

# INHALT

Vorwort	6
A Noble Patronage: Heinrich Wölfflin on the Relation of Art History and Literature	12
Barbara von Orelli-Messerli	
Das Wasserspiel in der Renaissance als Verschränkung von Baukunst und Technik	18
Mario Rinke	
Reinterpreting Architectural Description in Drawings and Literature of an Early Modern Colonial City in India	37
Nuno Grancho	
‘Living stones’: Reinterpreting Cultic Spaces and Structures and their Description in Hagiographic Literature c. 1600	54
Ruth S. Noyes	
Der Elefant auf der Place de la Bastille: Eine Architektur?	73
Barbara von Orelli-Messerli	
The House, the Pyramid and the Labyrinth. Spatial Archetypes and Domestic Visions in Melville’s <i>I and My Chimney</i>	98
Fabio Colonnese	
Entre ekphrasis et adaptation : les intérieurs dans les deux <i>Guépards</i>	119
Paulina Spiechowicz	
Reared Coldness, Designed Heat: Notes on the Polysemy of Architecture	137
Sebastien Fanzun	
Ilja Ehrenburgs Geranienstock: Zum alten Subjekt im neuen Wohnen in Wohndiskursen der 1920er Jahre	154
Irene Nierhaus	
Le Vele di Scampìa. Eine Dystopie zwischen Literatur und Film	168
Salvatore Pisani	
„Auch ich habe jahrzehntelang versucht zu bauen, rechtwinklige Schneisen und geradlinige Fassaden...“: Patrick Modiano und die Architektur	180
Sabine Frommel	
Anschriften der Autoren	199

# A NOBLE PATRONAGE: HEINRICH WÖLFFLIN ON THE RELATION OF ART HISTORY AND LITERATURE

Barbara von Orelli-Messerli

## Introduction

The past conferences on the theme of *A Dialogue of the Arts* have shown us that literary descriptions of different periods and languages witness the time in which they were written: they are on the one hand an important contribution for understanding the development of methods in art history and on the other hand they can disclose new interdisciplinary dialogues. Furthermore, the previous presentations and publications of these conferences have shown clearly that literary texts of different genres like prose, poetry, travelogues, diaries as well as letters and other categories open not only new art historical perceptions but also can give hints to new methods in the discipline. This means not only a breaking up of conventional art historical periodizations, but also architectural and spatial categories.

However, the conference devoted to *Reinterpreting Architectural Structure and its Description in Literature* is emphasizing once more the importance of the relationship of architecture and literature in different languages from Early Modern Times to the present. Architectural treatises and architects themselves rarely or never consider a reinterpretation of buildings, giving them strict functions. But there are observers, inhabitants and even visitors who can perceive changes or new functions of a building never conceived by its architect. Fixed in literary texts, the new purposes can be described as well as analyzed and in this way contribute to new methods and methodology for art history. It was the goal of the conference to test how far these new proceedings can influence traditional methodology and promote new methods for art history.

## Heinrich Wölfflin on the interaction of architecture and literature

At this point, I would like to raise a question: Is there a higher authority that underpins the linking art history and literature? Are we just a remote field of art history or do we have a noble ancestry, not always in the foreground of the scientific society but nevertheless solidly anchored in the discipline? The answer is yes: there is a higher authority, we have a noble ancestry to make such connections and have even a name: Heinrich Wölfflin.

Quite often forgotten, it was Walther Rehm who highlighted the connection between literature and art history and the influence, which had the first on the latter. In the autumn of 1926, the well-known newspaper *Münchener Neueste Nachrichten* planned a special edition for the 100<sup>th</sup> anniversary of Ludwig-Maximilians-Universität. Asking Heinrich Wölfflin, whether he could recall a special time as a student in Munich, he had said:

*I still see before me the two philosophers, examiners of the main branch [of the doctoral examination]: Prantl [...] and Hertling, the later chancellor of the republic (the only professor who never made a joke during his lectures), [...] Moritz Carrrière, who examined art history [the secondary branch] and finally Michael Bernays, the scholarly and fine-minded literature historian [...].*<sup>1</sup>

Indeed, the young Wölfflin inherited a passion for eighteenth-century German classical literature from Michael Bernays.

Walther Rehm tells us that Wölfflin, at the beginning of his career, „had no clear idea in which direction the compass of his scientific interests and inclination would point to.”<sup>2</sup> Nevertheless, we can state that his doctoral thesis was an art historical one, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* in 1886, as well as his habilitation, two years later in 1888 *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen*

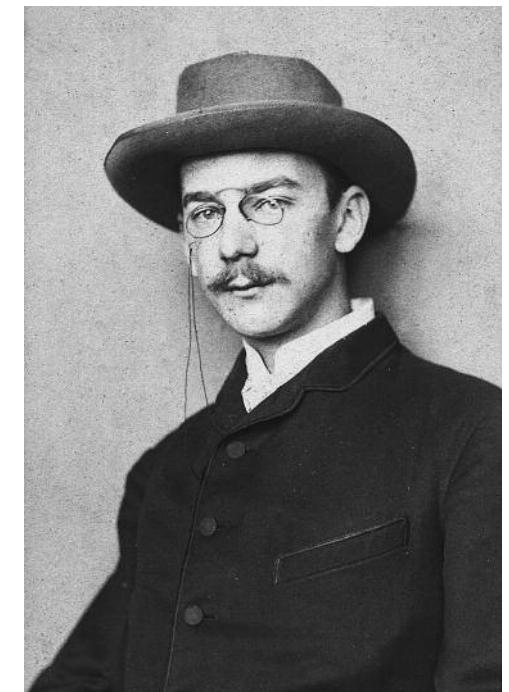


Fig. 1  
Ludovico Tuminello:  
Portrait of Heinrich  
Wölfflin at the age of  
22, 1886

# 'LIVING STONES': REINTERPRETING CULTIC SPACES AND STRUCTURES AND THEIR DESCRIPTION IN HAGIOGRAPHIC LITERATURE C. 1600

Ruth S. Noyes

In 1601 Oratorian Father and Counter-Reformation hagio-historiographer Antonio Gallonio added a unique closing ekphrastic passage to the first vernacular edition of his *Life of the Blessed Filippo Neri*, the hagiographic *Vita* of Oratorian founder Filippo Neri (1515–1595), or *beato Padre* (blessed Father), so-called by devout followers well before his official 1615 beatification.<sup>1</sup> (figs. 1–3)

*The year 1600. A new sepulcher is erected for the Blessed Filippo [Neri]*

*In the year 1600 on the 6th of July the noble Florentine Nero del Nero<sup>2</sup> laid the cornerstone for the richest Chapel to bring to rest the body of the Blessed Filippo, for whom the gentleman held such great reverence and devotion, that he [Nero del Nero], entrusting to him [Filippo Neri] the protection of him and his entire household and descendants, asked of the Blessed Father's sister Elisabetta, still alive today at the age of 84 years, to bring together the family's coat-of-arms (that of three stars on an azure ground) united with that of his own family, and so did thusly.*

*The edifice [edifizio] is to be made sparing no expense, its entire interior completely encrusted with stones of great value and nobility, and especially with an extraordinary and noteworthy quantity of jaspers, agates, and lapis lazuli. The [Chapel's] cupola, ornamented in mosaic, is borne aloft by 4 alabaster*



Fig. 1  
Philippine transept  
chapel dedicated to  
Filippo Neri,  
c. 1600–1602,  
Chiesa Nuova, Rome

columns. I would add that the artist Christoforo Roncalli [c. 1552–1626] was chosen to paint the works for the Chapel; of his value I needn't speak, praising only his paintings, which can be seen everywhere.



Fig. 2  
Philippine transept  
chapel dedicated to  
Filippo Neri,  
c. 1600–1602,  
Chiesa Nuova, Rome



Fig. 3  
Filippo Neri's body at  
the heart of Philippine  
transept chapel,  
c. 1600–1602,  
translated 1602,  
Chiesa Nuova, Rome

*Nor I must neglect to mention that the body of the Blessed Father, on the 7th day of March in the year 1599, was removed from the walnut wood casket (where it was first placed) and*

*translated into another newly-made cypress casket richly ornamented inside and out with gold-embroidered scarlet brocade. Neri's corpse, at the behest of Alessandro de' Medici Cardinal of Florence, was redressed in an undershirt, black silk tunic, shirt, maniple, stole, and chasuble woven of gold; and on his finger the same Cardinal placed his ring as a sign of the love and reverence that he held always, and now only more seo, for the Blessed Filippo.<sup>3</sup>*

Gallonio described the new eponymous Philippine (adjective for all things pertaining to Neri) sepulchral chapel erected in Neri's honor and to inter his body, unfinished in 1601 but already known as the *sacellum in honorem b. Philippi Nerii* (shrine on honor of the blessed Neri).<sup>4</sup> At the time Gallonio published his account, the chapel remained under construction to the right of the high altar in the Chiesa Nuova (or Chiesa della Vallicella), the Roman church of the Oratorian order, where by virtue of its rededication and reconstitution by means of re-decoration, the *sacellum* reinvented the transept chamber as a generator of Philippine sanctity.<sup>5</sup> The chapel would be sufficiently completed by the next year to stage the *translatio* (translation)—the ritual removal and reinterment—of the corpse of *beato Filippo*.<sup>6</sup> As if prescient regarding the future 1602 *translatio*, Gallonio proleptically recalled the past 1599 *translatio* of Neri's remains, instigated and overseen by Cardinal Alessandro di Ottaviano de' Medici, future Pope Leo XI.<sup>7</sup> Gallonio's text put into play the imbrication of literature and architecture in the service of nascent sanctity, inflectively alluding to potential controversies this confluence of the incipient numinous might kindle in the Roman milieu c. 1600. As an experienced hagio-historiographer, Gallonio no doubt realized that not only the previous and impending staged relic translations, but the mere publication of the description of the forthcoming sepulchral architecture—not to speak of the edifice's eventual construction and performative manipulation—amounted to a tantamount claim to the would-be saint's holiness.<sup>8</sup> The Oratorian interpolated a margin note at the precise word *edifizio* (edifice)—referring to the nascent *sacellum*—and inserted in the page's border a proleptic chronology defensively cataloging the venerable tradition of architecture in the service of preemptive sanctity, listing over ten examples, beginning with Saint Euthymius the Great (d. 473), and ending with Diego of Alcalà (d. 1463, canonized 1588).<sup>9</sup> Gallonio's overde-

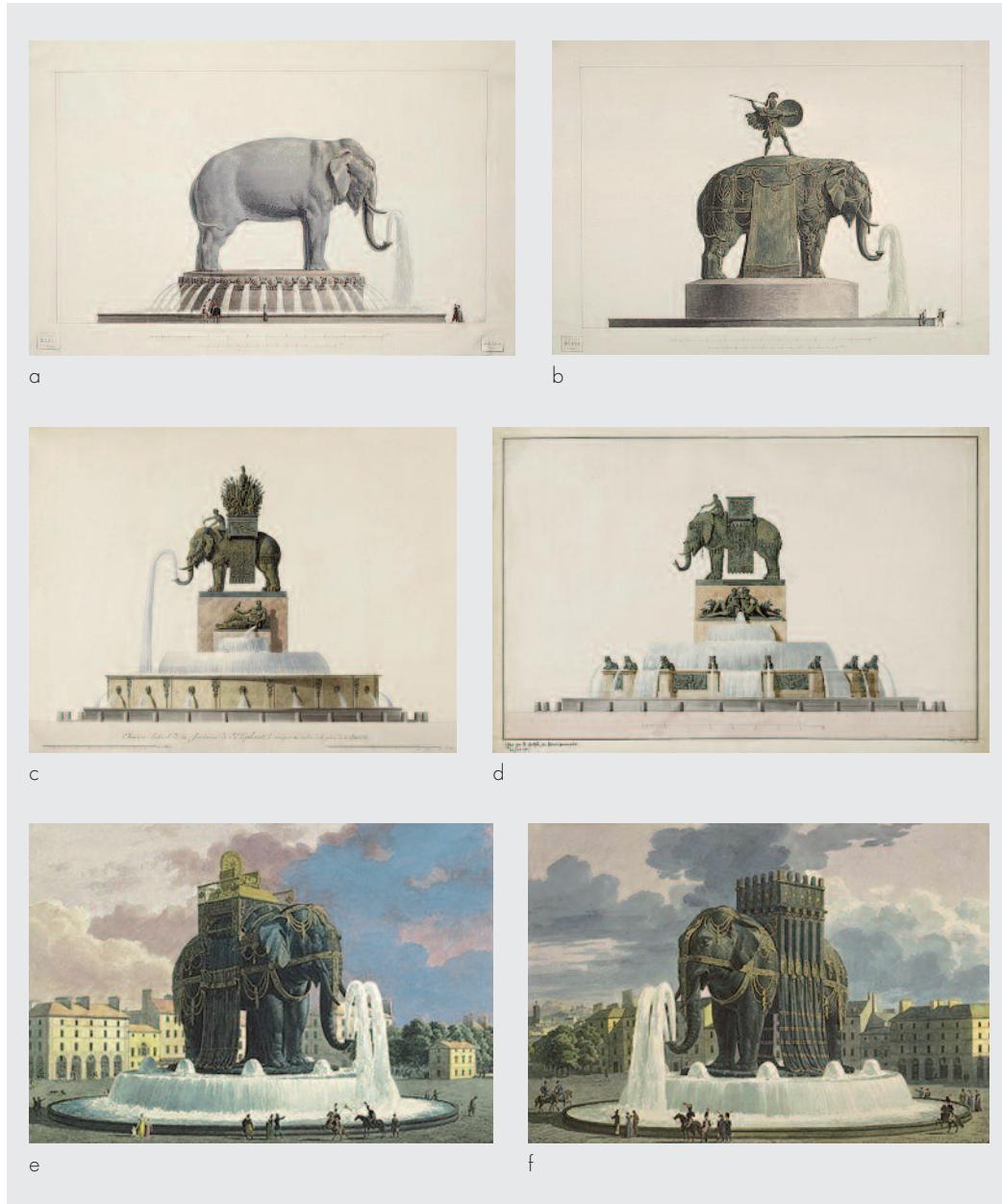


Abb. 2

Jean Antoine Alavoine: *Étude de l'éléphant pour la fontaine de la place de la Bastille*. Bleistift und Feder in brauner Tinte, aquarelliert. a) H. 30.2 cm, B. 47.7 cm; b) H. 33.3 cm, B. 45.7 cm; c) H. 46.0 cm, B. 58.0 cm; d) H. 36.0 cm, B. 57.0 cm; e) Jean Antoine Alavoine: *Projet de la fontaine monumentale surmontée d'un éléphant*. Bleistift und Feder in grauer Tinte, aquarelliert. H. 42.1 cm, B. 55.0 cm; f) Jean Antoine Alavoine: *Dernier projet de la fontaine pour la place de la Bastille*. Bleistift und Feder in brauner Tinte, aquarelliert. H. 41.0 cm, B. 51.8 cm



naturalistisch wiedergegebenen Elefanten, aus dessen Rüssel eine Wasserfontäne aufschießt.<sup>26</sup> Im Musée Carnavalet hat sich ein kleines Modell dieses Elefanten erhalten, jedoch ohne Angabe des Künstlers.<sup>27</sup> Rundum am Sockel des Brunnens sind horizontal Schlitzöffnungen angebracht, aus welchen ebenfalls Wasser quillt (Abb. 2a). In den folgenden Zeichnungen wird der Elefant sukzessive mit Attributen versehen. Weitere Versionen zeigen den Elefanten mit einer Schabracke und einem darauf stehenden griechischen Krieger, der sich durch seine Rüstung als Hoplit zu erkennen gibt (Abb. 2b). Orientalisierend sind Alavoines weitere Entwürfe mit einem Würdenträger, der in de-

Abb. 3  
Jean Antoine Alavoine,  
Dominique-Vivant  
Denon: *Projet de fontaine pour la place de la Bastille, wohl 1812*. Radierung. H. 41.5 cm,  
B. 56.5 cm. Beschriftet:  
«*Projet de fontaine pour la place de la Bastille composé par J. A. Alavoine, sous la direction de monsieur le baron Denon.*»

# ILJA EHRENBURGS GERANIENSTOCK: ZUM ALten SUBJEKT IM NEUEN WOHNEN IN WOHNDISKURSEN DER 1920ER JAHRE

Irene Nierhaus

Dieser Beitrag befasst sich mit der Interpretation der Meisterhäuser des Bauhauses in Dessau durch den russisch-jüdischen Schriftsteller Ilja Ehrenburg. Die Meisterhäuser waren vom damaligen Bauhausdirektor Walter Gropius geplant und zwischen 1925 und 1926 für die Bauhauslehrer als Wohn- und Atelierhäuser errichtet worden. Sie waren zugleich ein beispielhafter, viel besprochener und publizistisch beachteter Ausstellungs- und Anschauungsraum zu Vorstellungen vom neuen Bauen, neuen Wohnen und Bewohnen durch einen neuen, modernisierten Menschen. Genau damit befasste sich Ilja Ehrenburg in seinem 1927 geschriebenen Text *Der verrückte Eimer: Über das Dessauer Bauhaus*, der im Mai in der Frankfurter Zeitung erschienen ist.<sup>1</sup>

Ehrenburg berichtet vom Besuch des Schulgebäudes und der Meisterhäuser. In lustvoller Polemik schnürt Ehrenburg ein Bündel von Argumentationen zu einem furiosen ketzerischen Vergleich zwischen Kunst und Technik, Kunst und Architektur, Fortschrittsglauben und kulturellem Fundus und er lässt zugleich immer wieder das Verhältnis von einem ‚alten‘ und ‚neuen‘ Menschen bzw. Subjekt durchscheinen. Mit dieser Debatte wird die Kritik an der dogmatischen und orthodoxen Dimension der Utopie der Modernisierung verschränkt, sowohl in der Gestaltung wie in der Vorstellung von einem der Gestaltung adäquaten Menschen. Die darin enthaltene Kongruenz von der Form des Subjekts und der Form des Wohnens bzw. der gegenseitigen Identifikation von Wohnen und Subjekt ist eine Konvention, die mit den Verbürgerlichungsprozessen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts formuliert wurden war. In der Moderne wurde diese Konvention nicht aufgehoben, sondern reformuliert – da zeigt sich die Moderne der 1920er Jahre

als Verlängerung des 19. Jahrhunderts. Oder anders gesagt, ist die Geschichte des Wohnens und auch der Avantgarde des Wohnens ein langdauernder, immer wieder modifizierter und umformulierter Prozess und weniger eine von radikalen Brüchen gekennzeichnete Entwicklung.

Im Ehrenburg'schen Text geht es um Problemstellen in solchen Umformierungsprozessen und vor allem um die dogmatische und orthodoxe Dimension der damit verknüpften Utopie der Modernisierung. Ehrenburg ist kein prinzipieller Gegner der neuen Architektur, konstatiert jedoch die dogmatische Ausprägung und kritisiert sie insbesondere im Wohnbau. Das dogmatische Wohnen verknüpft er mit dem technisierten Haushaltsorganismus, den er anhand des komfortbetonten Wohnhauses von Walter und Ise Gropius darstellt. (Abb. 1, 2) Das Gropius'sche Haus sei ein „Paradies der rotierenden Teller“ (83), entsprungen aus der „Phantasie eines Installateurs“ (82) mit dem „grausame[n] Geheimnis“ des Komforts (84). Dagegen setzt Ehrenburg das Wohnen mit Geschichte, Kunst und Kultur im Haus von Wassili und Nina Kandinsky (Abb. 3,4), hier herrsche hingegen der „Geist des Hausherrn“ mit „röhrenden Landschaften Rousseaus“ und „Gedichte[n] der alten Romantiker“ (83). Da ein von Komfort und Technik außengeleitetes ‚funktionales, neues‘ Subjekt und hier ein ‚altes‘ von Kultur und Geschichte innengeleitetes ‚künstlerisches‘ Subjekt.

Die Form in der Ehrenburg das verhandelt, ist der Paragone oder Vergleich. Der Vergleich war und ist eine zentrale rhetorische Ordnungsfigur im Wohndiskurs, er bildet in programmatischer Vereinfachung eine binäre Struktur aus – ein ‚Richtig-und-Falsch‘ – und das tritt oft in ironisierender, belustigender oder witziger Form auf.

Der Vergleich bzw. Kontrastvergleich kommt aus dem pädagogischen Genre und wandelt sich historisch mit dem Verständnis von Erziehung, Subjekt und den einhergehenden didaktischen Mitteln. Der Vergleich ist ein wahrer Joker, da er je nach Ziel wandelbar und medial flexibel ist und für verschiedene Adressierungen und aus allen Sprechrichtungen eingesetzt werden konnte. Nachdem er im 19. Jahrhundert zur erziehenden Wohnrede ausgebildet worden war, wurde er Teil der Reformgeschichte der Modernisierung der 20er Jahre – sowohl auf Seiten der Verfechterinnen und Verfechter, als auch der Kritikerinnen und Kritiker und spielt im ganzen 20. Jahrhundert bis heute weiter seine Rolle – von den Werkbünden bis zu heutigen Wohnungsverbesserungssendungen im Fernsehen oder Ratschlägen im Internet.

### Ehrenburg, der Schelm

Ehrenburg, dessen erster Roman ein Schelmenroman<sup>2</sup> gewesen war, greift passend auf die witzig-ironisierende Rede des Vergleichs zurück und entwirft mit seinem ‚Eimertext‘ eine rastlose wie lustvolle Polemik, einen burlesken und karikierenden Spott zur Situation des Bauhauses, so auch zu dessen Meisterhäusern.

Ilja Grigorjewitsch Ehrenburg (1891 Kiew – 1967 Moskau) war als Schriftsteller und Korrespondent in verschiedenen literarischen Sparten tätig und nahm eine Brückenfunktion zwischen Europa und Russland ein. Er war Bolschewik, zeitweise Katholik, entkam ukrainischen Pogromen, wurde von der Tscheka als Spion verhaftet, verschwand nach Europa ins Exil, kehrte zurück, schrieb für die Tageszeitung *Iwestja*, verließ zwischen 1938 bis 1940 die Sowjetunion, kehrte wieder zurück, schrieb Kriegspropaganda, gründete ein jüdisch-antifaschistisches Komitee und dokumentierte die Shoah.

In seinem polyphonen Denken war er ein Verfechter der Futuristen und Suprematisten, bewegte sich u.a. im Umfeld von Nicolai I. Bucharin, Wladimir W. Majakowski, Boris L. Pasternak oder Wsewolod E. Meyerhold, plante mit El Lissitzky ein Zeitschriftenprojekt in Berlin, machte Aktionen für die ästhetische Erziehung kriminell gewordener Jugendlicher, verteidigte die moderne Bewegung bei den sowjetischen Schriftstellerkongressen, kritisierte die leninistische Vorstellung von der sekundären Rolle der Kunst in der Gesellschaft, etc.

Ehrenburg steht für die ästhetische und politische Modernisierung, war jedoch kein einfacher Parteidünger, sondern reagierte seismografisch auf autoritative Zurichtungen, so auch auf Ein- und Zurichtungsvorstellungen von Kunst wie Leben der Bauhausreformer.

Er suchte in seinem Schreiben nach neuen Formen des Erzählens, die er für seine Zeitgenossenschaft in den literarischen Gattungen des Kriminalromans, der Tageszeitung und des Drehbuchs sah: Film, Spannung und Aktualität bzw. Nähe am Zeitgeschehen.<sup>3</sup> Mit der Textstruktur aus Wortspielen, Verzerrungen, Assoziationen, dem Gesprochenem, reportageartiger Alltagsprachlichkeit, bildet er eine temporeiche, bewegte, rhythmische in ihrem Bilderfluss an das Kinematografische erinnernde Sprache.

### Die Meisterhäuser: Gropius und Kandinsky

Zwischen 1925 und 1926 wurden inmitten eines Kiefernwaldes sechs Wohneinheiten inklusive Ateliers in drei Doppelhäusern und einem Direktoren einzelnhaus errichtet.

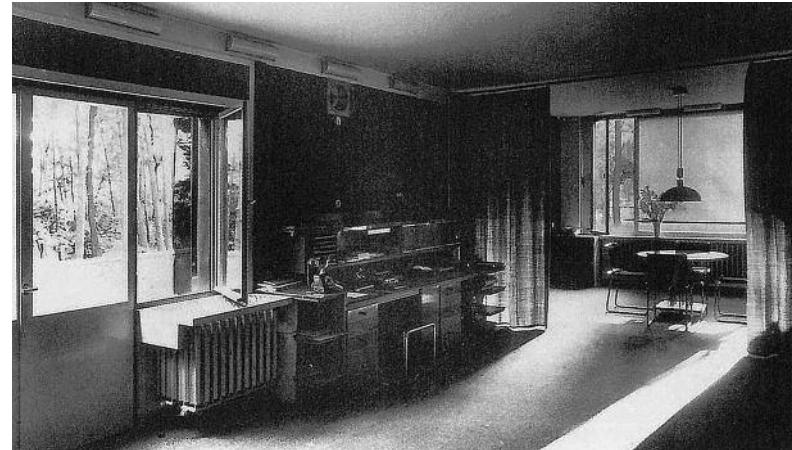


Abb. 1  
Wohn- und Esszimmer  
im Haus Gropius mit  
Möbeln von Marcel  
Breuer, 1926

Das Äußere der Häuser ist geprägt von kubischen Volumina, flachem Dach, einfach eingeschnittenen Fensterflächen, weißen Wänden mit grauen und schwarzen Akzenten. Im Inneren sind die Wohnzonen (Essen, Anrichten, Lesen, Schreiben, etc.) in ein kommunizierendes Raum- und Blickkontinuum integriert und bilden ein fließendes Verhältnis von Innen und Außen. So wird das Wohnzimmer vom Speisezimmer nur durch einen flexiblen Vorhang abgetrennt; das große Panoramafenster im Esszimmer ist raumtief, von der gegenüberliegenden Bibliothekswand durchschaubar. Die großen Fenstertüren öffnen zum Außenraum auf die überdachte Terrasse (Abb. 1). Zwischen Ess- und Anrichtezimmer befinden sich, wie auch zwischen Anrichte und Küche, Durchreichen, d.h. Raumquerungen. Ehrenburg dazu: „Teller gelangen aus der Küche unmittelbar ins Speisezimmer“ (82). Diese Verschmelzung von Raumfunktionen zeigt auch die Teekochstelle im Wohnzimmer: Sie hat Wasser- und Elektroanschluss, zudem ist ein Teegeschirrschränkchen in die Bücherwand des Wohnzimmers integriert (Abb. 2). Solche technikexpressiven Wohndetails waren Anlass zur Ehrenburg’schen Polemik: „Alles ist durchdacht bis hinab zum Kehrichteimer, der sich automatisch öffnet und schließt [...] es werden Jahre vergehen, der Eimer wird fliegen, die Wäsche von selbst vom Leibe fallen [...].“ (82) – und von diesem Eimer röhrt auch der Titel des Textes.

Die Möblierung liegt zum Teil reliefartig an den Wänden (Einbauschränke), sodass die freistehenden Möbel leicht und beweglich im Raum die neue Flexibilität des Wohnens vermitteln – wie auch die Veränderbarkeit der Möbel selbst (ausklappbares Sofa, Anrichtetisch aus-



Abb. 2  
Wohnzimmer im Haus Gropius mit Möbeln von Marcel Breuer und Teekochecke neben der Tür, 1926

klappbar zum Besteckschrank, Bildnische mit Wechselrahmen). In der Grundausstattung waren die Wohnungen der Meisterhäuser identisch, wurden jedoch nach den Vorstellungen der Bewohnerschaft in Farbgebung und Einrichtungsstücken unterschiedlich gestaltet.

Die Wohnung von Kandinsky war ästhetisch gegenüber der dargestellten Sachlichkeit und Funktionalität des Gropius'schen Hauses anders orientiert. So gab es auch alte Möbelstücke und vor allem wurden einzelne Raumeinheiten durch künstlerische Kompositionsprinzipien gebildet (Abb. 3). So korrespondierten im Speisezimmer mit dem runden Esstisch die Stühle mit runden Sitzflächen und kreisförmigen farblich betonten Abschlüssen der zylindrischen Stuhlbeine (nach Vorgaben von Kandinsky von Marcel Breuer umgesetzt). Der Raum war „in reinem Schwarz, das aber durch ein farbig weithin leuchtendes Bild und eine glänzend-weiße, große runde Tischplatte wie durch zwei Sonnen aufgehellt ist“ schreibt die Besucherin und Autorin Fannina W. Halle 1929.<sup>4</sup> Die Nische im blassrosa Wohnzimmer hatte eine mit Blattgold belegte Wand, ein dick polstergewölbtes Sofa und einen langflorigen Teppich mit auffällig großem Ornamentrapport (Abb. 4). Im Ton ab-



Abb. 3  
Wohnzimmer im Haus Kandinsky (l.o. und u.), oben mit Blick ins Esszimmer, 1932

gesetzte Leisten zwischen Decke und Wand korrespondierten als Rahmung mit dem Bildrahmen an der Stirnseite, wieder mit einem Bild von Kandinsky, diesmal mit Kreisformen im Streumuster, das mit der Rundheit (des Sofas) und dem Streurapport (des Teppichs) Bezug aufnimmt. Auf diese explizit komponierten Räume geht Ehrenburg jedoch mit keinem Wort ein, sondern bezieht sich nur auf die Versammlung alter Gegenstände, denn im Wohnzimmer standen alte, teilweise noch aus Moskau stammende und aus München nach Dessau übersiedelte Möbel. Nina Kandinsky berichtete, dass sie sich in dem Haus zunächst nicht besonders „glücklich“ gefühlt und somit einiges an Adaptionen vorgenommen hätten.<sup>5</sup> Darin wird die Heterogenität in den Vorstellungen vom Modernisierungsprozess deutlich. So erinnerte sich ein Studierender an die Debatte um die goldene Wand, in der Kandinsky „klar machte, dass es ihm dabei nicht um ein bürgerliches Repräsentieren, ‚sondern um eine Erinnerung‘ und ebenso um ein ‚Symbol‘ gegen die zu große Rationalität der Gegenwart ging.“<sup>6</sup> Eine ähnliche Haltung spricht auch aus dem Text von Ehrenburg, der trotz seiner pro-revolutionären Kultursichten sich eindeutig für ein Wohnsubjekt ein-