der Architektur, der Künste, der Visuellen Kultur, in der Literatur und in architekturbezogenen Kommentaren zeigt. Der inneren wie äußeren Ruhe des modernen Subjekts werden nicht nur bestimmte Raumaus-

stattungen zugewiesen, sondern ganze Raumkomplexe, wie die Natur, die Landschaft und das Wohnen schlechthin.

Im Idealfall sind Wohnen und Natur verschränkt, so das Wohnen im Grünen. Das reformierte Wohnen wird ab den 1920er Jahren in Bildern, Filmen und Texten durchwegs im Grünraum verortet (Abb. 1). Die Bilder zeigen Ausblicke ins Freie durch zurückgezogene Vorhänge, sich öffnende Fenster und Türen, ins Grüne lugende Balkone bzw. wird Landschaft ins Wohnen hineingespiegelt wie das Direktorenhaus von Walter Gropius in Dessau 1925/1926. Damit wird ein in der Romantik bürgerlich überformtes Verständnis von Wohnen und Landschaft nachhaltig ins moderne Leben übersetzt.

In diesen Räumen der Ruhe, Entspannung und Erholung spielen Sitzmöbel eine Hauptrolle. Ihre Aufgaben werden wie schon im späten 19. Jahrhundert ausdifferenziert, so diskutiert Adolf Loos an der Schwelle zur Modernisierung 1897 Fragen zum Sitzen und weist auf die Notwendigkeit von verschiedensten Sitzarten für ein möglichst effektvolles Ausruhen hin, das je nach vorausgegangener Tätigkeit anderer Erholungsformen bedürfe:

Nach geistiger arbeit wird man sich in einer anderen stellung ausruhen müssen als nach der bewegung im freien. [...] Auch der grad der ermüdung verlangt eine andere technik des ausruhens. Dieselbe wird, um das ausruhen zu beschleunigen, durch mehrere sitzgelegenheiten, die nacheinander genützt werden, durch mehrere körperlagen und stellungen geschehen müssen.⁴

Auffallend oft werden die Wohnbauten in den Entwurfsbildern mit Möbeln zur Rast und zur Erholung ausgestattet. Die Bewohnerinnen und Bewohner sollen sitzen, lesen, dösen, einschlummern. In ihrer Unge-störtheit versprechen sie Privatsphäre, individuelles Pausieren und eine temporäre Herausnahme aus der (Um)Welt, eine Unterbrechung, ein Stillstellen. Solche Bilder werden zu Repräsentanten modernen Wohnens als individualisierter und vermeintlich ganz arbeitsfreier Raum. Das hält bis heute nicht nur an, sondern wird seit 1945 standardisiert. Sofas und Fauteuils werden zum fundamentalen Zeichen des Zuhause-seins, so schreibt Jean Baudrillard 1968:

Der funktionelle Mensch ist von vorneherein ein müder Mensch. Und die Millionen Leder- und Schaumgummsitze, einer tiefer und molliger als der andere, sind wie eine gigantische Verhei-



Abb. 1
Hans und Wassili Luck-hardt: Das wachsende Haus, 1932. Fotografie einer Zeichnung/Fotomontage. H. 54,6 cm, B. 50,4 cm. Berlin, Akademie der Künste

ßung einer zukünftigen Zivilisation der Erlösung und der sanften Euphorie des Siebenten Tages.⁵

Heute ins Städtische erweitert, sind sogenannte Loungemöbel der Gastronomie auf Straßen und Plätzen in das Städtische eingezogen.

In der durch Arbeitszeitregelungen ab dem frühen 20. Jahrhundert entstandene Neuordnung der Zeit ist die ‚Freizeit‘ entstanden, die zur Wiederherstellung der Arbeitskraft durch Rekreation und Reproduktion des Arbeitssubjekts dient. Dieses ist in der neuen ‚Freizeit‘ jedoch nicht einfach frei, sondern in ein dichtes Wertegeflecht eingebunden. Auch Ruhe ist darin nicht bloß irgendein Stillstand und Nichtstun, sondern wurde in einem Spektrum aufgefächert, das vom Lesen, Entspannen über Langeweile bis zum Faulenzen reicht. Wobei säuberlich unterschieden wird, ob die Form der Erholung Grundlage für spätere Leistung, Leistungssteigerung oder für Abweichung, Gefährdung oder Krankheit (so auch Depression) ist. Es wird geschieden, ob



Abb. 2
Group Planning, CDG-
Partners und 22 euro-
päische Architektinnen
und Architekten: Justus-
Lipsius-Gebäude, zen-
trales Konferenz- und
Pressezentrum des Rates
der Europäischen Union
und des Europäischen
Rates, Brüssel,
1987–1995

Transparenz, Offenheit und Zugänglichkeit in seiner Fassade aus breiten natursteinverblendeten Pfeilern und getönten Fenstern abzubilden. Auf den ersten Blick unterscheidet es sich nicht wesentlich von beliebiger Konzernarchitektur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Als Geste eines integrativen und gemeinsamen Prozesses wurde ein großes Team zusammengestellt, inklusive des belgischen Büros *Group Planning* und 22 meist ungenannten Planern und Architekturbüros aus unterschiedlichen Mitgliedsstaaten der Europäischen Gemeinschaft.²⁹ Die gemeinsam erdachte Symbolhaftigkeit für die Staatengemeinschaft erschöpft sich allerdings in der Fassade, deren Rahmung ein liegendes „E“ für Europa darstellen soll. Als Identifikationsmotor sollte hier die gemeinschaftliche Planung fungieren, wohingegen sich das Bauwerk selbst als sparsame Verwaltungsarchitektur zurücknimmt.

Wiederum eher an Konzernarchitektur der 1990er Jahre, jedoch kolossalen Charakters, erinnert der Sitz des Europäischen Parlaments in Brüssel (Abb. 3). Die Glas-Stahl-Fassaden erheben sich über einem weitgespannten ellipsoiden Grundriss. Die hochaufragende quergestellte Kuppel über dem Zentrum des Gebäudes, ebenfalls aus Glas und Stahl, soll das Bauwerk innerhalb der europäischen Architektur-