

**eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**Zwischen Architektur und  
literarischer Imagination**

Andreas Beyer | Ralf Simon | Martino Stierli (Hg.)

# Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Pieter Bruegel der Ältere (1525/30–1569), Turmbau zu Babel, 1563. © Kunsthistorisches Museum Wien.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)  
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel  
Layout und Satz: Mark Schönbächler, Basel  
Lektorat: Franziska Harder, Danielle Schwab

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5514-7

Ralf Simon, Martino Stierli

**9 Einleitung. Zwischen Architektur und literarischer Imagination**

Michael Mönninger

**27 Die Imagination des Realen. Die Erlösung von Stadt und Architektur in Sprache. Zu Martin Mosebachs Stadroman *Westend***

Martino Stierli

**49 Der Architekt als Ghostwriter. Zu Rem Koolhaas' Architektur- und Städtebautraktat *Delirious New York***

Melanie Beschel

**77 Der Kegelbau in Thomas Bernhards *Korrektur***

Ralf Simon

**91 Weltbild: Imagination und Architektur (Arno Schmidt, ausgehend von *Kosmas oder Vom Berge des Nordens*)**

Nina Herres  
115 **Kammerspiel und Raumangst.  
Filmische Innenarchitekturen zwischen Expressionismus  
und Film noir**

Matthias Noell  
145 **»Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem,  
was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen  
Selbstporträts in Literatur und Architektur**

Winfried Nerdinger  
169 **Vom Bauen imaginärer Architektur**

Heinz Brüggemann  
197 **Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und  
panoptischer Hohlraum des XIX. Jahrhunderts**

Hans-Georg von Arburg  
243 **»Gefrorene« oder »stumme« Musik? Zur Kritik eines Denk-  
bildes für Architektur bei Goethe, Nietzsche und Valéry**

Harald Tausch  
275 **Architektur und Bild in Goethes Roman *Wilhelm  
Meisters Wanderjahre* (1821)**

Johannes Grave  
317 **Architektur ohne Grund und Raum.  
Caspar David Friedrichs *Kathedrale***

Sonja Böni  
341 **Höhlen in der Höhle–Transgressionen  
des Architekturen bei Jean Paul**

Matteo Burioni  
357 **Das Ich der Baukunst. Traumwandlerischen Architekturen  
der *Hypnerotomachia Poliphili***

387 **Autoren- und Herausgeberbiografien**

# Einleitung. Zwischen Architektur und literarischer Imagination

Ralf Simon, Martino Stierli

## I

Die Etymologie von ›Architektur‹ führt auf den Hauptbaumeister oder den obersten bzw. verantwortlichen Handwerker (*archi-*: Haupt-; *tékton*: Baumeister, Zimmermann). Aber eigentlich ist dies nur ein Hinweis auf ein weiteres Verweisen, denn indem *tekton* zu *téchne* weiterleitet, ist eine Kunst oder eine Fertigkeit im Sinne einer strukturierenden Tätigkeit im Spiel, die nicht allein eine handwerklich erzeugende sein muss, sondern die Planung und das kunstfertige Entwerfen mit umfasst. Es ist kein schon übertragener Begriffsgebrauch, wenn man von der Architektur einer Philosophie spricht und damit die Basis und den anfänglichen Grund (*archi-*) einer begrifflichen Ordnung als Tektonik meint. Selbst derjenige Begriff von Architektur, der sich auf Bauwerke bezieht und durch diese reale Referenz vermeintlich in seiner Eigentlichkeit bestätigt wird, gewinnt seine Pointe nur durch die gerade nicht denotierbare Dimension, im Gebauten stets auf eine anfänglich gründende Strukturierung abzielen. Das im Gebauten sichtbar werdende Architektonische stellt in die Welt eine weitere kleine Welt hinein, erzeugt einen aus ihr herausgeschnittenen Innenraum. Dies ist ein so grundsätzlicher Vorgang, dass ›Architektur‹ als Bezeichnung für diese Bedeutung nie

nur einfach auf Reales referiert. Man würde, wenn man in der Tat nur das denotieren will, was ist, eben von einem Haus oder einem Gebäude sprechen, während man von seiner Architektur spricht, wenn man angesichts eines Gebäudes genau das meint, was man in identischer Weise zum Beispiel von einer Philosophie sagen kann. So gesehen, ist ›Architektur‹ einer von jenen Grundbegriffen, die den Anschein einer realen Bezugnahme nur erwecken, um zugleich die List einer ganz anderen Konnotation ins Reale einzuschmuggeln. Wenn es beim Begriff der Architektur darum geht, dass sich der Mensch in der Welt eine Welt gleichsam herausschneidet, um in ihr geborgen zu sein; wenn es also um die Schaffung von Welt oder vielleicht sogar kleiner Parallelwelten zu tun ist: dann muss ›Architektur‹ notwendig eine Begriffssemantik haben, die eigentümlich in der Schwebelage bleibt, weil sie Ontologie und Epistemologie, das Reale und das von Grund auf ordnende Denken kreuzt.

Um diesen Überlegungen näher zu kommen, sei ein Gedankenexperiment unternommen, das selbst der Fiktion folgt, fundamental sein zu wollen. Beginnen wir also mit einer jener Gesten des Beginnens (George Spencer-Brown):

»[**Konstruktion**] Triff eine Unterscheidung. [**Inhalt**] Nenne sie die erste Unterscheidung. Nenne den Raum, in dem sie getroffen wird, den Raum, der durch die Unterscheidung geteilt oder gespalten wird. Nenne die Teile des Raums, der durch die Teilung oder Spaltung gebildet wird, die Seiten der Unterscheidung oder wahlweise die Räume, Zustände oder Inhalte, die durch die Unterscheidung unterschieden werden.«<sup>1</sup>

Die erste Unterscheidung, die für die Frage der Kunst relevant ist, ist nach Jurij Lotman die Unterscheidung von System und Umwelt.<sup>2</sup> Hier wird nicht innerhalb eines Raums A versus B unterschieden, sondern es wird innerhalb einer undefinierten Umwelt quasi eine Insel als System isoliert. Jede nächste Unterscheidung wird nicht von der Umwelt, sondern von diesem System ausgehen und es näher bestimmen, ebenso wie das, was Umwelt heißt, vom Standpunkt des Systems aus betrachtet werden soll. Mit dieser Unterscheidung von System und Umwelt ist an den Anfang der Konstruktion eine Asymmetrie gesetzt. Es werden nicht zwei Relata unterschieden, die auf derselben Ebene liegen und deshalb einen gemeinsamen Raum voraussetzen, sondern es wird unterschieden: eine große, umfassende, aber undefinierte Menge (Umwelt) von einer kleinen,

nach innen hinein definierten und de facto ontologisch, aber nicht epistemologisch in der Umwelt enthaltenen Systemhaftigkeit. Nennen wir dieses System Kunst. Kunst ist ein Teil der Umwelt. Um sich von dieser Umwelt abzusetzen, ist eine Grenze zu ziehen, welche die Form einer Umrundung oder eines Rahmens hat (nicht die Form einer Linie).

Unterscheidungstheoretisch kann man also die flache Unterscheidung von einer asymmetrischen und vieldimensionalen unterscheiden. Die flache Unterscheidung setzt einen logischen Raum voraus, in dem grundsätzlich epistemologisch gleichwertige Elemente vorhanden sind. Das Musterbeispiel ist hier die Textanalyse, in der wir einen Terminus von einem anderen unterscheiden und daran weitere Unterscheidungen anknüpfen, bis die Textsemantik expliziert ist. Die Termini sind dabei grundsätzlich untereinander vergleichbar, sie gehören demselben logischen Raum an, den man sich als durch einen Rahmen umschlossen denken kann. Der Rahmen konstituiert das Geschlossensein des Raumes und die Homogenität der in ihm enthaltenen Elemente. Komplexer ist die asymmetrische Unterscheidung. Wenn man System und Umwelt unterscheidet, dann folgt man eher einer Logik, die nach Grund und Figur modelliert ist: Die Umwelt ist der Grund für die Figur namens ›System‹. Ontologisch wird das System durch die Umwelt gegeben, während epistemologisch erst die Sichtweise aus dem System heraus die Umwelt als Umwelt bestimmt (näherhin als Umwelt anderer Systeme). Es zeigt sich, dass diese Unterscheidungslogik anders *gebaut* ist, als die hier ›flach‹ genannte. Genau genommen, wird in der asymmetrischen Unterscheidung jener Rahmen erst etabliert, in dessen innerem logischen Raum dann flache A-versus-B-Unterscheidungen vorgenommen werden können.

Konstruieren wir weiter. Unsere Vorstellung besteht darin, dass die *Figur* ›Kunst‹ sich von dem *Grund* ›Umwelt‹ abgehoben und profiliert hat, um sich in ihrem *Rahmen* intern weiter zu bestimmen. Eine zweite Unterscheidung nach der Anfangsdifferenz Umwelt versus System schließt sich also an, und sie wird das eine Relat der Anfangsunterscheidung weiter bestimmen, nämlich den Begriff des Systems. Indem das System sich in seiner Systemlogik nach innen hinein weiter bestimmt, baut es gleichsam eine asymmetrisch quergestellte Reduplikation seiner selbst auf. Der Vorgang kann z. B. in Fichtes Philosophie beobachtet werden: Hier wird das Ich in sich in Ich versus Nicht-Ich unterschieden, um seine eigene Ursprungsunterscheidung noch einmal in sich aufzubauen – nur so kann überhaupt erst gesehen werden, was der erste eigene generische Schritt

gewesen sein kann. Es geht um das Phantasma, durch Verdopplung den blinden Punkt der eigenen Emergenz erblicken zu wollen.

Jurij Lotman, dem hier der Grundgedanke, nicht aber die speziellen Verfahrensschritte entnommen werden, baut im Rahmen von ›Kunst‹, verstanden als Konstruktionsraum einer eigenen Welt, eine semantische Grenze auf, etabliert Akteurspositionen und lässt sie die Grenze überschreiten, um darauf die fortlaufende Weiterbestimmung des Systems als Verhandlung der beiden durch die Grenze als verschieden gesetzten Semantiken stattfinden zu lassen.<sup>3</sup> Dieses Modell folgt dem Begriff der literarischen Handlung. Aber man kann überlegen, ob man die Rahmenkonstruktion in der Räumlichkeit zunächst bestehen lässt, um sie erst später in die Verzeitlichung zu überführen. Wenn dergestalt ein Rahmen sich selbst als Rahmen formtheoretisch reflektieren will (›Re-flexion‹ als Spiegelung der Form verstanden), dann wird dies nur durch das Einfügen eines weiteren Rahmens in den Rahmen stattfinden können. Um genau zu sein: Es ginge nicht darum, einen (zweidimensionalen) Rahmen verkleinert in den vorhandenen zu legen, sondern es müsste sich um das Bild eines in die Tiefe des vorhandenen Rahmens gestellten neuen Rahmens handeln, quasi eine Seitenwand. Nur so wird der Rahmen als solcher selbst wieder exponiert, als Form ›re-flektiert‹. Es ist wie eine Gebrauchsanweisung des elementaren Bastelns oder Bauens mit Rahmen: Man lege sie nicht einfach flächendeckend übereinander, sondern stelle sie in den dreidimensionalen Raum und stabilisiere sie durch gegenseitige Verkeilung. Es entsteht zwangsläufig der Bau: Rahmen, reinterpretiert zur Fläche, aber in den Raum gestellt, werden Seiten- und Rückwände, Dach und Boden, also Gebäude, Gehäuse, aus der Welt herausgeschnittener Innenraum, der durch Weiteranwendung desselben Prinzips weitere interne Räume generieren kann: eine Wohnung.

Die Grundregel lautet: Begreife Kunst als durch Rahmung ermöglichtes System. Interpretiere den Rahmen, der das System gegen die Umwelt abgrenzt, als Fläche. Baue jede weitere Unterscheidung als weiteren Rahmen in das System nach innen hinein, so dass es drei(mehr)dimensional als (semantisches) Gebäude erscheint. Derart bestimmt das Architektonische seine Außengrenze nach innen. In der Tat blickt man auf das Gebaute, aber auch aus dem Gebauten. Beide Blicke sind durch den beschriebenen Rhythmus der Bestimmungsakte dann ermöglicht, wenn man sehr wörtlich (verräumlicht) die Rahmensetzung als Konstitution einer Fläche denkt und die Weiterbestimmung als Stellen der Flächen zueinander.

Eine Nebenbemerkung: Es sei hier betont, dass Architektur nicht auf die Logik des rechten Winkels reduziert werden soll. Die Aushöhlung, das Zelt, die runde Grundfläche, die Säule: Viele essentielle Bestimmungen des Architektonischen resultieren nicht aus dem verkeilten Stellen von viereckigen Flächen. Eine umfangreichere *Konstruktion* des Architektonischen könnte gerade die anfängliche System-Umwelt-Unterscheidung benutzen, um infolge der asymmetrischen Anfangsunterscheidung das ganze Repertoire der Formen zu generieren. Insofern ist die hier vorliegende Argumentation nur eine von vielen möglichen Konkretisierungen.

Es scheint also, man könne die Grundkonstituentien des Architektonischen aus der Rhythmik intern reduplizierender Unterscheidungen aufbauen, *wenn* man die Rahmenziehung in der angedeuteten Weise *interpretiert*. Lotman, stärker an der Literatur interessiert, setzt in den Rahmen mit der Linie eine Grenze, um daraus eine zeitliche Dramatik entwickeln zu können. Er *interpretiert* das System ›Kunst‹ in seiner internen Unterscheidungs- und Konstruktionsrhythmik anders, als man es tun könnte, wenn man an der Architektur interessiert wäre.

*Bevor* diese Unterscheidung zwischen einer literaturaffinen und einer architekturaffinen Interpretation im System ›Kunst‹ Raum greift, verbleibt die Vorstellung eines durch einen Rahmen isolierten, aus der Umwelt heraus sich ausdifferenzierenden Systems ›Kunst‹ in einem eigentümlichen epistemologischen Schwebezustand. Es geht hier durchaus um Raum, jedoch noch nicht um den real gebauten; es geht auch um ›Architektonik‹, aber nicht um diejenige tatsächlicher Gebäude. Es geht zu gleichen Teilen um Raumvorstellungen, die semantischer Art sein können oder den Raum ergreifen, indem sie ihn ikonisch füllen. Ist ›Raum‹ hier metaphorisch gedacht? Vielleicht befindet man sich viel eher am eigentlichen Ort des Raums, zu dem sich real gefüllte Räume ins Verhältnis der Übertragung stellen? Ist in diesem Sinne Architektur der Name für die raumentwerfende Funktion des Systems ›Kunst‹ und nur in einem zweiten, schon sehr verobjektivierenden Verständnis auf Bauwerke bezogen?

Diese Fragen zu stellen heißt, in bildkritischer Absicht eine als solid begründet geltende Unterscheidung zur Disposition zu stellen, sie in den Zustand einer Verflüssigung zu versetzen. Dass sich Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler gemeinsam über den Begriff der Architektur beugen, weil ihn beide Disziplinen als einen jeweils genuinen Begriff betrachten, zeigt deutlich, dass sich hinter der augenscheinlichen Differenz von Textsemantik und anschaulichem

Gebäude eine tiefgehende Konvergenz namhaft machen lässt. Sie geht über die in den literarischen Texten beschriebene Architektur ebenso wie über das nach textbezogenen Entwürfen real Gebaute hinaus in jene Grundverhältnisse, die mit dem konstruktiven Charakter der menschlichen Semiose überhaupt zu tun haben. Dabei ist offenkundig das *Bild* stärker als das *Zeichen*: Denn die Architektonik sowohl des Textes als auch des Gebäudes wird wohl eher ikonisch vorstellig, ist zunächst eher dem Imaginativen zugeneigt als dem Semantischen oder dem Semiotischen. Aber dieses Bild des Architektonischen will entziffert sein. Einen Text auf seine Architektonik zu *durchleuchten* (wie man so sagt) oder die Architektonik eines Gebäudes zu *lesen* (wie man wohl auch sagt), verkreuzt Visualität und Lesen zum Bild. Lesen des Sichtbaren und Anschaulichkeit des Gelesenen: Man betritt also das Feld der *Bildkritik*, wenn man Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler gemeinsam über Architektur nachdenken lässt.

Ralf Simon

## II

Wenn die Architektur dem literarischen Text als Metapher wie auch als Strukturprinzip dient, so äußert sich die architektonische Imagination im Gegenzug oftmals in literarischer Form. Der Fokus auf inter- und transmediale Aspekte im Spannungsfeld zwischen Architektur, Literatur und Imagination zeigt auf, dass sich die Architektur nicht auf die Summe des Gebauten reduzieren lässt. Vielmehr bezeichnet sie ein spezifisches Epistem, das in unterschiedlichen Medien zum Ausdruck kommt. Dabei sind es (literarische) Texte, die als Grundlage für imaginierte Architekturen eine besonders produktive Rolle spielen. Das gilt speziell für die – neben dem Traktat – wichtigste Gattung der Architekturtheorie: der Utopie. Während Traktate darauf aus sind, auf (pseudo-)wissenschaftlichen Methoden beruhende Regelgebäude für den Entwurf zu konstruieren, zählen Utopien zum Bereich der Fiktion und Imagination.<sup>4</sup> Architektonische Utopien entziehen sich per definitionem der baulichen Realisierung. Sie sind in einer fernen, tendenziell nicht zu erreichenden Zukunft verortet; werden sie doch teilweise oder partiell realisiert, verlieren sie ihren utopischen Charakter. Es wäre wohl möglich, eine Architekturgeschichte als Historie der (erfolgreichen und gescheiterten) Verwirklichung bildlich und textuell imaginierter Utopien zu schreiben. Tatsächlich nehmen zahlreich in diesem Band

versammelte Beiträge sich des komplexen Austauschverhältnisses zwischen Realität und Imagination, Utopie und gebauter Umwelt an. Des Weiteren sind architektonische Utopien nicht einfach Visualisierungen imaginierter Idealbauten und -städte, sondern zugleich Darstellungen idealer Gesellschaftsformen, die sich ihrerseits in architektonischen und städtebaulichen Ordnungen manifestieren. Als solche sozialutopische Totalentwürfe sind sie oftmals in literarische Schilderungen und Narrative eingebunden, deren lineare Entfaltung dem Spaziergang eines peripatetischen Betrachters durch Stadträume oder die Zimmer eines Gebäudes entspricht. Bauten, architektonische Motive und Raumfolgen werden zu Platzhaltern abstrakter, architektonisch visualisierter Ideen, die die symbolische Ordnung des Texts in eine bildhaft repräsentierte, räumliche Konstellation überführen. Das hybride und intermediale Zusammenspiel von Architektur(-darstellung), Bild und Text ist für die architektonische Utopie konstitutiv.

Literatur und Architektur gehorchen nur scheinbar unterschiedlichen Strukturprinzipien. Ein Blick auf die Rezeptionsästhetik der beiden Medien ist aufschlussreich. Ist der literarische Text grundsätzlich linear aufgebaut, so haben etwa Guillaume Apollinaire in seinen Kalligrammen oder Fortunato Depero in seinen Pavillonentwürfen mit räumlichen bzw. architektonischen Konfigurationen experimentiert, in der die Linearität des Texts in flächige oder gar räumliche Anordnungen überführt wird, die mitunter architektonische Formen und Motive ikonisch oder symbolisch repräsentieren. Die Wahrnehmung und Erfahrung von Architektur lässt sich demgegenüber im statischen Bild nur bedingt zur Darstellung bringen, ist doch das peripatetische Moment der körperlichen Bewegung durch den Raum für die architektonische Erfahrung grundlegend. Die (auch) literarische Kunstfigur des Flaneurs, bei Autoren wie Charles Baudelaire oder Walter Benjamin manifest, ist ohne die Großstadt und ihre Architektur der Bahnhöfe und Passagen, Kaufhäuser und Schaufenster nicht denkbar. Wie der Leser dem Fluss des Texts, folgt der Flaneur dem Verlauf der Straße, um die räumliche Konstellation in eine sinnhafte, in Vorstellungs- und Erinnerungsbildern greifbare Sequenz, in ein Narrativ zu übersetzen. Umgekehrt konstruiert der literarische Spaziergänger im Akt des Lesens imaginierte Räume und füllt damit jene Leerstellen, die dem Text inhärent sind. Architektur, Raum und bildliche Imagination sind im Text somit eng aufeinander bezogen: Die Stadt und ihre Architektur bilden die physische Grundlage der räumlichen Vorstellungskraft. Erst durch sie wird räumliches

Denken möglich, werden zweidimensionale Sinneseindrücke in eine Architektur der Erkenntnis übersetzt.

Architektur verfügt aber auch über eine eigene ›Sprache‹. Architekturhistoriker wie John Summerson haben dargelegt, wie der Formenkanon der klassischen (griechischen) Architektur eine Syntax und eine Morphologie bereithält, aus der sich die Grammatik der Architektur ergibt.<sup>5</sup> Das Bauwerk wäre demnach einem Satz vergleichbar, der nicht nur aus einer bestimmten Anzahl von architektonischen Elementen mit spezifischen Qualitäten besteht, sondern auch aus deren Synthese zu einer sinnvollen Einheit. Eine solche semiotische Theorie der Architektur geht von der Auffassung aus, dass Architekturelemente durch konventionelle, allegorische oder symbolische Zuschreibung bestimmte abstrakte Konzepte denotieren bzw. konnotieren, und dass durch die allgemeine Verständlichkeit dieser architektonischen Zeichen visueller Sinn konstruiert wird. Allerdings stößt diese Auffassung dort an ihre Grenzen, wo die Architektur sich außerhalb der klassischen ›Sprache‹ bewegt, das heißt außerhalb des seit der Renaissance und bis zum Beginn der Moderne hin gültigen architektonischen Epistems. Es ist bezeichnend, dass die Rhetorik von der Sprache der Architektur gerade in der Postmoderne betont worden ist; Charles Jencks als Ideologe dieser Bewegung hat im Titel seines Standardwerks ausdrücklich und bewusst auf diesen Diskurs Bezug genommen: *The Language of Post-Modern Architecture*.<sup>6</sup> Was er und andere damit meinen, ist jedoch gerade nicht eine Affirmation des *linguistic turn*, der postulierte, dass menschliches Denken grundlegend an sprachliche Strukturen gebunden und ohne Rekurs auf die verbale Form inexistent sei. Die postmoderne Rhetorik von architektonischen Metaphern, von Allusion und Anspielung, von Zitat, Pastiche, Travestie und Mimikry bekräftigte im Gegenteil, wie stark architektonische Bedeutung auf Bildlichkeit beruht und wie sehr die Baukunst darauf aus ist, die visuelle Vorstellungskraft freizusetzen, die neben verbalen auf nonverbalen und genuin bildlichen mentalen Prozessen beruht. Eine solche Konzeption hat paradoxerweise dazu geführt, die Reduktion der Architektur auf eine zweidimensionale, bildliche Reproduktion zu befördern, statt im Gegenzug gerade das räumliche Potenzial der Imagination freizusetzen.

Die Beziehung von Literatur und Architektur ist nicht zuletzt von einem Medienparagone und damit einem Konkurrenzverhältnis geprägt. Das Verdienst, dieses sprichwörtlich, wengleich in seiner Verkürzung kryptisch auf den Nenner gebracht zu haben, gebührt Victor Hugo: »Ceci tuera cela«, heißt es im V. Buch seines 1831

erstmals erschienen Romans *Notre-Dame de Paris*.<sup>7</sup> Was er damit meint, ist der Sieg des Buchdrucks über die Architektur, die in der Kathedrale von Paris symbolisch dargestellt wird.<sup>8</sup> Für Hugo bedeutet Gutenbergs Erfindung einen epochalen Einschnitt, eine Zäsur, die insbesondere für die Architektur von schwer wiegender Bedeutung ist (und in der Architekturtheorie von Frank Lloyd Wright über Lewis Mumford bis in die Postmoderne entsprechend diskutiert wurde). Was der französische Literat diagnostizierte, war weniger der Sieg der Maschine über das Handwerk, der industriellen Produktion über die mittelalterliche Bauhütte. Vielmehr ging es ihm darum, Baukunst und Buchstabe als zwei historisch bedingte Erscheinungsformen menschlicher Kommunikation zu deuten, mit letzterem als dem eindeutigen Sieger in einem unausweichlichen historischen Prozess. War im Mittelalter die Kathedrale das zentrale Medium symbolischer sozialer Kommunikation und Interaktion, so übernahm diese Funktion mit dem Buchdruck der gedruckte Text. Das Resultat war das Ende der Architektur nicht nur als Mutter der Künste, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als Repräsentantin und Garantin kollektiver Sinnsysteme. Die moderne Architektur hat seither eine Vielzahl von Bauten hervorgebracht, die sich als Kommentare auf diesen Abgesang auf die Baukunst verstehen lassen. Angefangen bei Henri Labroustes *Bibliothèque Ste-Geneviève* in Paris mit ihren an der Fassade eingemeißelten Namen jener Autoren, die sich in den Regalen der Buchmagazine befinden, bis hin zu Bibliotheksbauten der Postmoderne haben Architekten versucht, Bauten wie Bücher lesbar zu machen. In diesen Bauwerken behauptet sich Architektur als ein Medium, das nicht nur einen selbstreferenziellen Diskurs mit und über sich führt, sondern als eines, das als Trägerin weiterer, nicht-architektonischer Bedeutungssysteme funktioniert. Damit reflektiert die Baukunst auch die Bedingungen ihrer semantischen und kommunikativen Möglichkeiten.

Martino Stierli

### III

Die Beiträge dieses Bandes sind chronologisch angeordnet, beginnend mit der Gegenwart und zurückgehend bis in die Frühe Neuzeit. Es wurde absichtlich nicht markiert, ob Kunst- oder Literaturwissenschaftler schreiben. Die historisch verkehrte Reihenfolge signalisiert, dass der Band keine historische Rekonstruktion

anstrebt, sondern eine breit gefächerte Debatte des Architektonischen in seinen beschriebenen Ausprägungen in der Literatur- und Architekturgeschichte.

Auf den Spuren des Autors Martin Mosebach erkundet Michael Mönninger am Beispiel von dessen Stadroman *Westend* literarische Strategien der Bewältigung traumatischer und inkomensurabler Geschehnisse. Dabei geht Mönninger weniger auf die flächendeckenden Zerstörungen deutscher Innenstädte in den Bombennächten des Zweiten Weltkriegs ein als vielmehr darauf, was er die »sekundäre Welle der Zerstörungen« nennt, nämlich die im Zeichen von Modernisierung und Rationalisierung vorangetriebenen Aufbauprojekte der Nachkriegszeit. Mönninger konstatiert in Mosebachs Text ein Interesse an der Erkundung der Alltagspraktiken der von den städtebaulichen Eingriffen betroffenen Einwohnern und interpretiert dieses im Sinne einer kritisch-reflexiven Gegenposition zu den offiziellen Narrativen der Planungs- und Architekturgeschichte. Kraft der Sprache übernimmt Literatur damit die Rolle eines Korrektivs der architektonischen »Großen Erzählungen«, wie man mit Jean-François Lyotard sagen könnte.

Mit Rem Koolhaas' *Delirious New York* nimmt sich Martino Stierli einer der zentralen Schriften der architektonischen Postmoderne an. Ausgehend von Victor Hugos Diktum vom Tod der Architektur durch den Buchdruck zeichnet Stierli die Beziehungen zwischen Architektur, Buch und Text in der Moderne nach. Neben medientheoretischen Überlegungen diskutiert der Beitrag die Rolle, die Koolhaas' Manifest dem Architekten zuweist: Statt die Stadt zu schreiben, wie es der moderne Architekt getan hatte, mutiert er zum Leser und Interpreten, zum »Ghostwriter« der Stadt. Den Versuch einer Metaphysik der Metropole auf der Grundlage ihrer materiellen Erscheinung führt Stierli einerseits auf Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Ansatz zurück, andererseits auf poetologische Verfahren der Surrealisten. Er interpretiert Koolhaas' Text als eine literarische Montage, in der der konzeptuelle Ansatz des niederländischen Architekten paradigmatisch zum Ausdruck kommt.

Melanie Beschel kann in ihrer Analyse von Thomas Bernhard eine enge poetologische Verbindung zwischen einem im Text thematischen Kegelbau und der Textstruktur herstellen. Ihr Argument exponiert eine erstaunlich regelmäßige Rekurrenz der Textelemente, so dass der Text auf der Ebene seiner Materialität quasi so gebaut ist, wie der Kegelbau selbst: Satzlänge, Wort- und Buchstabenmengen erzeugen im Text Kegelfiguren. Gleichwohl betont

Beschel, dass es der Text nicht erlaube, von dem ausgiebig beschriebenen Gebäude eine Zeichnung anzufertigen. So zeigt sich ein permanentes Bauen mit Worten und mit Vorstellungen – als wäre in dem Text thematisch, was die Literaturwissenschaft in einem ihrer prominenten Texte die Bauformen des Erzählens<sup>9</sup> genannt hat.

Ralf Simon entwirft aus den Fluchtphantasien der Texte Arno Schmidts eine Serie von grundlegenden Architekturkonzepten. Wenn Flucht vor der Welt weltimmanent bleiben muss, dann handelt es sich um Fragen gleichsam der Innenarchitektur der Welt: Fluchträume als Hohlkörper, als Gedankenexperimente um zweidimensionale Architekturen, als unendliches Bewegungsmuster unter den Bedingungen der Kugelgestalt der endlichen Welt. Bei Arno Schmidt, dessen Text-Architekturen äußerst präzise und meist auch in Skizzen niedergelegt sind, lässt sich ein Prozess beobachten, der zu einer Multidimensionalität der Textbezüge führt: Flucht in eine imaginäre Architektur der unendlich in sich hineingefalteten Textualität. Simons Aufsatz durchquert in diesem Sinne die Fragestellung nach den Formen des Architektonischen, indem Schmidts Weg von imaginierten zu textstruktureller Architektonik nachzeichnet wird.

Nina Herres widmet sich der früheren Filmgeschichte, um die dort imaginierte Architektur in ihrer für die Filme konstitutiven Rolle zu untersuchen. Die klostrophobisch abgeschlossenen Räume des *Film noir* und die Häuserschluchten der Großstadtkulisse bilden intensive Metaphern der Filmhandlungen. Schiefe Ebenen, aperspektivische Raumfluchten, versetzte Schattenspiele: die Innenarchitekturen projizieren die ausweglosen Handlungsschemata in den Raum zurück. Sie kombinieren Raumangst und das Überschreiten der Schwelle, finden Kippbilder von Flucht und Eingeschlossenheit und öffnen durch Spiegeleffekte eine Unendlichkeit nach innen. Es entstehen Kammerspiele enger Raumsituationen. Die Filmanalysen sind hier besonders aufschlussreich, weil der Film die Möglichkeit ausnutzen kann, das vermeintlich objektive Korrelat der sozialen Wirklichkeit, nämlich die Massivität des Gebauten, selbst einer Virtualisierung zu unterziehen, so dass sich die Realität als solche in *Mise-en-abyme*-Szenarien verstrickt.

Matthias Noell untersucht in seinem Beitrag das Motiv des architektonischen Selbstporträts, wie es sich in der Moderne sowohl in Bauwerken als auch in literarischen Schilderungen findet. Vor dem Hintergrund von Ernst Kris' und Otto Kurz' grundlegender Studie *Die Legende vom Künstler* (1934), in der die Gattung der Künstlerbiografie auf literarische Topoi hin untersucht wird, widmet

sich der Beitrag Texten, in denen das Motiv einer (angeblichen) Verähnlichung von Subjekten mit der sie umgebenden gebauten Umwelt anklingt. Die Anfänge einer Parallelisierung von Architektur und menschlichem Charakter führt Noell bis ins 18. Jahrhundert zurück und deckt damit eine neue Dimension des architekturtheoretischen Topos der anthropomorphen Baukunst auf. Die Gleichsetzung von Architektur und Bauwerk erreicht, so der Autor, just in der Zeit um 1900 einen Höhepunkt, als die Reformbewegung die Einheit von Kunst und Leben propagiert.

Auf einer *Tour d'horizon* führt uns Winfried Nerdinger in die Thematik des Bauens imaginärer Architektur ein. Dabei geht es nicht um die Verwandlung realer Bauwerke in literarische Imaginationen, sondern umgekehrt um die Materialisierung fiktionaler Räume und Architekturen, das heißt um reale Bauten, die auf einer literarischen Vorlage errichtet wurden. Nerdinger betritt das ephemere Feld der Filmarchitektur, in der primär Erinnerungen und Stimmungen evoziert werden, und verweist auf die historische Dimension dieser Tradition, die er bis die europäische Gartenbaukunst des 18. Jahrhunderts zurückverfolgt, die ihrerseits auf literarischen Vorlagen fußt. Besondere Aufmerksamkeit schenkt der Autor der Bedeutung von Émile Zolas literarischem Werk für die *Cité industrielle* Tony Garniers – eine Affinität der Avantgarde, die etwa in den Bezügen von Aldo Rossis typologischer Architektur zu Stendhal ein Echo findet.

Heinz Brüggemann widmet sich dem Benjamin'schen Passagenprojekt und Aragons *Le Paysan de Paris*. Die Linien, die diese material- und gedankenreiche Studie zieht, sind von vielfacher Art. Schon die Pariser Passagen sind eine Zwischenwelt, ober- und unterirdisch zugleich, virtuell und merkantil-real, sensuell kompakt und doch kapitalistisch abstrakt. Entsprechend organisiert Benjamin eine multidimensionale Wahrnehmungspolitik: haptischer und geistiger Sinn durchkreuzen sich, Allegorie und Halluzination, Luftmeer und Unterwasserwelt. Durch diese in jeder Hinsicht dichte Beschreibung wird der Architekturtypus der Passage zur Allegorie der Welterfahrung um 1920. In ihr kehrt das 19. Jahrhundert archäologisch wieder, aber als Bilderwelt des Surrealismus. Brüggemann beschreibt Architektur nicht allein als Weltmodell, sondern vielmehr als paradox gestaltgewordene Tiefenstruktur der Moderne.

Hans-Georg von Arburg geht von einer Metapher, einem Denkbild aus: Architektur sei stumme oder gefrorene Musik. Im Spannungsfeld zwischen der Vorstellung des Beweglichen (Musik)

und des Verfestigten kann er den Reflexionsraum eines Bildbegriffs gewinnen, der Imagination und architektonische Struktur nach beiden Seiten in sich aufnimmt. Indem der Aufsatz die Geschichte dieses Denkbildes durch eine Reihe intensiver Analysen zwischen Goethe und Valéry rekonstruiert, entsteht nichts weniger als eine kleine Geschichte der durch Architektur spezifisch in Gang gesetzten Imagination. Dabei ist es besonders überzeugend, wie von Arburg die jeweiligen Begriffe von Musik mit ins Spiel bringt: mit Nietzsches Wagner wird Architektur anders imaginiert als mit Valérys selbstreferentieller Wortmusik.

Harald Tausch analysiert anhand der ersten Fassung der Goethe'schen *Wilhelm Meisters Wanderjahre* das Religionsgebäude der Pädagogischen Provinz. Seine Fragestellung, wie durch erfundene Architektur die Spannungen zwischen Gesagtem und Nicht-Gesagtem darstellbar werden, führt ihn zu der Bildergalerie mit den Darstellungen der alttestamentarischen Religionsgeschichte. Wilhelm steht ihnen gegenüber, wie er im Roman überhaupt wie ein zierender Friesen in Bildern und Gebäuden repräsentierten Inhalten nur den Rahmen gibt. Die Objektivität der Architekturen ist hier zunächst als Realitätsvermittlung an die Protagonisten interpretiert. Im sechsten Kapitel vollzieht der Aufsatz jedoch eine interessante Wende. Just das Kulthaus der *Pädagogischen Provinz* bezeichnet Tausch als ironische Architektur. Der Leser (also auch die Goetheforschung bis dato), auf die Bildprogramme der Galerien inhaltsfixiert, bemerkt nicht, dass das Gebäude objektiv so nicht baubar sein kann. Damit entzieht Goethe den Bildern quasi ihren Bildträger. Sei es Ironie, sei es Spinozismus, dieser Bruch in der architektonischen Ordnung reicht tief in die Fundamente der Romanpoetik hinein und erschüttert die Grundfesten des Architektonischen und der Textstabilitäten.

Johannes Grave beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem bildhaften Erscheinen neugotischer Architektur am Beispiel von Caspar David Friedrichs Gemälde *Die Kathedrale*. Entgegen der allgemein akzeptierten Deutung des Bildes als einer Apotheose der christlichen Religion in Form gemalter Architektur rückt Grave die im Bild fehlende Betrachterinstanz, also das Subjekt einer behaupteten transzendentalen Vision, ins Zentrum seiner Argumentation. Wie der Autor ausführt, besteht für den Betrachter zwischen der visionären Erscheinung der Kirche und der Bildlichkeit ihrer Darstellung eine unauflösbare Spannung, die durch die Unüberschreitbarkeit des Rahmens hervorgerufen wird. Friedrichs Visualisierung oszilliert zwischen Bild und Vision und stiftet gerade dadurch zu

einem offenen, nicht abzuschließenden Reflexionsprozess an. Der Verschmelzung von Bild und Erscheinung, wie sie etwa bei Raffael zu finden ist, antwortet Friedrich somit aus protestantischer Warte mit einer bildkritischen Gegenthese.

Wenn Sonja Böni in Jean Pauls Romanerstling *Die Unsichtbare Loge* die Erziehung des Romanhelden analysiert, die in einer unterirdischen Höhle vonstatten geht, kann sie durch die Entfaltung eines pluralen Kodiertseins dieses Raumes ein Musterbeispiel für die vielfache Besetzbarkeit des Architektonischen aufzeigen. Derselbe Raum folgt der Architektur der Platonischen Höhle, der Christus-Höhle, der Freimaurerloge, im Hintergrund der Vorstellung einer uralten Urhöhle; er zeigt sich zugleich als Grab und als Ort der Auferstehung, als Krypta und als Pädagogikum. Indem Böni nachweisen kann, dass der Romantext alle diese Kodierungen übereinander legt, entsteht ein doppeltes Ergebnis: Das Bild dieses Raumes verdichtet sich einerseits zu einem Ort verschiedenster architektonischer Funktionen, während der architektonische Raum als solcher zugleich, als strukturelle Basis für die Bedeutungsverleihungen, zum konstanten Bild-Träger wird.

Mit der *Hypnerotomachia Poliphili* nimmt sich Matteo Burioni eines zentralen literarischen Artefakts der Frühen Neuzeit an. Das Augenmerk gilt der Rolle der Baukunst in dieser Traum-erzählung, die ausführliche Architekturbeschreibungen umfasst und mit architektonische Motive aufweisenden Holzstichen illustriert ist. Burioni analysiert die Interdependenz von Bild und Text und zeigt auf, dass dem Bild oftmals eine narrative, dem Text dagegen eine beschreibende Funktion zukommt. Der Autor deutet das Werk aber auch vor dem Hintergrund zeitgenössischer traumtheoretischer Schriften und stellt es so in einen wissenschaftshistorischen Kontext. Ausgehend von der Beobachtung, dass das Opus zahlreiche, zu seiner Zeit kaum mehr gebräuchliche architektonische Termini enthält, interpretiert Burioni es als Kommentar auf den Tod der klassischen Architektursprache. Der Text wird somit zu einem »Wortmuseum«, das wie das Mausoleum, dem in der Romanhandlung eine zentrale Rolle zukommt, einen verlorenen (Sprach-)Körper aufbewahrt.

So weitverzweigt die Gegenstände dieser Studien sind – von der Frühen Neuzeit über die Goethezeit und das 19. Jahrhundert hin zu Benjamin, Bernhard, Arno Schmidt und die Postmoderne –, so konzentriert beziehen sie sich doch alle auf den gemeinsamen Kern des Problems, die Frage nach der Imagination des Architektonischen. Sie wird dort aufgesucht, wo die Unterscheidung zwischen

Text und real Gebautem auf ihre gemeinsame Wurzel hin durchleuchtet wird.

Der Dank der Herausgeber gilt dem Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik eikones in Basel, dessen Unterstützung bei der Durchführung der Tagung und bei der Drucklegung des Tagungsbandes das Projekt ermöglicht hat. Für zahlreiche Anregungen in der Konzeptionsphase danken wir Sonja Böni, Matteo Burioni, Johannes Grave, Nina Herres und Csongor Lörincz herzlich, den Mitgliedern der Literatur- und Architekturmodule der ersten Phase des NFS Bildkritik. Korrektur gelesen haben Franziska Harder, Daria Kołacka und Danielle Schwab – auch Ihnen sei für die getane Arbeit herzlich gedankt.

**Die Herausgeber**

## Endnoten

- 1 George Spencer-Brown, *Gesetze der Form*, Lübeck 1997, S. 3.
- 2 Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 15, 22, 118f. u. ö.
- 3 Vgl. Lotman, *Die Struktur* (Anm. 2), Kap. VIII.
- 4 Vgl. Françoise Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*, Denise Bratton (Hg.), Cambridge, Mass./London, 1997 [frz. Originalausgabe: *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1980].
- 5 Vgl. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge, Mass. 1963 [Dt. Ausgabe: *Die klassische Sprache der Architektur*, Braunschweig/Wiesbaden 1983].
- 6 Vgl. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977 [Dt. Ausgabe: *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*, Stuttgart 1978].
- 7 Vgl. Victor Hugo, *Der Glöckner von Notre-Dame*, Zürich 1997.
- 8 Für eine Deutung von Victor Hugos einflussreichem Text und dessen Auswirkungen auf die Architekturkultur der Moderne s. Neil Levine, *The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève*, in: Robin Middleton (Hg.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge, Mass. 1982, S. 138–173.
- 9 Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1990 [zuerst 1955].